

TRÂNSITOS:

TEXTOS ESCOLHIDOS
DE CULTURA
E ARTE POPULARES

(orgs.)

Amanda Tavares

Débora Marques Moraes

Lia Imanishi-Rodrigues

Lygia Santiago

TRÂNSITOS:

TEXTOS ESCOLHIDOS
DE CULTURA
E ARTE POPULARES

A publicação deste livro foi possível graças ao apoio do Projeto Trânsitos: Cultura Popular e Arte Moderna e Contemporânea no Brasil, financiado pela Capes – Edital Capes 16/2022 – Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação (PDPG) Pós-Doutorado Estratégico.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

governador Cláudio Bonfim de Castro e Silva

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (Uerj)

reitora Gulnar Azevedo e Silva

vice-reitor Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

pró-reitor de graduação (PR1) Antonio Soares da Silva

pró-reitora de pós-graduação e pesquisa (PR2) Elizabeth Fernandes de Macedo

pró-reitora de extensão e cultura (PR3) Ana Maria de Almeida Santiago

pró-reitor de políticas e assistência estudantis (PR4) Daniel Pinha Silva

pró-reitor de saúde (PR5) Ronaldo Damião

CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES (CEH)

diretor Roberto Rodriguez Dória

INSTITUTO DE ARTES DA UERJ (ART)

diretora Tamara Quirico

vice-diretora Analu Cunha

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE (PPGHA/Uerj)

coordenador Marcelo Campos

coordenadora adjunta Maria Berbara

TRÂNSITOS:

TEXTOS ESCOLHIDOS DE CULTURA E ARTE POPULARES

(orgs.)

Amanda Tavares

Débora Marques Moraes

Lia Imanishi-Rodrigues

Lygia Santiago



NAU
EDITORA

Rio de Janeiro
2025

SUMÁRIO

7

APRESENTAÇÃO

PARTE 1 DEIXA FALAR

16

**Fantasia de papel:
a dança de vida e morte
em *Restos do Carnaval*,
de Clarice Lispector,
e *Duzu-Querença*, de
Conceição Evaristo**

Leonardo Augusto Bora

34

**Chicard e seu Carnaval:
um louco personagem
do século XIX**

Felipe Ferreira

62

**“Tiãozinho na paz, Vicente
na guerra”: memórias de um
sambista escritas à mão**

Phellipe Patrizi Moreira

Valéria Lima Guimarães

84

**Leandro Vieira e Rosa
Magalhães: narrativas
de artistas do Carnaval
em espaços de arte**

Débora Marques Moraes

104

**A criação visual para o
Carnaval nas mostras de arte
institucionalizadas das
décadas de 1950 a 1970:
premiação, reconhecimento
e equidade?**

Ricardo Lourenço

128

**Intelectualidade negra
nas escolas de samba: outras
histórias que desconhecemos**

Vinícius Ferreira Natal

Dyego de Oliveira Arruda

PARTE 2 VAI COMO PODE

150

**Os viajantes europeus
do Iluminismo e os
carnavais italianos**

Gilles Bertrand

178

**A assinatura, o corpo
& a arquitetura**

François Chastanet

198

**O papel de acadêmicos,
curadores, *marchands*,
policiais e políticos
na artificação do pixo**

Lia Imanishi-Rodrigues

220

Pedagogia das “cheganças”

Naine Terena de Jesus

228

***Corrientes de retorno:*
memórias resonantes y
patrimonios en disputa**

Pamela Cevallos

244

**Escola de samba Colorado:
identidade, sociabilidade
e legado na mais negra das
capitais do Sul do Brasil**

Caroline Glodes Blum

Juliana dos Santos Barbosa

262

**Sobre naufrágios e
infortúnios: religiosidade
e disputas de sentido no
carnaval carioca**

Lucas Bártolo

284

RESENHA

Brasil, meu Brasil brasileiro

Lygia Santiago

293

SOBRE OS AUTORES

299

AGRADECIMENTOS

APRESENTAÇÃO

Trânsitos: textos escolhidos de cultura e arte populares reúne artigos, majoritariamente inéditos, escritos por autores e autoras que têm se dedicado à pesquisa relacionada à arte e à cultura populares, dentro e fora do Brasil. O título remete à parceria que dá origem à publicação – dois projetos, realizados no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Art/Uerj), com naturezas, formatos, abordagens e duração distintos, mas igualmente interessados na investigação e na ampliação de temas e discussões associadas às noções de arte e cultura populares. São projetos que reiteram o interesse e a atuação do Instituto em relação a esse campo de pesquisa, cujo debate, no âmbito contemporâneo, tem ganhado fôlego, com novas abordagens e problematizações.

Trânsitos: cultura popular e arte moderna e contemporânea no Brasil é o título do projeto de pós-doutorado estratégico, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e coordenado pela professora Vera Beatriz Siqueira e pelo professor Maurício Barros de Castro, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em

História da Arte da Uerj (PPGHA/Uerj). No âmbito de seu interesse em participar dos debates recentes acerca de uma nova geografia histórico-artística, dentro do campo da História da Arte Global, o projeto se desenvolve em duas vertentes principais: de um lado, a discussão sobre a recepção e a ressignificação de modelos, teorias e práticas artísticas no quadro das culturas ao redor do globo; de outro, o problema da incorporação da alteridade no conceito e no fenômeno artístico, com todos os corolários envolvidos nesse processo, tais como: ampliação, questionamento, resistência e fricção. Na base dessas duas vertentes, está a ideia de *trânsito*, pois tanto a recepção quanto a incorporação da alteridade supõem a circulação de imagens, objetos, pessoas e ideias, entre lugares geográficos, culturais e simbólicos.

Já a *Tecap: textos escolhidos de cultura e arte populares* é uma revista eletrônica semestral, fundada em 2004 e realizada pelo Núcleo de Cultura Popular da Uerj e pelo Centro de Referência do Carnaval, com o apoio da SR-3 (atual PR-3), do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Uerj

(PPGArtes/Uerj). Ao longo dos anos, teve como editores os professores Ricardo Lima, Roberto Conduru, Felipe Ferreira e Maurício Barros de Castro. A revista foi criada no intuito de contribuir para a ampliação e difusão do pensamento contemporâneo sobre a cultura popular, entendida em seu sentido amplo, em sua dinâmica cotidiana e em sua diversidade de manifestações. A publicação abriu espaço para pesquisadores interessados na questão do popular, criando condições para a discussão de temas que estavam comumente dispersos em publicações de diferentes áreas.

A partir de 2009, a revista passou a dedicar uma de suas edições semestrais exclusivamente aos estudos do Carnaval, consolidando-se como um dos principais espaços para a divulgação de pesquisas sobre o tema. A *Tecap* se tornou referência para os estudos carnavalescos, compreendendo o Carnaval como um campo capaz de refletir diversas formas de interpretar o mundo e de estar, pensar e fazer nele. Nesse sentido, destaca-se pela importância dada a esse campo no contexto cultural brasileiro, contribuindo também para seu crescente reconhecimento no meio acadêmico e para a expansão e o apro-

fundamento dessas pesquisas, possibilitando a reunião de distintas abordagens e a abertura de novas perspectivas para os estudos sobre o Carnaval.

Reconhecendo a relevância da contribuição da *Tecap* e de seu legado no âmbito da arte e da cultura populares como campo de pesquisa, o projeto *Trânsitos* propôs, como uma de suas ações, uma parceria com a revista. O resultado é esta coletânea de textos, que promove, em diferentes instâncias, o intercâmbio entre pesquisas, projetos e pessoas, desde os autores e autoras até os temas abordados.

Os textos da coletânea estão organizados em duas partes, aproximando pesquisas com temas, metodologias e objetos que são muito distintos entre si, mas que promovem, nesse encontro, reflexões e fricções sobre as quais nos interessa pensar e reverberar. A primeira parte – “Deixa falar” – volta-se para a pesquisa de personagens, fictícios ou reais, dando a ver narrativas, disputas, simbologias e negociações no campo da arte popular a partir do reconhecimento e da valorização da presen-

ça e das criações desses personagens. O título faz alusão ao nome daquela que é considerada uma das primeiras agremiações carnavalescas cariocas, fundada no Estácio, em 1928.

Nela, o artigo de Leonardo Augusto Bora, professor do Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e do PPGHA/Uerj – “Fantasmas de papel: a dança da vida e morte em *Restos de Carnaval*, de Clarice Lispector, e *Dudu-Querença*, de Conceição Evaristo” – propõe uma análise comparativa dos contos das duas escritoras, com vistas a debater dimensões poéticas da ideia de “fantasia” a partir de personagens fictícias. O autor tece apontamentos em relação às fantasias carnavalescas e às simbologias do Carnaval sob a ótica de diferentes movimentações e sistemas socioculturais no Brasil.

Em “Chicard e seu carnaval: um louco personagem do século XIX”, o professor do PPGHA/Uerj Felipe Ferreira mergulha no universo carnavalesco da cidade de Paris após a queda do Império Napoleônico e a ascensão da burguesia no século XIX. Ele destaca o surgimento dos bailes carnavalescos

e a popularização e gosto por fantasiar-se, influenciado pelas ilustrações publicadas na imprensa. Lançando luz sobre Chicard, marcante personagem na sociedade oitocentista parisiense, cuja presença aparece nos bailes carnavalescos do Rio de Janeiro, o texto menciona, também, como personagens e fantasias resultam do encontro entre a “realidade” social e a criação ficcional.

O terceiro artigo é “Tiãozinho na paz, Vicente na guerra; memórias de um sambista escritas à mão”, com autoria de Phellipe Patrizi Moreira, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Uerj (PPGHS/Uerj), e Valeria Lima Guimarães, doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC/UFRJ) e professora associada da Faculdade de Turismo e Hotelaria da Universidade Federal Fluminense (UFF). Os autores analisam as memórias do sambista Sebastião Vicente da Silva, originário do Morro da Formiga, onde nasceu, em 1940, no mesmo ano em que o Grêmio Recreativo Império da Tijuca foi criado. O texto parte de um caderno manuscrito no qual o sambista relatou sua trajetória e a de sua comunidade e escola.

A doutoranda do PPGHA/Uerj Débora Marques Moraes propõe, no texto “Leandro Vieira e Rosa Magalhães: narrativas de artistas do carnaval em espaços de arte”, uma discussão sobre carnavalescos que ocuparam instituições de arte contemporânea, tecendo uma comparação entre as exposições realizadas por esses dois grandes nomes das escolas de samba e a cobertura feita à época. O texto reflete sobre o reconhecimento de carnavalescos como artistas e as diferenças nesse processo dentro e fora do meio carnavalesco, explorando, a partir das visões de Leandro Vieira e de Rosa Magalhães sobre os próprios trabalhos, as diferentes possibilidades de entendimento a respeito dos artistas e da arte das escolas de samba.

No texto “A criação visual para o carnaval nas mostras de arte institucionalizadas das décadas de 1950 a 1970: premiação, reconhecimento e equidade?”, o pesquisador da Fundação Oswaldo Cruz e pesquisador autônomo de Carnaval Ricardo Lourenço traça o histórico da participação de artistas do Carnaval em espaços institucionais como salões nacionais e bienais. Compreendendo o recorte temporal no qual esses artistas se tornavam reconhecidos por

suas decorações de bailes e ruas e seus trabalhos em escolas de samba, o autor questiona em que medida as contribuições estéticas e inovações carnavalescas recebiam espaço no meio artístico.

Encerra a primeira parte o artigo “Intelectualidade negra nas escolas de samba: outras histórias que desconhecemos”. Dyego de Oliveira Arruda, professor do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (PPRER/Cefet-RJ), e Vinícius Ferreira Natal, pós-doutorando no mesmo programa, apresentam alguns intelectuais negros que, com uma larga conexão e vivência com o samba, os terreiros e os espaços de sociabilidades negras, foram, durante muito tempo, ausentes dos circuitos intelectuais de debate sobre as escolas de samba. Abdias Nascimento, Ana Maria Rodrigues, Beatriz Nascimento, Candeia, (Mestre) Darcy do Jongo, Lélia Gonzales, Martinho da Vila, Miguel Moura, Nei Lopes, Wilson Moreira e Vagalume estão entre os criadores abordados. Os autores discutem o “pacto narcísico da branquitude no samba”, por meio do qual comunidades de descendentes de pessoas escravizadas, que estavam envolvidas na

fundação das escolas de samba, foram retiradas da centralidade e do protagonismo do espetáculo carnavalesco em favor de outros sujeitos brancos cujos interesses financeiro e midiático se sobrepõem às sociabilidades do samba.

A segunda parte – “Vai como pode” – põe em diálogo textos que lidam com espaços e tempos distintos de criação, circulação, validação e reconhecimento da produção artística e cultural associada, por diferentes critérios, às noções de arte e de cultura populares. O título remete ao primeiro nome da Portela e ao espírito simples e direto de seus primeiros desfiles, quando, diante da escassez de recursos, o grupo se apresentava com instrumentos improvisados e uma poderosa força comunitária que marcaria o início de uma das mais importantes tradições do samba carioca.

No artigo “Os viajantes europeus do Iluminismo e os carnavais italianos”, o francês Gilles Bertrand, professor da Université Grenoble Alpes, compara a maneira como os estrangeiros relatam os carnavais da Itália no final do século XVII e, principalmente, no XVIII. Além do carnaval veneziano, que fazia parte do roteiro obrigatório dos forasteiros

na época, cidades como Roma, Milão, Nápoles, Gênova e Modena ocupavam também espaços importantes. A partir da divulgação dos carnavais na era moderna, Bertrand desenvolve uma hierarquia das cidades que repercute relações de força política, econômica e cultural, evidenciadas pelo número de páginas dedicadas a cada uma delas em guias, relatos de viagens, listas divulgadas por hoteleiros à administração dos inquisidores do Estado, que elaboravam relatórios semanais.

O artigo do arquiteto e designer francês François Chastanet, professor do Instituto Superior de Arte e Design de Toulouse, intitulado “A assinatura, o corpo & a arquitetura”, é a tradução do primeiro capítulo do livro, ainda inédito no Brasil, *Pixação: São Paulo signature* (XG Press, 2007). A obra permanece a mais abrangente análise formal da pixação paulistana, tanto em termos de sua origem tipográfica quanto de sua performance corporal em relação à arquitetura urbana. Trata-se da primeira publicação internacional a abordar essa cultura popular urbana praticada por jovens predominantemente negros, periféricos e suburbanos, que criaram uma linguagem gráfica própria, cuja es-

tética confronta com a estética da auto-
ridade e é, portanto, perseguida por ela.

No artigo “O papel de acadêmicos, cura-
dores, *marchands*, policiais e políticos
na artificação do pixo”, a pós-doutoran-
da do PPGHA/Uerj Lia Imanishi-Ro-
drigues relata, a partir do caso de dois
pixadores de São Paulo, a influência de
vários agentes no processo de transfor-
mação da pixação em arte, atividade
considerada criminosa por atentar con-
tra a estética das autoridades urbanas
e a propriedade privada. Em análise,
mobiliza o conceito de “artificação”,
desenvolvido pelas sociólogas Roberta
Shapiro e Nathalie Heinrich.

Em “Pedagogia das ‘cheganças’”, artigo
da professora da Universidade do Mato
Grosso (UFMG) e curadora Naine Tere-
na de Jesus, do povo Terena, discute o
modo como produtores, curadores, dire-
tores e profissionais do campo artístico
em geral expressam a existência de um
“desconhecimento desconcertante” da
história e das culturas indígenas no país.
A autora argumenta que não é possível
desenvolver pensamento crítico sobre a
presença indígena em ambientes insti-
tucionais, especialmente no campo das
artes, sem enfrentar a história colonial

brasileira. Ela destaca que muitos pro-
fissionais desconhecem a diversidade
indígena e que certos debates se tor-
naram lugar-comum, como falar sobre
a invasão do Brasil, os apagamentos, o
embranquecimento e as contranarra-
tivas de resistência. A partir de falas e
situações específicas, o texto se propõe
a refletir criticamente sobre esses dis-
cursos repetidos e sobre as tensões que
emergem quando a presença indígena
desafia estruturas institucionais ainda
moldadas por lógicas coloniais.

Em “Réplicas y regresos, activar el
pasado desde el arte contemporáneo”,
a equatoriana Pamela Cevallos, artista
e professora da Pontificia Universidade
Católica do Equador (Pontificia Uni-
versidad Católica del Ecuador/PUCE),
apresenta sua experiência de pesquisa
e curadoria junto aos os artesãos da
comunidade de La Pila, que negociam
as hierarquias epistemológicas entre
“arte” e “artesanato” no campo artístico
a partir de artefatos pré-colombianos
descobertos na região. Cevallos discute
a relação entre arte, autenticidade, au-
toria, cópia e inovação.

Caroline Glodes Blum, mestra em An-
tropologia pela Universidade Federal

do Paraná (UFPR), e Juliana dos San-
tos Barbosa, professora da UFPR, são
autoras do artigo “Escola de Samba
Colorado: identidade, sociabilidade e
legado na mais negra das capitais do
Sul do país”. Nele, apresentam o resul-
tado de pesquisa bibliográfica sobre a
primeira escola de samba de Curitiba,
fundada em 1946 por ferroviários e que,
por mais de meio século, foi espaço de
resistência cultural da comunidade ne-
gra curitibana. As autoras mobilizam o
conceito de “quilombismo”, de Abdias
Nascimento, compreendendo a Colo-
rado como um quilombo moderno.

No ensaio de Lucas Bártolo, doutoran-
do no Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social no Museu Nacional
(PPGAS-MN/UFRJ), “Entre naufrágios
e infortúnios”, são reunidas algumas
narrativas que circulam no mundo do
Carnaval sobre desfiles com temática
afro-brasileira que “nafragaram” na
avenida, alguns deles sob verdadeiros
dilúvios. Além de trazer à tona debates e
controvérsias que tais episódios suscita-
ram, o autor observa como a religião ofe-
rece explicações para esses infortúnios
e nos leva à compreensão de como os
sentidos religiosos do Carnaval carioca
emergem e se atualizam a cada episódio.

A publicação se encerra com “Brasil,
meu Brasil brasileiro”, resenha de Lygia
Santiago, doutoranda do PPGHA/Uerj,
sobre o livro *Uma arte de resiliência –
arte popular do Brasil na coleção Rolf
Fehlbaum*”, publicado na Alemanha
em 2023 pelos colecionadores Rolf
Fehlbaum e Bernhard Stricker, com en-
saio dos antropólogos brasileiros Ricar-
do Lima e Guacira Waldeck. A coleção
reunida por Fehlbaum integra o acervo
do Museu Vitra, localizado exatamente
na tríplice fronteira entre Alemanha,
Suíça e França. O conjunto inclui obras
de artistas de Caruaru (PE), Niterói
(RJ) e do Vale do Jequitinhonha (MG).

Com esta publicação e encontro entre os
projetos *Trânsitos* e *Tecap*, reiteramos o
desejo de colaborar para a promoção
do debate sobre a diversa produção as-
sociada à arte e à cultura populares. A
publicação reforça, também, o interes-
se pelo campo e sua relação com a arte
moderna e contemporânea, conside-
rando fluxos de agentes, objetos, obras,
imagens e símbolos em uma geografia
histórico-artística sob a perspectiva da
História da Arte Global. Esperamos co-
laborar em novos encontros. Boa leitura!

As organizadoras

PARTE 1

DEIXA
FALAR

Fantasia de papel: a dança de vida e morte em *Restos do Carnaval*, de Clarice Lispector, e *Duzu-Querença*, de Conceição Evaristo

Leonardo Augusto Bora

Carnaval e literatura

A presença do Carnaval nas páginas literárias brasileiras é uma constante desde o século XIX, quando, na visão de Antonio Candido, o processo de “formação da literatura brasileira” (justamente o título de sua publicação mais aclamada) se consolidou. Segundo a teoria de Candido, o período histórico que coincide com o chamado romantismo literário brasileiro viu a edificação dos três pilares necessários para a sustentação de um “sistema literário” (Candido, 2012, p. 25): a existência de um conjunto de autores conscientes do seu papel; a presença de um público leitor; a observação de um meio de circulação literária eficiente (língua, livros, imprensa). Se hoje muito se debate a urgência da expansão dos conceitos de literatura, diante do caleidoscópio de agendas e linguagens artísticas contemporâneas, é fato que, no Império brasileiro do século retrasado, jornais e livros com palavras impressas eram o principal mecanismo difusor do que se entendia, numa visão restrita (e elitista), presa à escrita, por “experiência literária”. Muitas dessas páginas, ansiosas e comprometidas com a tentativa de “decifrar” ou

“traduzir” literariamente um país, cuja identidade precisava ser delineada, no pós-independência, enxergaram no Carnaval uma importante chave ou pedra angular. É por isso que autores notáveis da segunda metade do século XIX, como José de Alencar, Machado de Assis e Raul Pompéia, escreveram sobre as folias da cidade do Rio de Janeiro, a sede da corte e síntese de um disputado Brasil.

No decorrer do século XX, os múltiplos carnavais brasileiros ofereceram farto material artístico para escritores de prosa e poesia. As temáticas carnavalescas adquirem posição destacada em textos de João do Rio, Oswald de Andrade, Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles, Aníbal Machado, Cecília Meireles, entre tantos outros. Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade dedicaram longos poemas ao Carnaval da cidade do Rio de Janeiro: “Carnaval carioca” e “Alegria, entre cinzas”, respectivamente. A coletânea *Brasil, mostra a sua máscara* (2007), organizada por Fred Góes, apresenta um excelente panorama desse cenário, direcionando os olhos, também, para a farta presença carnavalesca na música popular brasileira – para além

das composições produzidas para o Carnaval, como marchinhas e sambas-enredo. Há que se destacar, ainda, o interesse que as festas de Momo exerceram e continuam exercendo na seara das artes plásticas: de Tarsila do Amaral a Beatriz Milhazes, confetes e serpentinas nunca saíram de moda.

Este trabalho, ciente da importância de se observar essa “tradição” (termo tão caro a Candido, vide os pressupostos de *Formação*), propõe uma análise comparativa dos contos *Restos do Carnaval*, de Clarice Lispector, e *Duzu-Querença*, de Conceição Evaristo. Mais especificamente, objetiva-se o início de um debate acerca das dimensões poéticas da ideia de “fantasia”, algo fundamental para o desenvolvimento narrativo das obras cotejadas. Para isso, em paralelo à leitura crítica/criativa dos referidos textos, serão tecidos apontamentos com relação às dimensões inapreensíveis das fantasias carnavalescas e das simbologias do Carnaval, sob a ótica de diferentes cosmovisões e sistemas socioculturais. Mais do que o apontamento de conclusões, busca-se, aqui, a abertura de novas perspectivas intelectuais e novos diálogos transdisciplinares.

Rosa, rosa, rosa

“Restos do Carnaval”, o quarto conto da coletânea *Felicidade Clandestina*, originalmente publicada em 1971, é um convite às elucubrações que fervilham da escrita clariceana. Ambientada na cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco, a história tem início com a descrição poética das ruas do centro urbano em uma Quarta-Feira de Cinzas. A voz narrativa diz:

Uma ou outra beata com um véu cobrindo a cabeça ia à igreja, atravessando a rua tão extremamente vazia que se segue ao Carnaval. Até que viesse o outro ano. E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu (Lispector, 1998, p. 25).

Uma vez que a autora e sua família viveram cerca de dez anos na capital pernambucana, após o processo de mudança do Leste Europeu para o Brasil¹,

e uma breve temporada em Maceió, é comum a leitura imediata de que o conto possui acordes autobiográficos: a voz narrativa em primeira pessoa seria a voz da própria autora, Clarice Lispector, que rememora os carnavais da infância, vividos em uma cidade que sedia um dos mais emblemáticos carnavais do Brasil – palco da mistura efervescente de frevos, maracatus, caboclinhos, blocos líricos e demais festejos. No entanto, tal suposição é perigosa, quando palmilhamos o pantanoso terreno da ficção. As múltiplas dimensões da memória, frequentemente trabalhadas por Clarice nas suas construções literárias, podem, sim, tocar as tintas da autobiografia, em *Restos do Carnaval*; os limites desse movimento, entretanto... isso não se pode definir. Fato é que o conto aglutina, de maneira puramente subjetiva, aspectos do Carnaval recifense da primeira metade do século XX a partir do olhar de uma menina que nutria sentimentos dúbios para com a festa. Mistura de medo e fascínio, amor e temor, conforme se depreende da seguinte passagem:

E as máscaras? Eu tinha medo mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara. À porta do meu pé de escada, se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com o meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério. Até meu susto com os mascarados, pois, era essencial para mim (Lispector, 1998, p. 26).

A articulação entre as ideias de *Carnaval* e *medo* é algo comum nos relatos literários. A produção de João do Rio, no cenário brasileiro, talvez seja o melhor exemplo: crônicas como *Cordões* e contos como *O bebê de tarlatana* e *rosa* enfatizam o temor, nas linhas e nas entrelinhas. No caso do conto, há mais do que um flerte com o terror, mas um mergulho completo nas sombras do pânico. A tensão permanente, o fascínio perigoso e o susto diante do desconhecido constituem a ideia

¹ Clarice Lispector nasceu na aldeia de Chechelnyk, na Ucrânia, filha de uma família de judeus russos que fugiam da perseguição antisemita. A família emigrou para o Brasil quando Clarice tinha menos de dois anos de idade. Após uma temporada em Maceió, mudaram-se para a cidade de Recife, onde Clarice viveu até a mudança para o Rio de Janeiro, aos 14 anos, em 1935.

de Carnaval há séculos, conforme o observável na pintura *O combate entre o Carnaval e a Quaresma*, de Pieter Bruegel, o Velho, de 1559. Nela, ao redor das figuras-síntese do Senhor Carnaval (um sujeito gordo, sentado sobre um barril, empunhando uma longa espada em cuja lâmina estão espetados uma cabeça de porco, um frango, uma codorna e linguças assadas) e da Senhora Quaresma (uma mulher com trajes de tons eclesiásticos, macérrima, empunhando uma espécie de remo que serve de bandeja para dois peixes magros, talvez sardinhas), observa-se um cenário de desagregação social: figuras de feições humanas e inumanas misturadas, como se a praça retratada fosse um campo de guerra. A tela, que é analisada por Felipe Ferreira no início de *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro* (2004)², guia o olhar do observador a um conjunto de pinturas que bebem das fontes do grotesco, como as criações alegóricas de Hieronymus Bosch. O longo estudo que Mikhail Bakhtin (2008) dedicou à produção literária de François Rabelais intensifica a

percepção de que o grotesco e o medo, quando da suspensão do tempo nos dias carnavalescos, podem caminhar de mãos dadas. A utilização de fantasias, por óbvio, contribui para isso.

O conto de Clarice, já em seu início, subverte as expectativas triviais dos leitores afoitos por alegria, uma vez que ilumina o avesso: não a festa, mas as cinzas; não o gozo, mas o medo e a frustração de uma criança que “nunca tinha ido a um baile infantil” (Lispector, 1998, p. 25) e nunca tinha se fantasiado para brincar a folia. Os adultos a deixavam olhar a diversão alheia, mas não a permitiam participar do frenesi. O pouco prazer que sentia se resumia a ganhar “um lança-perfume e um saco de confete” (Lispector, 1998, p. 25). Os relatos fragmentados revelam uma voz narrativa que mergulha nas memórias da infância e experimenta o reviver de uma espécie de batalha interior – e a escolha lexical não poderia ser mais adequada, uma vez que, em trecho anterior, são descritas as “ruas mortas onde esvoaça-

vam despojos de serpentina e confete” (Lispector, 1998, p. 25).

O olhar distante e amargurado da menina desvela, em última análise, a oposição maior: vida *versus* morte, moto-contínuo. O medo da morte, afinal, é o maior da existência humana. A narradora revela que a mãe lutava contra uma doença, fato que tornava impossível a plena vivência do Carnaval naquela casa do Recife: “Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para Carnaval de criança” (Lispector, 1998, p. 26). A dança de oposições (saúde *versus* doença, alegria *versus* tristeza) revela ao leitor a personalidade em formação de alguém que experienciou, a um só tempo, o desejo de sair da infância e o medo da morte. É quando tem início a trama narrativa em si: num determinado Carnaval, em meio à angústia da enfermidade materna, finalmente a menina consegue realizar o sonho de se fantasiar – ou melhor, de ser fantasiada:

Mas houve um Carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não consegui acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a

pedir pouco. É que a mãe de uma amiga minha resolvera fantasiar a filha e o nome da fantasia era no figurino Rosa. Para isso comprara folhas e folhas de papel crepom cor-de-rosa, com as quais, suponho, pretendia imitar as pétalas de uma flor. Boquiaberta, eu assistia pouco a pouco à fantasia tomando forma e se criando. [...] Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga – talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel – resolveu fazer para mim também uma fantasia de rosa com o que restara de material. Naquele Carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma (Lispector, 1998, p. 26-27).

O fragmento em questão descreve o evento que desencadeia a ação dramática do conto: a feitura de uma fantasia, intitulada *Rosa*, com papel crepom. Como nada é um capricho gratuito, na prosa de Clarice, o nome do “risco”, conforme a nomenclatura corrente em ateliês que desenvolvem fantasias carnavalescas, é grafado de forma especial: *Rosa*, com R maiúscu-

² Nos termos do autor, o quadro “representa, alegoricamente, uma batalha do gordo Carnaval, montado sobre um barril de vinho, com a esquelética Quaresma. Em volta das duas personagens, uma variedade de cenas representando jogos e costumes de cada um dos dois momentos” (Ferreira, 2004, p. 34).

lo e letras em itálico. Essa *Rosa* fora pensada para vestir outra pessoa, a amiga da narradora-protagonista. A segunda fantasia de *rosa* (na descrição do conto, a letra maiúscula não mais existe, o que denota alguma inferioridade – a perda da diferenciação, o enfraquecimento das noções de autoridade, importância, nobreza) é uma espécie de arremedo da primeira; uma fantasia “clandestina”, uma flor menor. Uma sombra em meio aos assombros infantis.

Aqui, é válido pensar em acepções da palavra “fantasia”. De acordo com Felipe Ferreira, dialogando com Câmara Cascudo, “presente nas comemorações carnavalescas desde as festas greco-romanas, a fantasia irá agir como um meio de contato simbólico com a ‘outra realidade’ representada pelo Carnaval [...]” (Ferreira, 1999, p. 97). Essa “outra realidade” permite que, durante as festas, sejam assumidas “a personalidade do duplo, do outro-eu, do eu-subjetivo que atuam na sombra e no reflexo” (Ferreira, 1999, p. 97). O antropólogo Roberto DaMatta também orientou as lentes para o estudo das fantasias carnavalescas, entendendo que elas podem expressar não apenas

um “duplo” subjetivo, pessoal, mas os “avessos” da própria sociedade brasileira, ou seja, um “outro-eu” coletivo, num teatro de sombras:

Aqui, os personagens são figuras periféricas do mundo social brasileiro. Os reis, duques, príncipes e outros nobres; os fantasmas, caveiras, diabos e outros personagens do mundo das sombras; os gregos antigos, romanos, havaianos, escoceses e chineses, dos confins do mundo conhecido; os ladrões, palhaços, prostitutas, marginais, malandros, presidiários, caubóis e outras figuras liminares que o cotidiano só revela dolorosamente. O mundo dos personagens do Carnaval é, pois, o mundo da periferia, do passado e das fronteiras da sociedade brasileira (DaMatta, 1997, p. 62).

A temática em si das fantasias de *Rosa* e *rosa* não parece se enquadrar na visão esquemática proposta por DaMatta (uma flor popular no mundo todo, conectada a uma miríade de simbologias), mas é fato que o processo de feitura da fantasia da narradora e o seu “rebaixamento” (de maiúscula a minúscula) podem expressar, ainda que de maneira indireta, as “fronteiras

da sociedade brasileira”. Na sequência do conto, a narradora volta a trabalhar com tensões e polaridades: a felicidade que tonteava e a melancolia de um sonho partido. Partido porque depois de vestir a fantasia de *rosa*, às três horas da tarde, com receio de que o céu rompesse em chuva, a menina viveria, com saturação máxima, o medo petrificador de perder a mãe:

Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge – minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. Fui correndo vestida de rosa – mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil – fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de Carnaval. A alegria dos outros me espantava (Lispector, 1998, p. 28).

Eis que a alegria se transforma em espanto e a morte volta a dominar a cena, tanto que a narradora declara: “Mas alguma coisa tinha morrido em mim” (Lispector, 1998, p. 28). A magia se esvai, o desencanto impera:

E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina. Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados. Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria (Lispector, 1998, p. 28).

A morte, nesse ponto, deixa de ser um medo próximo ou distante, deixa de ser uma ideia – passa a ser uma experiência tátil, vivida e sentida pela menina vestida de *rosa*, em meio ao Carnaval. Morte simbólica, por óbvio, que conduz a narrativa ao seu desfecho epifânico:

Só horas depois é que veio a salvação. E se depressa agarrei-me a ela é porque tanto precisava me salvar. Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando,

sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considere pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa (Lispector, 1998, p. 28).

O trecho final do conto consolida as ideias de transformação, autoentendimento, passagem: a menina se descobre mulher e se transmuta em rosa, sem letra maiúscula e sem itálico. Algo que não mais parece um nome próprio ou algo diferenciado, mas um substantivo concreto, uma coisa, um estado, um estalo mental. A menina-mulher, que também é flor, vivencia uma relação interpessoal que torna aquele Carnaval o mais importante da sua vida. Vida que, ao menos naquele instante encantado, em suspense, supera a morte, derrota o medo, anuncia a cura: trata-se, afinal, de uma “salvação”.

Estrelas recortadas em papel

O Carnaval e as suas complexidades simbólicas e rituais também atravessam o conto *Duzu-Querença*, de Conceição Evaristo, o terceiro da coletânea *Olhos d'Água*, originalmente publicada em 2014. A história, narra-

da em terceira pessoa, começa com a descrição de uma cena de miserabilidade social: a mulher em situação de rua Duzu, sentada nas escadarias de uma igreja, lambe os dedos sujos eingere os restos de comida contidos em uma lata. Quando a comida acaba, o sonho ganha corpo: a mulher fantasia o desejo de uma refeição prolongada e farta, manipulando o fundo da lata: “diversas vezes levou a mão lá dentro e retornou com um imaginário alimento que jogava prazerosamente à boca” (Evaristo, 2019, p. 31).

Mais uma vez, temos uma personagem feminina situada em um espaço limítrofe: em *Restos do Carnaval*, o “pé de escada do sobrado” (Lispector, 1998, p. 25), fronteira entre a casa da família, universo privado, e a rua, o espaço público por excelência; em *Duzu-Querença*, a escadaria da igreja, fronteira minada – a “casa de Deus” e a rua de tantas gentes, a fé católica historicamente conectada aos festejos carnavalescos que tomam as praças de assalto com as suas criaturas misteriosas e fantásticas (lembremo-nos da tela de Bruegel e da batalha contra a Quaresma). Duzu, sente nas pernas as câibras do tempo e decide deixar aquele espaço e “voltar

ao morro”, a fim de “descobrir uma forma de ludibriar a dor” (Evaristo, 2019, p. 35). A voz narrativa, com alguma brevidade, descreve a vida da personagem – menina do interior que chega à cidade grande (deduz-se que o Rio de Janeiro) acompanhada das promessas que fez aos pais humildes: de que teria trabalho em “casa de família”, de que poderia estudar.

Mas a vida da menina segue rumo diverso: passa a viver em condição análoga à escravidão, sem poder visitar os pais, sem acesso aos estudos. É transformada em “empregada” na “casa” de Dona Esmeraldina – um prostíbulo decadente, lugar cuja rotina é assim sintetizada:

Era uma casa grande de muitos quartos. Nos quartos moravam mulheres que Duzu achava bonitas. Gostava de ficar olhando para os rostos delas. Elas passavam muitas coisas no rosto e na boca. Ficavam mais bonitas ainda. Duzu trabalhava muito. Ajudava na lavagem e na passagem da roupa. Era ela também quem fazia a limpeza dos quartos. A senhora tinha explicado a Duzu que batesse nas portas sempre. Batesse forte e esperasse o pode entrar (Evaristo, 2019, p. 32).

Ainda menina (o texto não especifica idade) e longe dos olhos da cafetina, Duzu percebe que aquela “casa grande” (assim como na prosa de Clarice, a seleção lexical não é gratuita, sob a pena de Conceição) não era uma casa comum. Se a narradora de *Restos do Carnaval* desejava que os lábios fossem pintados de “batom bem forte” e as bochechas fossem ruborizadas com “ruge”, para aceder ao “sonho intenso de ser uma moça” (Lispector, 1998, p. 26), a menina Duzu também se mostrava fascinada com as pinturas de rostos e bocas das mulheres daquela casa. Desejava, ao seu modo, ser tão mulher quanto elas.

Assediada por um frequentador em específico, a garota precisa lidar com a tensão entre o gosto e o medo (Evaristo, 2019, p. 33). Tensão que, após ceder pela primeira vez e começar a experimentar a vida sexual mediante pagamento, se torna mais enovelada:

Duzu tinha gosto e medo. Era estranho, mas era bom. Ganhou muito dinheiro depois. Duzu voltava sempre. Vinha num entrar-entrando cheio de medo, desejo e desespero. Um dia o homem estava deitado nu e sozinho.

Pegou a menina e jogou na cama. Duzu não sabia ainda o ritmo do corpo, mas, rápida e instintivamente, aprendeu a dançar. Ganhava mais e mais dinheiro. Voltava e a moça do quarto nunca estava (Evaristo, 2019, p. 33).

Quando Dona Esmeraldina descobre que a menina estava mantendo relações com homens, dentro do bordel, de maneira “clandestina”, fica furiosa e a enquadra nas “regras da casa”. Duzu se transforma, então, em uma “prostituta profissional”, acostumando-se a uma vida marcada por gritos, pancadas, “sangue das mulheres assassinadas” (Evaristo, 2019, p. 34). Esse quadro de violência de gênero, articulado com a prostituição, aparece no romance *O país do Carnaval*, de Jorge Amado, publicado no alvo-rece da década de 1930. A violência presente em discursos e práticas debatidos nessa obra juvenil, de forte teor melancólico, serve de centelha disparadora para algumas reflexões interessantes de Roberto DaMatta. Diz o antropólogo que o protagonista do romance amadiano, Paulo Rigger, vivencia, em meio às celebrações do Carnaval carioca³, “uma certa tragédia em descobrir-se brasileiro”:

Pois enquanto em outros países a identificação apresenta problemas de uma cultura cívica, remetendo a bandeiras, hinos, coroas ou lutas heróicas, para nosso personagem – que aqui é um paradigma –, ser brasileiro é dissolver-se na turba indiferenciada que dança o samba nas ruas e surra selvagemmente sua amante europeia. No caso do Brasil, portanto, o processo de identificação mais abrangente traz à tona o Carnaval e o controle dos favores sexuais femininos (DaMatta, 1997, p. 90).

No conto de Evaristo, como pode ser observado em diversos outros escritos da autora, a violência é uma constante – e a violência de gênero mais ainda. A dança entre vida e morte adquire tensão máxima na seguinte afirmação referente a Duzu: “Habitou-se à morte como uma forma de vida” (Evaristo, 2019, p. 34). Por um lado, Duzu teve nove filhos e muitos netos, ou seja, a multiplicação de vidas; por outro lado, tais vidas permaneciam em situação de vulnerabilidade, à margem da efetivação de direitos fundamentais básicos. A desigualdade social leva um dos netos, Tático, à criminalidade. A morte do jovem afeta profundamente a vida de

Duzu – é a partir da menção ao assassinato de Tático que a trama narrativa envereda pelas trilhas do Carnaval:

Os filhos de Duzu foram muitos. Nove. Estavam espalhados pelos morros, pelas zonas e pela cidade. Todos os filhos tiveram filhos. Nunca menos de dois. Dentre os seus netos três marcavam assento maior em seu coração. Três netos lhe abrandavam os dias. Angélico, que chorava porque não gostava de ser homem. Queria ser guarda penitenciário para poder dar fuga ao pai. Tático, que não queria ser nada. E a menina Querença que retomava sonhos e desejos de tantos outros que já tinham ido... Duzu entrou em desespero no dia em que soube da morte de Tático. Ele havia sido apanhado de surpresa por um grupo inimigo. Era tão novo! Treze anos. (...) Com a morte de Tático, Duzu ganhou nova dor para guardar no peito (Evaristo, 2019, p. 34-35).

A tristeza causada pela morte do neto faz com que Duzu retorne ao morro para “brincar de faz de conta”, aprofundando-se “nas raias do delírio” (Evaristo, 2019, p. 35). Uma cena corriqueira, como observar as roupas penduradas no varal⁴, adquire dimensão poética, aos olhos da velha mulher: ela passa a se sentir como um pássaro e a nutrir o desejo de voar, livre, sobre o mar e as edificações da cidade. Uma espécie de alumbramento, nos termos de Manuel Bandeira: “Duzu estava feliz. Havia se agarrado aos delírios, entorpecendo a dor. E foi se misturando às roupas do varal que ela ganhara asas e assim viajava, voava, distanciando-se o mais possível do real” (Evaristo, 2019, p. 35). Há, bem se vê, um deslocamento da realidade cruel.

Aproximando-se do desfecho, essa espécie de sublimação experimentada pela personagem é intensificada com

³ No complexo trecho em questão, o protagonista Paulo Rigger, recém-retornado ao Brasil, após uma temporada na França, afirma para alguns amigos, entornando cinismo, egoísmo e crueza: “Só se deve cuidar da felicidade pessoal. No dia em que cada um for feliz a humanidade o será... Esse negócio de sacrificar-se pelo bem-estar comum não vai comigo. E pátria... Eu não tenho o sentido de pátria. Só me senti brasileiro duas vezes. Uma, no Carnaval, quando sambei na rua. Outra, quando surrei Julie, depois que ela me traiu” (Amado, 2011, p. 62-63).

⁴ É interessante notar como a imagem de roupas no varal, estendidas ao sol e pingando em água e sabão, é explorada em filmes que abordam o chamado “trabalho doméstico”, adquirindo diferentes dimensões poéticas. É o observável nos filmes *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, e *Roma*, de Alfonso Cuarón.

a chegada do Carnaval, tão aguardado quanto na prosa clariceana. O seguinte trecho guarda muitos pontos preciosos para a reflexão crítica:

Estava chegando uma época em que o sofrer era proibido. Mesmo com toda dignidade ultrajada, mesmo que matassem os seus, mesmo com a fome cantando no estômago de todos, com o frio rachando a pele de muitos, com a doença comendo o corpo, com o desespero diante daquele viver-morrer, por maior que fosse a dor, era proibido o sofrer. Ela gostava deste tempo. Alegrava-se tanto! Era o Carnaval. E já havia até imaginado a roupa para o desfile da escola. Ela viria na ala das baianas. Estava fazendo uma fantasia linda. Catava papéis brilhantes e costurava pacientemente em seu vestido esmolambado. Um companheiro mendigo havia-lhe dito que sua roupa, assim tão enfeitada de papéis recortados em forma de estrelas, mais parecia roupa de fada do que de baiana. Duzu reagiu. Quem disse que estrela era só para as fadas! Estrela era para ela, Duzu. Estrela era para Tático, para Angélico. Estrela era para a menina Querença, moradia nova, bendito ayê, onde ancestrais e vitais sonhos haveriam de florescer e acontecer (Evaristo, 2019, p. 35-36).

Assim como em *Restos do Carnaval*, deparamo-nos com a feitura de uma fantasia de papel como esteio da narrativa – no conto de Clarice, uma rosa; no conto de Conceição, um vestido enfeitado de estrelas. No conto de Clarice, o papel crepom é comprado pela mãe da amiga da narradora-protagonista, o que permite a observação de algum recorte de classe; no conto de Conceição, os papéis brilhantes são catados do chão pela avó de Querença, menina que é descrita como a materialização da possibilidade de um futuro outro, menos violento e amargo, ancorado nos estudos e na compreensão crítica da própria história. Aos poucos, com sutileza e cuidado, o leitor se depara com a negritude de Duzu, tornando-se o conto um acontecimento poético capaz de acionar delicadas reflexões étnico-raciais, de gênero e classe. A morte física de Duzu, no início daquele Carnaval, não é o fim da história nem tem pinceladas melodramáticas; de maneira distinta, expressa a certeza de uma continuidade em outros planos:

Menina Querença, quando soube da passagem da Avó Duzu, tinha acabado de chegar da escola. Subitamente se sentiu assistida e visitada

por parentes que ela nem conheceu e de quem só ouvira contar as histórias. Buscou na memória os nomes de alguns. Alafaia, Kiliã, Bambene... Escutou os assobios do primo Tático lá fora chamando por ela (Evaristo, 2019, p. 36).

Na sequência, o conto narra que a menina Querença desce o morro (expressão tão presente em sambas-enredo e no imaginário carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro, onde dezenas de agremiações sambistas são sediadas em favelas que ocupam morros) “recordando a história de sua família, de seu povo” (Evaristo, 2019, p. 36). A neta de Duzu segue os passos da avó às avessas, florescendo como pessoa e desfiando um enredo próprio. A repetida utilização do verbo *florescer*, aliás, é digna de nota e pode ser comparada ao viés metafórico de *Restos do Carnaval*. Querença não se veste de rosa, mas floresce existencialmente. Entende que precisa encarar as agruras da vida, sem perder o olhar encantado:

E foi no delírio da avó, na forma alucinada de seus últimos dias, que ela, Querença, haveria de sempre umedecer seus sonhos

para que eles florescessem e se cumprissem vivos e reais. Era preciso reinventar a vida, encontrar novos caminhos. Não sabia ainda como. Estava estudando, ensinava as crianças menores da favela, participava do grupo de jovens da Associação de Moradores e do Grêmio da Escola. Intuíva que tudo era muito pouco. A luta devia ser maior ainda. Menina Querença tinha treze anos, como seu primo Tático que havia ido por aqueles dias. Querença olhou novamente o corpo magro e a fantasia da avó. Desviou o olhar e entre lágrimas contemplou a rua. O sol passado de meio-dia estava colado no alto do céu. Raios de luz agrediam o asfalto. Mistérios coloridos, cacos de vidro – lixo talvez – brilhavam no chão (Evaristo, 2019, p. 36-37).

O “delírio da avó” e a alucinação presentes nesse arremate deslocam a narrativa da crueza mundana e contribuem para o fortalecimento dos acordes espiritualizados, míticos, sagrados. A autora exalta o “mistério”, destacando que, nos dias regidos por Momo, pequeninos pedaços de “lixo” (termo que pode ser problematizado em múltiplas dimensões) podem brilhar feito joias.

O luto e a luta

Ao analisar *Duzu-Querença*, a pesquisadora Maria do Rosário Alves Pereira (2023) observa que o conto de Conceição Evaristo opera na chave da “subversão”, palavra cara aos estudos carnavalescos. Na visão de Pereira, “tal subversão aparece quando se rompe com uma imagem glamourizada da prostituta, comumente representada sob uma forma sensualizada, com ares de sedução e mistério” (Pereira, 2023, p. 309). Isso não se dá de maneira aleatória: a conscientização política é parte do projeto literário de Conceição Evaristo, bem como a desconstrução poética de estereótipos historicamente construídos ao redor dos corpos e das identidades de mulheres negras, estereótipos estes que até bem pouco tempo ilustravam a ideia de “Carnaval brasileiro”.

Pois bem: pode-se dizer que o Carnaval, no conto de Conceição Evaristo, não é apenas um cenário ou uma am-

bientação narrativa, mas um poderoso mecanismo poético, ativador de sentidos e potencializador de sentimentos. A morte em meio à folia, como já foi dito, está longe de ser uma novidade⁵. A forma como a autora trabalha isso, no entanto, é bastante especial, trazendo à baila uma cosmovisão que não aquela restrita ao imaginário judaico-cristão pintado por Bruegel. Quando fala em “bendito ayê”, a autora evoca a ancestralidade de Duzu, mulher negra que socialmente expressava muitas marginalidades: prostituta, favelada, mendicante.

Não há detalhes o suficiente para a afirmação de que Duzu era mesmo uma mulher sambista, mas o fato de ela desfilar ou imaginar que poderia desfilar numa ala de baianas de escola de samba revela alguma conexão com essas agremiações de matrizes negro-populares cariocas, historicamente ligadas aos terreiros de candomblé e aos preceitos das religiões de matrizes africanas. Lélia Gonzalez, em uma de

5 É fundamental perceber que diferentes narrativas literárias podem trabalhar a morte em meio à folia das mais variadas formas, o que torna a investigação bastante estimulante. Três exemplos de “mortes carnavalescas” com conotações distintas são aquelas observáveis em *A Morte da Porta-Estandarte*, conto de Aníbal Machado, *Dona Flor e seus dois maridos*, romance de Jorge Amado, e *Orfeu da Conceição*, peça de Vinícius de Moraes.

suas reflexões acerca do Carnaval carioca, destaca que as escolas de samba estão inseridas em um contexto de celebrações populares conectado aos “terreiros de candomblé, de umbanda, de batuque, de xangô”, festejos estes que “foram perseguidos pela polícia a mando de autoridades políticas e religiosas” (Gonzalez, 2021, p. 206). As baianas de uma escola de samba condensam a importância do matriarcado e guardam funções que vão desde a perpetuação e transmissão dos valores sambistas para as novas gerações até o preparo dos alimentos, nas festas realizadas nas quadras de ensaios – a tradicional feijoada, o caso mais comum. Tamanha é a importância desse segmento que, mesmo não sendo um quesito a ser avaliado pelo corpo de jurados que anualmente concede notas e define a escola campeã do Carnaval, ele é uma obrigatoriedade: todas as escolas de samba cariocas precisam desfilar com ala de baianas, algo estabelecido no regulamento de 1933.

Gonzalez (2021, p. 206) é precisa ao apontar para o fato de que os coletivos sambistas eram “chamados de ‘coisa de negros’ e por isso mesmo reprimidos”. A posterior transformação em “patrimô-

nio cultural nacional”, no entendimento da autora, não beneficiou de modo frontal as populações negras, “mas as secretarias e as empresas de turismo” (Gonzalez, 2021, p. 206). Apesar dessa constatação problemática, a antropóloga conclui que a mulher negra sambista “taí, mais firme que nunca, trabalhando como sempre, segurando as pontas de sua família como sempre, e, como sempre, muito cheia de axé. Por isso, só temos uma coisa a dizer pra ela: tamos aí” (Gonzalez, 2021, p. 206). A autora não se cala, portanto, diante das contradições e exclusões profundas do cenário carnavalesco analisado, mas também não deixa de exaltar a potência criativa de mulheres como Duzu, que projetam em uma fantasia de baiana de escola de samba a possibilidade de experimentar sentimentos como liberdade, encantamento e esperança.

Em *Restos do Carnaval*, de maneira diferente, a folia não nos conduz ao complexo cultural sambista, mas ao colorido das ruas recifenses de outrora e a um mergulho íntimo no “eu” da narradora. Uma narrativa abismal, que, nas palavras do próprio texto, se torna uma confissão, um exorcismo, um confronto com os “fantasmas do Carnaval passa-

do”: “Ah, está se tornando difícil escrever. [...] Mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz” (Lispector, 1998, p. 26). A carência de felicidade, por motivos diferentes, permeia ambas as narrativas analisadas; e o modo como suas personagens femininas lidam com isso, diante do espelho invertido das pulsões carnavalescas, revela diferentes sistemas simbólicos e diferentes maneiras de se relacionar com a fantasia. Que ambas as vestes sejam confeccionadas com papel, isso é algo mais do que expressivo, uma vez que a materialidade frágil mostra que não é possível vestir uma armadura e que o encantamento é momentâneo, podendo ser quebrado (ou rasgado, molhado, derretido) num piscar de olhos (ou ao ressoar da primeira trovada). O risco, o medo. E a possibilidade de enfrentamento.

A narradora-personagem de *Restos do Carnaval* faz do exercício da escrita o ato rebelde de revolver as próprias memórias, em busca de algum perdão: “Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto, essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso” (Lispector, 1998, p. 27-28). Querença, a personagem mais moça que divide o protagonismo do conto de Conceição Evaristo com a avó Duzu, compreende que o seu destino é a luta, forma de transformar o luto em coragem. A menina Duzu e a menina que se viu fantasiada de rosa atravessam o Carnaval como quem atravessa uma densa nuvem de memórias, medos, traumas, desejos. E, se depois da tempestade não há a completa bonança, ao menos é possível antever, parafraseando Drummond, “uma promessa de alegria”.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *O país do Carnaval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo; Brasília: Hucitec; EdUNB, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
 DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
 EVARISTO, Conceição. Duzu-Querença. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
 FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do Carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
 FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue*. Estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.
 GÓES, Fred. *Brasil, mostra a sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2017.
 GONZALEZ, Lélia. De Palmares às escolas de samba, tamos aí. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
 LISPECTOR, Clarice. Restos do Carnaval. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
 PEREIRA, Maria do Rosário Alves. Representações femininas em “Duzu-Querença” e “Olhos d'Água”. In: CÔRTEZ, C.; DUARTE, C. L.; PEREIRA, M. do R. A. *Escrivências*. Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Malê, 2023.

Chicard e seu Carnaval: um louco personagem do século XIX



Figura 1 Chicard. Fonte: *La caricature*. Revue satirique des modes, des théâtres, de la musique, des tribunaux et de la littérature. (encarte) 30 de janeiro de 1842¹.

Em janeiro de 1842, a revista francesa *La Caricature* publicava um impressionante encarte colorido com a imagem de um curioso personagem produzida três anos antes pelo famoso artista Paul Gavarni. A importância do retrato se manifesta não somente pelo destaque dado à ilustração, mas tam-

bém pela simplicidade da legenda, em que se destacava a palavra “Chicard”². Ao que parece, não havia necessidade de explicar para o leitor da revista quem era aquele personagem que se tornaria um dos ícones da segunda metade do século XIX na França (e mesmo no Brasil), mas que, em pouco mais de cinquenta anos, cairia no esquecimento.

É na busca desse personagem efêmero e surpreendente que nos propomos a mergulhar no universo carnavalesco da cidade de Paris no século XIX, marcado pela ascensão da burguesia após o Império Napoleônico, e que tanto influenciou a folia brasileira por meio dos bailes e passeios das sociedades carnavalescas cariocas³. Para tanto, destacaremos três momentos importantes. O primeiro ressalta o surgimento e a difusão dos bailes carnavalescos a partir do período conhecido como Monarquia de Julho⁴, marcado, entre outras coisas, pelo desejo da nova

¹ A indicação da data de produção da ilustração (1842), assim como a assinatura do autor, está invertida na parte inferior esquerda do desenho, indicando que possivelmente se trata de uma reprodução litográfica.

² Além do título, há informações sobre a autoria do desenho (Par Gavarni) e o impressor (Imp. par Aubert).

³ Sobre a influência do Carnaval francês na formação da festa carnavalesca moderna do Rio de Janeiro, ver Ferreira, 2005.

Felipe Ferreira

classe dominante burguesa de ocupar salões festivos com seus bailes. O segundo momento estabelece especificamente o gosto pelo ato de se fantasiar e sua crescente popularização mediante ilustrações publicadas na imprensa. O terceiro e último movimento lança luz sobre o Chicard, personagem que talvez seja a mais marcante imagem da sociedade oitocentista francesa, cuja representação visual encena a ascensão e o declínio da folia carnavalesca parisiense, concluindo, com uma breve discussão, sobre sua presença em terras brasileiras.

Todos ao baile: a construção do Carnaval moderno na Paris do século XIX

Todo mundo sabe que desde 1830 o carnaval de Paris tomou um rumo prodigioso que o torna europeu e

*particularmente burlesco, bem mais animado que o falecido carnaval de Veneza. Será que, com as fortunas diminuindo desmedidamente, os parisienses não teriam inventado uma forma de se divertir coletivamente, como em salões de clubes sem amantes, sem polidez e com baixo custo? Seja como for, o mês de março foi prodigioso de bailes onde a dança, a farsa, a grande alegria, o delírio, as imagens grotescas e as zombarias aguçadas pelo espírito parisiense alcançam gigantescos resultados⁵.
Balzac, *La fausse maîtresse**

Publicado em 1941, o romance *La fausse maîtresse*, é uma das muitas narrativas de Honoré de Balzac recheadas de situações rocambolescas ambientadas no mundo dos salões mundanos parisienses. É nesse espaço, uma verdadeira mistura de elegância, rígidas regras de comportamento, libertinagens e descontroles, que as comemorações

4 O período entre 1830 e 1848, conhecido na França como Monarquia de Julho, marca o triunfo da burguesia sobre a aristocracia e a separação entre o “mundo” (a vida mundana) e a corte (Martin-Fugier, 1990).

5 “Chacun sait que depuis 1830 le carnaval a pris à Paris un développement prodigieux qui le rend européen et bien autrement burlesque, bien autrement animé que feu le carnaval de Venise. Est-ce que, les fortunes diminuant outre mesure, les Parisiens auraient inventé de s’amuser collectivement, comme avec leurs clubs ils font des salons sans maîtresses de maison, sans politesse et à bon marché ? Quoi qu’il en soit, le mois de mars prodiguait alors ces bals où la danse, la farce, la grosse joie, le délire, les images grotesques et les railleries aiguës par l’esprit parisien arrivent à des effets gigantesques” (Balzac, 1976, p. 233).

carnavalescas de Paris encontrariam seu rumo e sua face moderna. Numa sociedade cada vez mais burguesa, um novo Carnaval se estabeleceria no segundo quarto do século XIX. De fato, a partir dos anos 1830, com a ascensão ao poder francês da burguesia ligada à Monarquia de Julho, os bailes se tornaram um dos principais centros da vida social da nova elite. Apesar de acontecerem o ano todo, esses eventos tinham seu ápice no período carnavalesco, quando as fantasias e as músicas “endiabradas” dominavam e davam o tom da verdadeira loucura que tomava conta dos salões. Como destaca Martin-Fugier (1990), em Paris, as semanas anteriores à Quaresma eram marcadas pela presença crescente de bailes mundanos, que tinham seu auge no período de Carnaval com os bailes à fantasia (conhecidos em francês como *bals masqués* ou *bals costumés*). Para a “boa sociedade” da época, reunir-se nesses eventos representava uma manifestação de pujança e uma oportunidade de declarar suas alianças.

As resenhas dos bailes nos jornais assemelhavam-se à descrição de um espetáculo, e a própria chegada dos

participantes na entrada dos salões se apresentava como uma encenação para as pessoas que se reuniam à sua porta com intenção de assistir ao evento. Além disso, sempre segundo Martin-Fugier (1990), dentro do espaço criado pela elite, o baile servia para marcar o grau de influência de cada um e para afirmar, por meio de manifestações filantrópicas, sua responsabilidade social. Nesse contexto, os bailes mascarados parisienses tinham nas fantasias não só a função de espetáculo, mas também de estruturação do grupo, seja em torno de um tema histórico imposto aos convidados, seja pela necessidade de astúcia, imaginação e esforço para sua apresentação.

O mais famoso e aclamado dos bailes carnavalescos parisienses do período da Monarquia de Julho era o chamado *Bal de l’Opéra*, o Baile da Ópera. Criado em 1716, como um baile à fantasia oferecido pelo Regente na ocasião do Carnaval, tornar-se-ia um acontecimento sombrio e grave após o período revolucionário, com convidados em trajes de gala limitando-se a ouvir as músicas tocadas pela orquestra e a conversar no *foyer*, onde o único disfarce admitido era o de Dominó negro para as mulhe-

res⁶. Esse tipo de baile era conhecido como *bal d'usage*, e iria reinar de 1815 a 1833 (Martin-Fugier, 1990).

A coisa tomaria outro rumo no início dos anos 1830, quando o diretor da Ópera de Paris decidiu tornar o baile mais atrativo, reduzindo o preço da entrada de dez para cinco francos e incluindo espetáculos de balé. A resposta de público foi muito superior à esperada e, em sua inauguração, em 5 de janeiro de 1833, milhares de pessoas compareceram ao evento vestidas com fantasias coloridas. A apresentação do tradicional balé inspirou a plateia que se entregou às danças da moda, incluindo os ousados galope e *chah-ut*. Chamada a intervir, a polícia seria

expulsa sob vaias, resultando num escândalo tão grande que o diretor se viu obrigado a retornar ao *bal d'usage* no ano seguinte. Apesar desse “retrocesso”, a semente do desvario estava plantada. Sob o comando de um novo diretor, iniciava-se, em 6 de fevereiro de 1837, a era de ouro dos bailes carnavalescos franceses com a estreia do *Grand Bal Musard* que, já em sua primeira sessão reuniria cinco mil pessoas dispostas a se divertir como se não houvesse amanha (Martin-Fugier, 1990).

O principal responsável por essa verdadeira revolução seria o maestro Philip Musard. Algumas décadas depois, Louis Huart escreveria sobre esse importante personagem:

6 Consistindo numa grande capa presa a um capuz e tendo uma máscara cobrindo os olhos, a fantasia de Dominó (geralmente negra) era uma verdadeira instituição nos bailes carnavalescos da Ópera de Paris. “Encobertos pela capa e pela máscara, os Dominós, geralmente mulheres, abordavam os senhores encasacados com a tradicional pergunta ‘Você me conhece?’ e revelavam segredos e pecadilhos do homem assediado” (Ferreira, 2004, p. 112).

7 “Avant Musard il y avait bien en France, si vous voulez, des espèces d’orchestres composés d’un plus ou moins grand nombre de violons, clarinettes, flûtes, contre-basses et trombones; — ces braves musiciens, voulant gagner loyalement leur agent, clarinettaient et trombonaient avec toute la force de leurs poumons et de leurs bras, et le tout produisait une musique turque, bonne tout au plus à faire polker l’ours noir de la mer Glaciale avec la sultane favorite de Schahababam! / Ça faisait pitié,— et, chose plus triste encore, ça faisait mal aux oreilles. / C’était une barbarie complète; nous tournions aux Vandales, aux Iroquois, aux chiens savants! / Enfin Musard parut, et le premier en France / Fit sentir dans nos pas une juste cadence. / Mon Dieu, qu’il est beau, Musard, quand il commence un de ses immortels quadrilles, celui des Chaises cassées, par exemple, chaises sur lesquelles il a établi la base de sa renommée” (Huart, 1869).

8 “Plus les épreuves sont violentes [...] plus l’ardeur se reporte sur les divertissements, notamment sur le bal parce qu’il est une action en même temps qu’un spectacle”.

Antes de Musard, havia em França, com muito favor, alguns tipos de orquestras compostas de certo número de violinos, clarinetes, flautas, contrabaixos e trombones. Estes bravos músicos procuravam ganhar honestamente seu dinheiro clarinetando e trombonando com toda força de seus pulmões e braços, produzindo uma música turca, boa para fazer polcar o urso negro do mar Glacial com a sultana favorita de Schahababam! Isso dava pena e, mais triste ainda, fazia mal aos ouvidos. Era uma barbárie completa que fazia-nos rodar como vândalos, como índios iroqueses, como cães treinados! Até que chegou Musard e, pela primeira vez na França, trouxe para nossos passos uma justa cadência. Meu Deus! Como é belo Musard quando começa uma de suas imortais quadrilhas, como por exemplo, aquela das Cadeiras Quebradas, cadeiras sobre as quais ele estabeleceu seu renome⁷ (Huart, 1869).

Musard seria personagem de capital importância para a renovação da forma de se divertir em Paris. Nascido em 1792, em Tours, e passando a infância em Paris, ele parte, aos 23 anos para Londres, onde faria carreira como *chef d’orchestre*, aproveitando-

-se da expansão da música na capital inglesa. Retornando a Paris, em 1830, alcançaria a glória em três anos, aproveitando o clima de excitação da cidade, marcada por dois movimentos de sociabilidade urbana: a revolta e a festa. Como afirma Gasnault (1981, p. 123) “Quanto mais violentas são as provocações [...] mais ardor é dedicado aos divertimentos, principalmente ao baile, que é uma ação e um espetáculo ao mesmo tempo”⁸. Após realizar, com grande sucesso, concertos populares a céu aberto nos Champs Élysées, os chamados *concerts-promenades*, em que alternava músicas de dança regidos com grande exuberância histriônica e prodigiosa pantomima com trechos sérios, Musard é alçado a chefe de bailes da Ópera de Paris, onde comanda o evento que marcaria o retorno do baile de Carnaval ao mais importante tempo da música da França. É nessa noite histórica, com uma multidão ocupando o salão do teatro, que aconteceria o primeiro “galope infernal”, verdadeiro desvario festivo que serviria de modelo aos bailes carnavalescos das principais cidades do mundo ocidental. A fórmula surgida naquela noite se repetiria com sucesso por 17 anos, até 1854⁹. A cada

noite de baile, a multidão se apertava aguardando a abertura do salão. Após a entrada do público, a orquestra tomava seu lugar até a chegada de Musard sob os aplausos da multidão ansiosa. A música começava misturando velhos sucessos do mestre com composições novas. Como em 1837, o baile culminava com o esperado “galope infernal”⁹, com Musard quebrando uma cadeira no palco para anunciar o início da música frenética. O procedimento se repetiria em todos os bailes, sendo o sinal para o verdadeiro delírio coletivo que tomava conta dos foliões (Gasnault, 1981). O sucesso do *Bal Musard*, numa sociedade conhecida por sua formalidade e repressão das

emoções, incentivou a difusão do que entendemos hoje como baile carnavalesco: um momento de descontrole e desregramento no qual “todos os excessos são permitidos”. Essas liberdades, entretanto, manifestam-se de diferentes formas de acordo com o lugar e o nível social dos envolvidos. Amédée Achard, um cronista da época, destacava, por exemplo, as diferentes “fisionomias” do *Bal Masqué de l’Opéra*, em 1879, informando que o *foyer* pertencia aos Dominós e aos curiosos em traje de gala, e os corredores eram terrenos neutros abertos a todas as fantasias, onde a mistura de foliões era mais ardente e tumultuosa, enquanto o salão propriamente dito

9 O sucesso estrondoso do baile de 1837 acabou por atemorizar a direção da sala de concertos, que optou por não contratar Musard. Em 1838, Musard ocupa a Salle Ventadour e, em 1839, o *Bal Musard* acontece na Salle Vivienne. Os festejos nesses dois anos excederam a receita dos bailes da Ópera, que voltara a realizar eventos mais formais. Com receio de chegar à falência, a Ópera recorria a Musard, que retorna à sala para ali reinar por 15 anos, apresentando a mesma fórmula do baile de 1837.

10 Verdadeira marca dos bailes carnavalescos franceses a partir de finais dos anos 1830, o galope infernal seria utilizado pelo compositor Offenbach em diversas de suas óperas e operetas a partir do sucesso mundial alcançado pelo galope final de “*Orphée aux enfers*” (1858), que se tornaria a música ícone do *cancan* parisiense.

11 “C’est un chaos de danseurs dévorés d’une fièvre sans nom”.

12 *Guinguettes* era nome que se dava aos estabelecimentos parisienses que comercializavam o vinho barato (*guingue*) produzido nas encostas em torno de Paris e vendido a baixo preço, atraindo um público em busca de bebida e diversão a reduzido custo (Hillairet, 1963).

13 Em artigo de 22 de dezembro de 1833, o jornal *Le Figaro* destaca os nomes de Delacroix, Boulanger, Achille Devéria, Eugène Devéria, H. Dupont, Eugène Lamy, Tony Johannot, Lanté, Camille Roqueplan, Robert Fleury, Saint-Évre et Ziegler. Como demonstração de prestígio, os desenhos eram litografados, coloridos e emoldurados e, então, exibidos no *foyer* da Ópera durante o baile (*Le Figaro*, 1833).

“é um caos de dançarinos devorados por uma febre sem nome”¹¹. (Achard, 1989, p. 218).

Os elogios, descrições e críticas ao mais famoso dos bailes carnavalescos, difundidos na imprensa e nas crônicas da época, acabariam por incentivar o surgimento de uma série de bailes dirigidos a uma variedade de foliões. Tais eventos envolveram, em poucos anos, toda a cidade na loucura carnavalesca. Salões particulares, teatros, restaurantes e bares populares formavam uma espécie de escala decrescente de desregramento, terminando nas famosas *guinguettes*¹² abertas a todos sem distinção.

Bailes à fantasia: a burguesia se diverte

Além da música, outro elemento essencial do baile carnavalesco à parisiense seria a presença de pessoas fantasiadas. A moda dos bailes à fantasia já havia caído no gosto da burguesia francesa com o advento das contra-danças (ou quadrilhas) temáticas ainda no período napoleônico. Inspiradas nos *festini* italianos e nas *masquerades* inglesas, esses eventos tinham como

temas “cenar de modos” (*scènes de mœurs*) ou obras de arte. Uma quadilha poderia ser composta, por exemplo, por uma sequência de personagens representando as modas francesas desde o Renascimento até a contemporaneidade ou por roupas inspiradas em quadros de Watteau. Todos as fantasias eram executadas com extrema exatidão, a partir de ilustrações criadas por jovens pintores, reconhecidos por sua habilidade e erudição¹³. Além disso, para inspirar e incentivar os foliões, jornais e revistas da época publicavam páginas ilustradas com desenhos de indumentária de diferentes períodos históricos ou de regiões da França e de outros países. Um exemplo é a descrição do *bal masqué* publicada em 9 de fevereiro de 1866 no *Le Petit Journal*, que destacava a presença do Imperador Napoleão III “em mantô veneziano”, da Imperatriz com “uma fantasia de Marie-Antoinette, em veludo grená”, de Mme. de Metternick “de Merveilleuse de 1785”, da condessa de Castiglione também com “uma fantasia de Marie-Antoinette, mas em veludo negro”, do senhor de Choiseul “fantasiado de Tempo, com sua foice” e do senhor Edmond Dolfus “de capitão dos suíços”.

Em pouco tempo o gosto pela fantasia se espalha por todos os bailes de teatros que abrem suas portas ao público em Paris. Entretanto, ao contrário da elegância refinada dos eventos particulares, nos bailes públicos a originalidade e o desvario visual começavam a dominar a cena. A tal ponto que a revista *La Caricature* comenta, em 2 de janeiro de 1842, que “no baile de máscaras e no teatro, o público parece ter adotado há algum tempo por divisa a máxima tão nova quanto pouco consoladora inventada por Victor Hugo, a saber: O feio é o belo”¹⁴.

Se o interesse popular por frequentar os bailes carnavalescos que se espalham por Paris usando fantasias é motivado pelo sucesso e pela divulgação na imprensa de descrições e ilustrações dos bailes mais elegantes, os temas dessas indumentárias buscam suas inspirações em referências variadas. O Carnaval de Roma, principalmente aquele que acontecia na Via del Corso, é uma fonte importante de inspiração com seus *quaqueros*¹⁵, polichinelos e camponesas, mas é o deboche “à francesa” que dominará as fantasias com suas costeletas e bigodes presos a longos narizes postiços, por exemplo. O dese-

jo de se divertir de forma descontraída fez surgir toda uma gama de disfarces surpreendentes e muitas vezes “sujos”, compostos de trapos, como relata, com algum exagero, o jornal *Le Figaro*:

*Alguns jovens mais debochados chegam nos bailes com botas de trabalhadores de esgoto, perucas de porteiro de hotel, cintos de pano de chão e um pé de alho servindo de pluma. Outros mais debochados ainda se sujam de graxa e lama e pegam trapos nas esquinas. Aqueles com gostos mais elegantes empregam, em suas indumentárias, frigideiras, bocais de lâmpadas, cataplasmas, espanadores, conchas de ostras, cenouras, cachimbos e trapos alugados por alguns tostões*¹⁶ (Le Figaro, 1837).

Na verdade, o universo de fantasias dos bailes populares, e mesmo do baile da Ópera que se popularizava a cada ano, é bem mais amplo. Esse universo era fortemente influenciado pelas ilustrações que ocupavam boa parte das revistas ilustradas e jornais da época, muitas delas assinadas por Gavarni. Conhecido como “o Balzac do lápis”, Paul Gavarni, codinome de Hippolyte-Guillaume Sulpice Chevalier, foi um

dos mais marcantes cronistas visuais de sua época. Comentando o lançamento, em 1857, de um álbum com 520 gravuras de sua obra, a *Le Figaro* de 4 de junho de 1857, afirmava que, se a terra fosse pulverizada no espaço,

[...] um álbum de Gavarni, salvo da catástrofe, daria informações suficientes aos habitantes da Lua sobre os modos e costumes do século XIX terrestre. A nação francesa desaparecida reviveria nas leves folhas ilustradas por seu fiel lápis, como a Roma dos Césares revive para nós nas sátiras de Perse, de Juvenal, de Petrônio e de Sulpitia Domitia. Sem dúvida, não em sua mais bela face, mas talvez sob a mais verdadeira; visto que,

*a exemplo desses mestres imortais da zombaria, é pela reprodução de tipos estranhos, pelo destaque dos ridículos, é pela exploração inteligente das falhas humanas que Gavarni fundou sua popularidade e pousou seu nome entre aqueles que durarão*¹⁷.

É a partir dessa capacidade de sintetizar a sociedade que o artista irá traduzir o Carnaval do seu momento, divulgando e criando personagens e situações que se tornariam ícones da folia parisiense oitocentista reconhecidos pela burguesia ocidental apoiada no poder da imprensa francesa. Vale notar que a qualidade técnica de impressão na França já havia atingi-

¹⁴ “Au bal masqué comme au théâtre le public semble avoir adopté depuis quelque temps pour devise la maxime aussi neuve que peu consolante inventée par Victor Hugo, à savoir : Le laid c’est le beau”.

¹⁵ Sobre o personagem quaquero, ver o capítulo “O Carnaval do Iluminismo” em Ferreira, 2004.

¹⁶ “Il y a des jeunes gens facétieux qui vont au bal avec des bottes de récurveur d’égoût, la perruque de leur portier, une ceinture de torchons et une gousse d’ail en plumet. D’autres plus facétieux encore se frottent de graisse et de cambouis, et recueillent çà et là des chiffons au coin des bornes. Les gens enfin d’un goût supérieurement bouffon emploient dans leurs atours des lèche-frites, des dessus de lampe, des cataplasmes, des plumeaux, des écailles d’huîtres, des carottes, des brûle-gueule et des oripeaux loués à huit sous”.

¹⁷ “[...]un album de Gavarni, sauvé de la catastrophe, renseignerait suffisamment les habitants de la lune sur les mœurs et coutumes du dix-neuvième siècle terrestre. La nation française disparue revivrait dans les feuilles légères illustrées par son crayon fidèle, comme la Rome des Césars revit pour nous dans les satires de Perse, de Juvénal, de Pétrone et de Sulpitia Domitia. Non pas, sans doute, sous sa plus belle face, mais sous la plus vraie peut-être; car, à l’exemple de ces maîtres immortels de la raillerie, c’est par la reproduction de types étranges, c’est par le calque des ridicules, c’est par l’exploitation intelligente des travers humains que Gavarni a fondé sa popularité et posé son nom parmi ceux qui dureront”.

do um alto nível de excelência, favorecendo a reprodução de litografias nas páginas da imprensa, em especial das revistas ilustradas.

Inspirado na obra de Gavarni, um verdadeiro universo carnavalesco emerge das páginas das revistas e jornais apresentando e fixando na população parisiense um Carnaval cada vez mais popular, feito de personagens incorporados pelos foliões, a partir dos modelos divulgados pelas imagens. São essas imagens que irão “ensinar” como se vestir, com que gestos se comunicar, e que expressões faciais apresentar, estabelecendo e divulgando as regras e códigos do Carnaval. Vale notar, entretanto, que os desenhos apresentados são resultado de observações feitas nos salões e ruas de Paris, sendo, portanto, tanto influenciados pelos comportamentos e personagens carnavalescos quanto influenciadores desses mesmos comportamentos. Um diálogo complexo que nos permite situar sua produção e consumo dentro daquilo que entendemos como cultura popular, tal como definem Canclini (1997), Hall (2003) e Storey (2003; 2009).



Figura 2a *Les débardeurs*. “Allons! allons Mazuy! Tiens-toi, allons! – N’y a pas! Faut que j’en taraude an avant les huitres!”¹⁸. Ilustração de Gavarni. Casal vestido de débardeur parece se desentender sob o olhar de um folião vestido de policial. Fonte: *La Caricature*, 3 de janeiro de 1841.



Figura 2b “Madame, ayez pitié de ma flamme! – Dis donc, est-ce que tu prends mon cœur pour un pompier?”¹⁹. Ilustração de Cham, para a série *Au bal de l’Opéra*, caricatures par Cham. Mulher, vestida de Bebê, dispensa o assédio de um cavaleiro de casaca e cartola. Fonte: *L’Illustration*, 7 de fevereiro de 1863.

É desse universo visual que surgirão alguns personagens marcantes da folia carnavalesca, tais como o Titi, o Débardeur (Figura 2a), o Bebê (Figura 2b), o Hussardo, e o homem de casaca e cartola, entre outros. Todos presentes nos bailes, mas recriados e divulgados pelo traço inigualável de Gavarni e de outros importantes ilustradores, como Daumier e Cham.

Um certo senhor Chicard

Entretanto, de todos os personagens recriados por Gavarni e por tantos outros ilustradores, um vai se destacar e criar vida própria: o Chicard. Este terá sua imagem fixada a partir do final dos anos 1830 com a publicação de uma ilustração seminal de Gavarni, em 1839 (*Le Figaro*, 1839) (Figura 3) e um livreto em sua homenagem três anos depois (Marchal, 1842), que busca responder à pergunta “O que é um

Chicard”? Tentando explicar, inicialmente, o espírito do personagem e sua importância para o Carnaval parisiense, ele é definido como a verdadeira “alma” da folia:

*Chicard é uma invenção nova, é em suma um mito, uma ficção, um ser do qual podemos duvidar da existência, visto que ele vive somente durante alguns dias. [...] É o tipo do carnaval parisiense, tão alegre, tão barulhento, tão cativante, tão cheio de espírito, de alegria. Antes do Chicard o carnaval não tinha nem alma, nem pensamento, nem caráter, nem maneiras, enfim, o carnaval era alguns músicos pálidos, depois pessoas vestidas ridiculamente, ou ainda Dominós, escuros e tristes, em companhia de homens vestidos de negro*²⁰.

Mais adiante, o artigo prossegue, enfrentando a difícil tarefa de explicar o visual do personagem.

¹⁸ “Vamos! vamos embora Mazuy! Sossega! – De jeito nenhum! Antes quero pegar algumas ostras!”.

¹⁹ “Madame, tenha piedade da minha chama. – Me diga aí. Você acha que meu coração é bombeiro?”.

²⁰ “Chicard est une invention nouvelle, c’est en somme un mythe, une fiction, – un être dont on peut révoquer en doute l’existence, d’autant qu’il ne vit que pendant quelques jours [...]. C’est le type du carnaval parisien, si gai, si bruyant, si entraînant, si rempli d’entrain, de joyeusetés. Avant Chicard le carnaval n’avait ni âme, ni pensée, ni caractère, ni manière, enfin; – le carnaval c’était quelques musiciens pâles, puis des gens accoutrés ridiculement, ou bien encore des dominos, sombres et tristes, en compagnie d’hommes vêtus de noir”.



Figura 3 Uma das primeiras imagens do Chicard, por Gavarni, apresenta a figura “clássica”, com todos os elementos que definem o personagem: bota alta, sapato, blusão, calça larga, capacete e pluma. Estranhamente seu semblante e sua postura corporal denotam um inesperado mau-humor. Fonte: *Le Figaro*, 29 de setembro de 1839, p. 2.

Para ser um Chicard é preciso ter uma roupa estranha, impossível, manifesta, uma indumentária bizarra, surpreendente, inacreditável, muito rasgada. [...] É preciso, como primeira condição, ter apenas uma bota, mas uma bota longa e rasgada [...]. O outro pé deve estar calçado com um escarpin fresco e novo. Nada pode dispensar este sapato de estar envernizado. Ele é provido de uma fivela prateada. A perna por cima desse pé é coberta por uma calça de boca larga, assim como as mangas; botões de Pierrot enfeitam o grande blusão. A cabeça [...] é composta por um capacete de papelão bronzeado; o capacete é necessariamente encimado por uma pluma

magnífica, fornida, espessa – mas sacudida pela tempestade – humilhada e deprimida como aquelas que costumam adornar os chapéus veneráveis das não menos veneráveis cuidadoras de camarotes. [...] Enfim o Chicard é a reunião de coisas belas e sujas, é um ar distinto e gestos polidos, mas livres; é uma bota furada e um sapato reluzente, é uma luva limpa e uma manga arregaçada, é a miséria e a elegância; o luxo e a degradação, a riqueza e a loucura, o espírito e a trivialidade. É a imoralidade escondida sob o perfume da boa sociedade, ou mais ainda é um homem distinto que se avilta, que se faz povo por alguns dias, por uma noite de orgia e de carnaval²¹.

Fixava-se, assim, a figura de uma espécie de “rei do Carnaval” capaz de reunir as duas faces da festa parisiense: de um lado, a elegância dos salões, característica dos bailes particulares; de outro lado, a esbórnia total e decadente daqueles que “se sujam de graxa e lama e pegam trapos nas esquinas”. Dialogando com esses dois mundos, o Chicard era a representação palpável do ato de *s'enca-nailler*, ou abandalhar-se, refletindo o característico gosto da burguesia oitocentista pelo desejo de se misturar às classes menos favorecidas (Gay, 2002). A prevalência carnavalesca do Chicard, a partir do final dos anos 1830, é tão incontestável que a edição da revista *La Caricature*, de 30 de janeiro de 1842,

resolve dar a seus assinantes o belo presente representado pela gravura de Gavarni, que abre este texto, informando que, com isso buscava “perpetuar nas gerações futuras a lembrança deste monarca que a guisa de coroa, carrega um capacete do tempo de Átila”²².

O fato é que, pela própria definição, o Chicard é indescritível, inclassificável e indomável, tornando-se a personificação do chamado “espírito” carnavalesco. Fantasiar-se de Chicard e incorporá-lo era uma arte aberta a todas as variações imagináveis, das mais comportadas às mais estapafúrdias, incluindo uma verdadeira “família” de personagens similares²³. O capacete

²¹ “Pour être Chicard il faut avoir un vêtement étrange, impossible, manifeste, un accoutrement bizarre, étonnant, incroyable, – fort déchiré. [...] Il faut, comme première condition, n'avoir qu'une botte, – mais une botte longue et échirée [...]. L'autre pied doit être chassé d'un escarpin frais et neuf. Il n'y a pas de raison qui puisse dispenser ce soulier d'être verni. Il est surmonté d'une boucle en argent. La jambe qui s'élève sur le pied est couverte d'un pantalon à larges bords, comme les manches; des boutons de Pierrot ornent le bourgeron. La coiffure [...] est composée d'un casque de carton bronzé, d'une dimension exagérée; le casque est nécessairement surmonté d'une plume magnifiquement fournie, épaisse, – mais fouettée par la tempête, – humiliée et rabattue comme celles qui parent d'ordinaire les vénérables chapeaux des non moins vénérables ouvreuses de loges. [...] Enfin le Chicard c'est la réunion de belles et sales choses, – c'est un air distingué et des gestes polis, mais libres; c'est une botte trouée et un soulier luisant, – c'est un gant propre et une manche retroussée, – c'est la misère et l'élégance; le luxe et la dégradation, la richesse et la folie, l'esprit et la trivialité. C'est l'immoralité, caché sous un parfum de bonne société, – ou plutôt c'est un homme distingué qui s'avilit, qui se fait peuple pour quelques jours, – pour une nuit d'orgie et de carnaval”.

²² “[...] perpétuer dans les générations futures le souvenir de ce monarque qui, en guise de couronnes, portait un casque du temps d'Attila”.

²³ Raymond-Bocquet (1842) cita juntamente com os Chicards outros personagens similares, como os *Badouillards*, os *Flambards*, os *Braillards* e os *Balochards*. Todos igualmente incongruentes.

greco-romano poderia ser substituído por diferentes tipos de chapéus, preservando-se, preferencialmente, a grande pluma ou adicionando ao acessório algum elemento vertical, como uma pequena vassoura ou uma espada. As roupas poderiam seguir as regras “clássicas”, como descritas na citação anterior, ou serem substituídas por indumentárias de época. Apesar disso, não é difícil identificar um Chicard no meio da multidão dos bailes. Seu gestual e seu ar levemente enlouquecido acabam por “denunciar” o personagem. Não é de se estranhar, desse modo, sua presença recorrente nos desenhos de diversos ilustradores que tomam conta da imprensa durante o período das festas carnavalescas.

Quase sempre representado num salão de baile, o Chicard frequentemente ocupava posição de destaque nas ilustrações, sobressaindo-se de alguma forma do conjunto de fantasiados (Figura 4).

Uma série de ilustrações reunidas sob o título de *Le bal masqué à l'Opéra*, publicadas por *Le Monde Illustré*, em 9 de fevereiro de 1861, apresenta os diferentes momentos de um baile



Figura 4 *Bal de la Mi-carême* (detalhe). Ilustração de Gustave Doré. Chicard, em posição de destaque e gestual histriônico, dança com uma foliã observado por personagens fantasiados, entre os quais se encontra outro Chicard reconhecível (à direita) por seu capacete encimado por uma grande pluma. As variações de Chicards são infinitas. Fonte: *Le Monde Illustré*, de 13 de março de 1858.

desde sua entrada, à meia-noite, até seu fim, às cinco horas da manhã. Em quase todas elas, a figura do Chicard está presente. Na entrada, à porta da Ópera, à meia-noite, pode-se perceber o Chicard buscando passar despercebido sob um grande casaco, sendo “denunciado”, entretanto, por seu capacete emplumado (Figura 5a). Mais tarde, a uma hora da manhã, já se pode ver o Chicard totalmente descontraído entre outras fantasias célebres, dançando uma quadrilha de forma histriônica (Figura 5b). Com a chegada das chamadas “grandes fantasias”, às

duas horas da madrugada, Chicard é envolvido pela turbulência, mas pode ser identificado ao fundo por sua enorme pluma, quase ocultado pelos costumes absurdamente originais que ocupam o salão (Figura 5c). Às quatro horas da manhã, Chicard corre em desvario mergulhando dentro da turba que percorre o salão ao som do inevitável galope final, uma referência ao galope infernal inventado por Musard. Camisa amassada, apetrechos desfeitos, mas seu penacho continua a marcar presença sobre a multidão enlouquecida (Figura 5d). Às cinco horas da manhã²⁴, Chicard se encontra exaurido, desganhado, quase irreconhecível sentado na escadaria da Ópera. Seu gesto clássico, de braços abertos, é como um último suspiro de folia antes da exaustão final (Figura 5e).

Em ilustração publicada logo após o Carnaval de 1862 (*Le Monde Illustré*, 1862), Chicard aparece à frente de um grande relógio, marcando os minutos

finais da folia e dividindo a cena com um personagem encasacado que representa a Quaresma (Figura 6). No lado esquerdo da imagem, foliões fantasiados parecem se movimentar freneticamente pelo salão ao som do galope final, encimados pela imagem da folia. Do lado direito, uma multidão de miseráveis se aperta, com ar faminto, segurando cartazes nos quais se lê “O Senhor Crédito morreu. Os maus pagadores o mataram” e “Contas a pagar”, encimados pela alegoria da Morte, com sua foice. A construção da imagem e a posição dos dois personagens principais (um à esquerda e outro à direita no centro da imagem) remete ao famoso quadro *A batalha do Carnaval e da Quaresma* (1559) de Pieter Bruegel, que apresenta “alegoricamente, uma batalha do gordo Carnaval, montado sobre um barril de vinho, com a esquelética Quaresma. Em volta das duas personagens, uma variedade de cenas representando jogos e costumes de

²⁴ A imagem representando as três horas da manhã (*Trois heures. – l'intrigue au foyer*), omitida nesse artigo, é a única que não conta com a presença do Chicard. Isso se explica pelas características daquilo que ocorria no espaço do *foyer* dos bailes da Ópera. Segundo Achard (1989 [1852], p. 217), o *foyer* era o lugar consagrado aos jogos espirituosos, ou de “espírito”, onde mulheres cobertas dos pés à cabeça por grandes mantos com capuz, ou seja, fantasiadas de “dominó”, buscavam seduzir senhores de casaca e cartola. Essa espécie de jogo, chamado de intriga, era muito difundida nos grandes bailes, mas começava a cair em desuso já na década de 1830.



Figuras 5a a 5e a) *Minuit. – Aspect du boulevard des Italiens* (detalhe). Chicard tenta entrar no baile sem ser notado, mas é “denunciado” pelo seu penacho. b) *Une heure du matin. – quadrille des célébrités dansantes* (detalhe). Exagerado em seus movimentos e na absurda representação do imenso penacho de penas de pavão, Chicard reina no salão. c) *Deux heures. – l’arrivée des grands masques* (detalhe). Espremido entre o palco da orquestra e a multidão fantasiada, Chicard conta com sua pluma arrepiada para marcar presença no baile. d) *Quatre heures. – le galop final* (detalhe). Despido de boa parte de sua indumentária, Chicard se engolfa na multidão que gira pelo salão num verdadeiro furor, ao som do galope que normalmente encerrava os bailes. e) *Cinq heures. – la sortie* (detalhe). A exaustão tomou conta de Chicard após uma noite inteira de diversão ininterrupta. Ilustrações de Gustave Doré, com exceção da 5c, de L. Dumont. Fonte: *Le Monde Illustré*, 9 de fevereiro de 1861.

cada um dos dois momentos” (Ferreira, 2004, p. 34). A referência à famosa obra de Bruegel reforça o papel de Chicard como o legítimo representante da folia oitocentista, comparável ao próprio personagem Carnaval, que incorporava a festa carnavalesca no imaginário medieval e renascentista.

Alguns anos mais tarde, em uma ilustração de Daumier, de 1868 (Figura 7), já se pode ver Chicard menos efusivo,

com olhar alheio no meio de um grupo de foliões quase exclusivamente masculino. Carregando Chicard sobre os ombros, um *Flambard* (personagem da “família” do Chicard) parece ter o domínio da cena, deixando Chicard em posição coadjuvante.

O reinado do Chicard parecia estar chegando ao fim, e um ano depois já vemos o personagem sendo barrado na entrada do *foyer* (Figura 8) por um

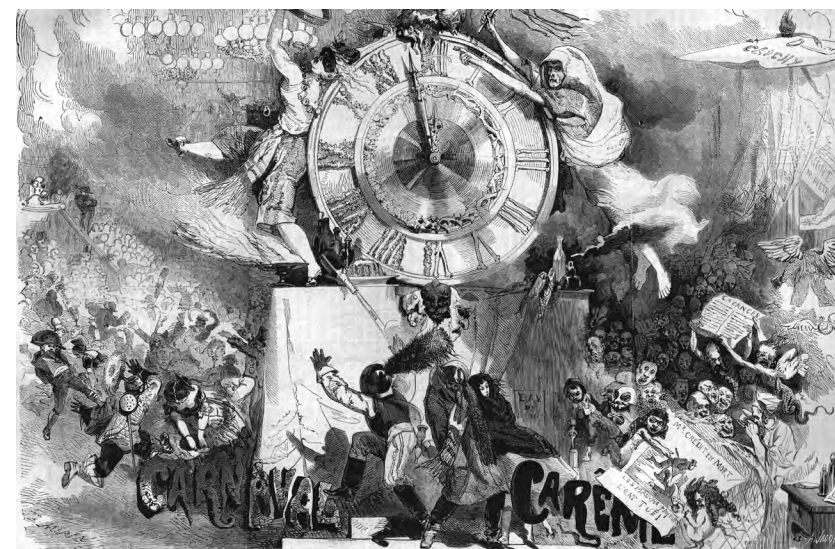


Figura 6 *La dernière heure du Carnaval*. Ilustração de Edmond Morin. Chicard de costas para o leitor dirige-se à personagem que representa a folia carnavalesca, em um gesto sugerindo que ela não se vá. Fonte: *Le Monde Illustré*, de 8 de março de 1862.

porteiro que, aparentemente, busca abrir caminho para respeitáveis senhores de fraque e cartola vindos logo

atrás. A tentativa frustrada de entrar em um espaço tradicionalmente refratário às loucuras do salão, repre-



Figura 7 *La Mi-carême. – Au bal de l'Opéra. Vivent les Flambards!*. Ilustração de H. Daumier. Num ambiente opressivo e algo assustador, Chicard aparece tristemente conformado com seu papel secundário atrás do dominante Flambard. Fonte: *Le Monde Illustré*, de 21 de março de 1868.

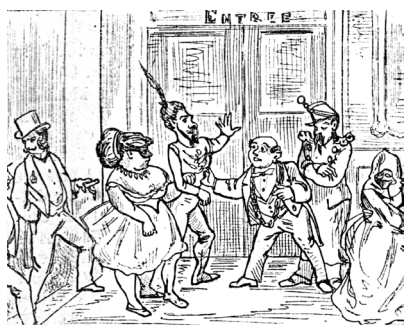


Figura 8 *L'entrée du foyer*. Ilustração de M. Crafty. Chicard é barrado na porta de entrada do foyer para decepção de sua acompanhante. Atrás, dois cavalheiros aguardam para entrar conversando despreocupadamente, alheios à adversidade do antigo rei dos salões. Fonte: *Le Monde Illustré*, de 23 de janeiro de 1869.

sentadas por Chicard, já aponta para uma acomodação do personagem aos novos tempos, representados pelo Segundo Império francês.

Sete anos mais tarde, Chicard já perdeu praticamente toda sua aura de folião desbragado, incontável e histriônico, sendo representado comportadamente (Figura 9) em conversa com um Pierrot e uma dama em Dominó, aos pés da escadaria da Ópera. O rei do salão deixava de ser a figura



Figura 9 *Au bal de l'opéra. – le dessous du grand escalier*. Ilustração de Deroy et Lix. Chicard conversa comportadamente com um Pierrot e um Dominó enquanto outros foliões sobem elegantemente as suntuosas escadarias da nova casa de Ópera de Paris recém-inaugurada. Fonte: *Le Monde Illustré*, de 4 de março de 1876.

principal para se tornar uma pálida imagem da folia cada vez mais controlada de Paris, já agora na Terceira República, após a queda do último Império francês de Napoleão III.

Na última década do século XIX, Paris deixara de ser a capital do Carnaval – título que passou a ser ostentado pela cidade de Nice (Ferreira, 2005) – investindo na “loucura” teatralizada, expressada em espetáculos cada vez mais organizados, ao gosto da nova República que se instaurara. Um exemplo é o “Baile dos incoeren-

tes”, evento anual organizado pelo empresário Jules Lévy, que, em 1891, teve lugar no Teatro Folies Bergère “sendo precedida por uma representação teatral sob a forma de uma revista ultrafantasiosa” (*Le Monde Illustré*, 1891). A ilustração do evento (Figura 10) não deixa dúvidas sob seu caráter teatralizado. Em lugar das fantasias “tradicionais” que ocupavam os salões há até aproximadamente duas décadas, o que se vê são criações aparentemente saídas da imaginação de artistas dedicados a surpreender o público com sua estranheza e “incoerência”. Chicard não é mais um personagem vivo dos salões, mas um mestre de cerimônias de um teatro criado para surpreender, espantar e divertir a nova elite burguesa de Paris. O antigo personagem deixava seu posto de rei dos salões carnavalescos parisienses para se tornar uma espécie de mestre de cerimônias de uma nova “loucura”, domesticada, teatralizada e cada vez mais longe daquela criatividade popular exuberante que tinha transformado os bailes parisienses oitocentistas num modelo que influenciou diversos carnavais do Ocidente, com grande destaque para a folia da cidade do Rio de Janeiro.



Figura 10 *Le bal et la représentation des Incohérents dans la salle des Folies-Bergères.* Ilustração de Mesplès. Observando de cima a multidão com indumentárias claramente “teatrais” que pouco dialogavam com a loucura e a riqueza das fantasias dos bailes de décadas passadas, Chicard se tornava uma caricatura de si mesmo, resumindo a decadência teatralizada da festa carnavalesca parisiense, num gesto que mais se assemelha a um adeus. Fonte: *Le Monde Illustré*, de 31 de janeiro de 1891.

Conclusão (à brasileira)

A importância dos bailes para o Carnaval parisiense pode ser medida por meio de sua enorme repercussão na imprensa francesa a partir de finais do período napoleônico e da ascensão ao poder da burguesia capitalista com a instauração da Monarquia de Julho. O gosto pela fantasia, como expressão

de cultura e refinamento, encontra terreno fértil no período carnavalesco, incentivando os *bals masqués* que ocupam os salões particulares e, em especial, o grande templo da mundanidade oitocentista, a casa de ópera. A difusão de ilustrações e descrições desses eventos cada vez mais detalhadas na imprensa, com destaque para as chamadas revistas ilustradas, atraía para os grandes bailes um público ávido de novidades. O desejo de se divertir e de escapar das rígidas regras oitocentistas incentivava a liberação, mesmo que temporária, dos costumes. Explica-se, desse modo o sucesso estrondoso e repentino do chamado *bal Musard*, inspirado pelos bailes da Ópera de Paris comandados pelo maestro, onde a explosão visual de fantasias chegava ao paroxismo no momento da corrida desvairada em círculos pelo salão conhecida como galope infernal.

Verdadeiro cronista visual da época, o ilustrador Gavarni, iria traduzir em imagens as principais expressões dessa folia, em seus traços inimitáveis, criando, com tantos outros ilustradores uma crônica precisa dos gostos, prazeres e tensões do período. Entre-

tanto, mais do que representar e visibilizar personagens e situações, a obra desses desenhistas, iria, também, inspirar comportamentos e expressões visuais da sociedade da época. É desse diálogo que irão surgir as modas que marcarão visualmente o Carnaval do período, servindo de modelo para festas carnavalescas em muitas cidades e países influenciados pela cultura francesa.

Surgido, aparentemente, no final dos anos 1830, o Chicard seria o símbolo máximo desse Carnaval burguês e do desejo, tão característico da burguesia da época, de *s'encanailler*, ou seja, de se misturar por alguns momentos com as classes mais baixas da sociedade. Personagem “de salão” por definição, o Chicard representava todo um espírito carnavalesco jocoso bem ao gosto de então. Apesar de seu reinado relativamente curto, de fim dos anos 1830 a meados dos anos 1870, a permanência do imaginário ligado ao Chicard no Carnaval iria se estender por algum tempo em representações edulcoradas, *bon enfant*, e nostálgicas do personagem tanto em aparições físicas, na forma de fantasias “tradicionais” em bailes elegantes, quanto em

ilustrações carnavalescas representando uma loucura domesticada.

A história do Chicard não se resume, entretanto, ao solo parisiense já que o personagem desembarcaria no Brasil a bordo das revistas ilustradas francesas que tinham livre trânsito no Rio de Janeiro, onde o idioma era uma verdadeira segunda língua. Um exemplo é o reclame de 1854 (todo em francês) do Teatro de São Francisco, anunciando a peça *La Grammaire de Chicard, vaudeville en un acte, joué par MM. Noirri, St-Gillee, Maxime, Amédée, Émile e Mlle Vertrail* (Jornal do Commercio, 1854, p. 4) o que leva a crer que Chicard já era uma referência carnavalesca na cidade na época. Um ano antes, por exemplo, um artigo (também em francês) publicado pela *Correio Mercantil*, intitulado “*A propos du carnaval*”, reproduzia uma carta (fictícia?) assinada por Monsieur Chicard “*le vrai roi de tous le carnivals*” (Correio Mercantil, 1853, p. 2).

O fato é que, desde o início dos anos 1860, já se podiam encontrar lojas anunciando fantasias completas ou adereços de Chicard em jornais do Rio de Janeiro (e de várias cidades do

país)²⁵, como um anúncio de um leilão de vestes para o Carnaval feito no *Jornal do Commercio*, de 12 de fevereiro 1863 (p. 2), ou o reclame em versos publicado pelo *Correio Mercantil*, de 7 de fevereiro de 1864 (p. 3): “Tem máscaras vinda há pouco / De Paris – são a chicard, / Cabeleiras com rabicho, / E bigodes de espantar”. Até mesmo a loja de roupas da famosa Mme. Niobey, localizada na rua do Ouvidor, passava a se chamar “Ao Rei dos Chicard” (*Jornal do Commercio*, 1868, p. 3). Dois anos mais tarde, uma certa Madame Adele Muzet anuncia (mais uma vez, em francês) uma esplêndida exposição em sua loja de um rico sortimento de capacetes de Chicard, roupas, diademas, colares como jamais foram vistos no Rio de Janeiro (Ba-Ta-Clan, 1870, p. 28). O auge do uso da fantasia na cidade esteve provavelmente em

torno de 1868, quando grande número de anúncios de aluguel, confecção e venda dessa indumentária foram diariamente publicados nas semanas anteriores ao Carnaval.

Mas foi nos desfiles das grandes sociedades cariocas e nas suas entradas nos salões de bailes carnavalescos que o personagem alcançaria maior repercussão, povoando as caleches com a diversidade de suas fantasias. Em 1862, por exemplo, o Congresso das Sumidades Carnavalescas, uma sociedade carnavalesca de grande importância para a história do Carnaval brasileiro²⁶, descrevia seu desfile, onde se destacavam três “variedades de Chicards: um Chicard Grand-La Volière, em seu grande carro de abertura, um Chicard Percelli em sua oitava caleche e um Chicard Trompete

25 O uso da indumentária de Chicard no Carnaval se espalhou pelo Brasil nas décadas de 1860 a 1880, como testemunham numerosos anúncios de aluguel ou venda de seus complementos ou o seu uso em bailes, publicados não somente nos jornais das capitais dos estados, como em Manaus (Amazonas, de 2 fevereiro de 1879, p. 3), Belém (Diário de Belém, de 21 janeiro de 1877, p. 2), Recife (Jornal do Recife, de 31 janeiro de 1874, p. 1), Fortaleza (Pedro II, de 10 fevereiro 1872, p. 4), São Paulo (Correio Paulistano, de 15 fevereiro de 1873, p. 2) e Florianópolis (O Despertador, de 17 janeiro de 1883, p. 3), mas em cidades menores, como em Campos dos Goitacazes (Monitor Campista, de 11 fevereiro de 1877, p. 4).

26 Sobre a história e a importância do Congresso das Sumidades Carnavalescas para o Carnaval moderno brasileiro ver Ferreira, 2012.

27 Vendiam-se, por exemplo, brincos e colares específicos para compor o Chicard à brasileira, como anunciado no *Jornal do Commercio*, de 16 fevereiro de 1868 (p. 3) ou no *Jornal do Recife*, de 31 janeiro de 1874 (p. 1).



Figura 11 *Le défilé des sociétés carnavalesques.* Ilustração de J. Mill. Uma verdadeira ala de Chicards desfila no cortejo do Club X com indumentárias bastante modificadas, com destaque para a letra “X” encimando o pequeno capacete. Pouco restava da fantasia original que fizera sucesso em Paris anos antes. Fonte: Ba-Ta-Clan, de 29 de fevereiro de 1868, p. 331.

em seu último carro” (*Correio Mercantil*, 1862, p. 1), infelizmente sem dar maiores explicações sobre as características específicas de cada um. Em 1864, a sociedade Club X desfilaria com todos os seus componentes masculinos vestidos à Chicard. (*Correio Mercantil*, 1864, p. 4). Em 1868, a mesma sociedade voltaria a apresentar o personagem naquilo que foi descrito como uma tropa de Chicards (Figura 11).

O atraso técnico da imprensa brasileira se refletia na qualidade do material visual publicado que, nem por isso, deixa de contar com o Chicard entre seus personagens carnavalescos mais curiosos e usuais (Figuras 12a e 12b). Interessante notar que a composição visual do Chicard à brasileira incorporaria novos elementos e significados a ponto de perder algumas das referências do personagem que lhe deu origem²⁷. Um processo que reflete a riqueza das assimilações culturais decorrentes das tensões e diálogos característicos da cultura popular. Como exemplo, o texto “Retrospecto do carnaval de 1870” descreve as fantasias de um grupo de amigos:

*Havia chicards lindíssimos
e capacetes de espírito;
tais como um que trazia
no capacete as três ruínas
do homem – jogo, vinho e
mulheres – no chicard duas
pinturas simbolizando as
duas primeiras, e por baixo da
vestimenta a terceira que era
um segredo* (Semana Ilustrada,
ano X, n. 482, 1869, p. 3863).

Ou o relato “O primeiro baile de máscaras” descrevendo um capacete de Chicard encimado por um cuco (O Mundo da Lua, 1871, p. 2) ou por uma cabeça

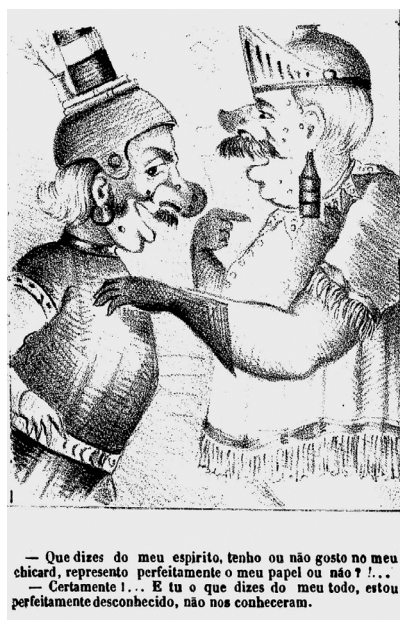


Figura 12a “— Que dizes do meu espírito, tenho ou não gosto no meu chicard, represento perfeitamente o meu papel ou não? !... — Certamente!... E tu o que dizes do meu todo, estou perfeitamente desconhecido, não nos conheceram.”. Sem autoria. O Chicard, à esquerda, tem seu capacete encimado por um pequeno vaso de flores ao lado do que aparenta ser uma garrafa quebrada. Fonte: O Pandokeu, ano 1, n. 48, 1867, p. 5.

Figura 12b Ao Rei dos Chicards. Carnaval de 1868. Baile mascarados. N. 33, rua Sete de Setembro, N. 57, rua do Ouvidor. Sem autoria. O personagem aparece vestido com um camião, uma faixa na cintura, brinco de argola e máscara com bigodes, sendo identificado principalmente por suas botas longas e pela grande pluma sobre o capacete. Fonte: Ba-Ta-Clan, de 8 de fevereiro de 1868, p. 300.

de gato (Propriedade do Club X, 1868, p. 3). Dizia-se, inclusive, que o “capacete de um chicard (...) tinha mais eloquência que o relatório de um ministro (Diário do Rio de Janeiro, 1871, p. 1).

O sucesso do Chicard em terras brasileiras acabou por incentivar críticas dos mais tradicionalistas, como



aquela que denuncia o disparate de fazerem um Chicard assumir o papel de porta-estandarte em um Zé Pereira. “Um absurdo tamanho como comer *croquetes*, *gateaux à la reine* e beber vinho do Reno numa feijoada de nossos antepassados” (A Vida Fluminense, 1872, p. 886). Mas o golpe final simbóli-

co sobre o reinado do personagem no Brasil parece ter vindo do Clube dos Fenianos, que apresentou um Chicard enforcado num dos carros de seu desfile no Carnaval de 1872 (Figura 13). A atitude foi louvada pelo cronista de um jornal que declarou:

Não se deve esquecer uma menção honrosa à ideia de levarem um chicard enforcado, medida severa mas de toda a justiça. O diabo do chicard tinha invadido tudo e depois de ter feito desaparecer da circulação todos os outros trajes de carnaval, estava já a querer entrar na nossa vida de todos os dias. Nos teatros então, na Phenix mormente, já as botas haviam adquirido foros de cidade. Enforcaram-te, chicard: é bem feito (O Mosquito, de 12 de fevereiro de 1872, p. 2).

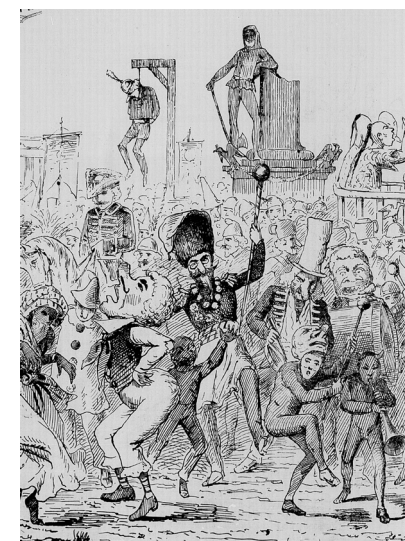


Figura 13 O Carnaval de 1872 (detalhe). Sem identificação do autor. A turba carnavalesca onde se veem diversos personagens da folia carioca (como diabinhos, Zé Pereira, velho, índio de cordão e mouro) se diverte alheia ao Chicard enforcado sobre uma alegoria. Curiosamente, pode-se ver, no meio da multidão, o rosto de outro Chicard, por trás do cavalo, reconhecível por seu capacete encimado de longa pluma. Fonte: O Mosquito, de 17 de fevereiro de 1872, p. 2.

Apesar de enforcado (simbolicamente) e vilipendiado, o Chicard continuaria “vivo” nos bailes por alguns anos ainda²⁸, sendo descrito por Eneida de Moraes entre as fantasias dos bailes mascarados da segunda metade do

século XIX como “aquele que tem ‘chic’: uma calça colante, um chapéu de plumas, botas e casaca” (Moraes, 1958, p. 99). Reduzido a suas mais simples características, Chicard perderia sua “aura” de loucura, criatividade e

²⁸ As referências ao uso da fantasia de Chicard vão desaparecendo no início da década de 1890. O personagem, entretanto, ainda foi visto nos bailes carnavalescos de 1893, especialmente nos das grandes sociedades, como dos Democráticos (O Paiz, 13 fevereiro de 1893, p. 2) e Tenentes do Diabo (Gazeta de Notícias, 14 fevereiro de 1893, p. 1).

desvario e seu caráter eminentemente subversivo para se fixar na memória dos carnavais de Paris e do Rio de Janeiro como um representante de uma elegância perdida. Enforcado, vilipendiado e edulcorado Chicard continua, entretanto, envolto em mistérios, podendo ser vislumbrado por meio do emaranhado de relatos e imagens carregados de admiração ou de preconceitos, traduzidos pelos

olhares de diferentes épocas e lugares. Personagem de uma época, Chicard é a representação do efêmero carnavalesco, o que talvez explique seu período de glória e seus apagamentos, tanto numa Paris que se voltava cada vez mais para a vida elegante dos salões quanto num Rio de Janeiro que mergulhava no Carnaval dos ranchos, cordões e blocos daquela que se tornaria “a maior festa popular do planeta” a partir dos anos 1930.

Referências bibliográficas

- ACHARD, Amédée. Bal masqué à l'Opéra en 1852. In: OSTER, D.; GOULEMOT, J. *La vie parisienne*: anthologie des mœurs du XIX^e siècle. Paris: Sand-Conti, 1989.
- BALZAC, Honoré de. *La comédie humaine*. Paris: Gallimard, 1976.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais*: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2005.
- FERREIRA, Felipe. O triunfal passeio do Congresso das Summidades Carnavalescas e a fundação do carnaval moderno no Brasil. In: FERREIRA, Felipe. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- GASNAULT, François. Un animateur des bals publics parisiens: Philippe Musard (1792-1859). *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*. 108^e année, 1981, p. 117-149.

- GAY, Peter. *Schnitzler's century*: the making of middle-class culture 1815-1914. Nova Iorque; Londres: W.W. Norton&Company, 2002.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.
- HILLAIRET, Jacques. *Dictionnaire historique des rues de Paris*. Paris: Editions de Minuit, 1963.
- HUART, Louis. *Le Bal Musard, par Louis Huart*. Paris: Arbieu, Lejay et Cie, 1869.
- MARCHAL, Charles. *Physiologie du chicard*. Paris: LaChapelle; Fiquet, 1842.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris*: 1815-1848. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990.
- MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro; São Paulo; Bahia: Civilização Brasileira, 1958.
- RAYMOND-BOCQUET. *Physiologie de l'opéra, du carnaval, du cancan et de la cachucha, par un vilain masque*. Paris: Raymond-Bocquet, 1842.
- STOREY, John. *Inventing popular culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- STOREY, John. *Cultural theory and popular culture*. Essex: Pearson Educational Limited, 2009.

“Tiãozinho na paz, Vicente na guerra”: memórias de um sambista escritas à mão

Phellipe Patrizi Moreira
Valeria Lima Guimarães

*Vou em notas musicais
Sou o povo, sou a amante
Felicidade no barraco
Ou no castelo
Sou o samba, sou um elo
Ligado a grandes amizades*

*Não vim, e sim eu vou
Vou caminhando
Levando amor*

*O samba do morro à sociedade
Vicente e Djalma do Cavaco*

A tarefa de musicalizar a narrativa de um desfile carnavalesco pode ser desafiadora. Transpor a escrita em prosa para as melodias de uma canção popular exige dos artistas que o compõem não somente talento musical, mas também uma capacidade de síntese. Na criação do samba-enredo, é fundamental que os compositores escolham o que deve ser deixado de lado e o que é crucial para a apresentação rítmica do tema na avenida. A reflexão sobre essa prática os levou a perceber que não se pode relatar tudo; cada narrativa é um fragmento, uma perspectiva, ou seja, um recorte específico e, para isso, é necessário fazer escolhas.

Para ilustrar essa discussão, apresentamos um excerto da letra do samba-enredo mencionado na epígrafe

deste texto. A composição foi apresentada pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Educativa (G.R.E.S.E.) Império da Tijuca, na Avenida Presidente Vargas, nas proximidades da Candelária, durante o Carnaval de 1972. Redigida pelos compositores Djalma do Cavaco e Sebastião Vicente da Silva, conhecido como Tiãozinho, *O samba do morro à sociedade* abordava, de maneira concisa, a história do gênero musical, começando pela influência dos batuques africanos, passando pelo seu surgimento nos terreiros cariocas e culminando no prestígio que adquiriu nos bailes da elite. Os vencedores da competição pelo hino oficial optaram por evitar descrições literais dos detalhes da narrativa, proporcionando, assim, espaço para relatar a trajetória do ritmo em primeira pessoa de maneira afetiva e poética.

Esse caso nos revela que há lacunas no conhecimento acadêmico sobre o processo de criação das composições e sobre seus autores, especialmente no que diz respeito à vida de Tiãozinho. Refletir sobre a biografia de figuras como ele pode contribuir para a compreensão da memória social do samba e da cidade do Rio de Janeiro, além de

NOME: SEBASTIÃO VICENTE DA SILVA
 TELEFONE: 22381169
 E-MAIL:
 REDES SOCIAIS:
 SÉRIE: HISTÓRIA DO IMPÉRIO
 TURMA: CONVIVÊNCIA
 DISCIPLINA: SAMBA
 PROFESSOR:
 SEGUNDA MONDAY/LUNES
 TERÇA TUESDAY/MARTES
 QUARTA WEDNESDAY/MIERCOLES
 QUINTA THURSDAY/JUEVES
 SEXTA FRIDAY/VIERNES
 PROVAS:
 TRABALHOS:

Figura 1 Phellipe Patrizi Moreira, *Folha de rosto do caderno*, 2023. Fonte: Arquivo pessoal.

nos permitir formular questões, como: quais informações estão disponíveis sobre sua trajetória? Da mesma forma que ao compor um samba, o baluarte também seleciona quais momentos de sua vida deseja compartilhar? O que deve ser narrado e o que deve ser silenciado quando se trata da própria história?

O presente artigo pretende analisar a composição das memórias do sambista, com base em um caderno que ele utilizou para escrever a próprio punho

sobre sua experiência no Império da Tijuca e na comunidade, onde nasceu e residiu por grande parte de sua trajetória. Redigido entre março de 2022 e maio de 2023, o material revela a intrínseca relação entre o samba e o grêmio recreativo, uma vez que ambos nasceram no Morro da Formiga, no bairro da Tijuca, na Zona Norte do Rio de Janeiro, em 1940. Tal relação pode ser evidenciada ao examinarmos os campos de identificação da folha de rosto do caderno escolar, na qual estão dispostas as seguintes informações:

série: história do Império; turma: convivência; e disciplina: samba.

Como no samba, o texto acadêmico também implica recortes e seleções. Assim, o caderno e as memórias de Tiãozinho, evocadas em conversas informais, não foram inteiramente trabalhadas, sendo possível retornar ao tema de várias formas e mediante várias abordagens. Desse modo é possível trazer a público um pouco mais da história e do modo poético como o biografado vê e se expressa no mundo, tanto nas suas memórias quanto por meio da sua arte.

No dia 15 de março de 2023, durante um encontro inicial com um dos autores deste texto, que exerce atualmente a função de diretor do departamento cultural da agremiação, o músico compartilhou sua profunda motivação para documentar suas experiências na escola de samba. Seu propósito vai além de apenas deixar um legado com os sambas que compôs; ele deseja, também, preservar as vivências e episódios que moldaram a trajetória da instituição. Consciente da finitude da vida e da escassez de registros que contêm a história da agremiação, ele

começou a transcrever, em um caderno escolar, as narrativas que ouviu de dirigentes que viviam próximo de sua casa, além de relatar as próprias experiências na escola. Após esse primeiro encontro, Tiãozinho decidiu dar continuidade aos seus registros e, entre os meses de março e maio daquele mesmo ano, escreveu a segunda parte do memorial que ele havia começado no ano anterior.

A respeito desse tema, Vinícius Natal (2012) destaca que iniciativas semelhantes à de Sebastião não são raras. Elas buscam preservar a memória das escolas de samba de forma pessoal e individual, especialmente considerando não haver uma política estruturada que fomenta o resgate ou a organização da história recente dessas agremiações. Um exemplo notável dessa dedicação pode ser encontrado em André Isídio, atual responsável pelo ateliê de fantasias. Ele mantém um acervo precioso que reúne fotografias, letras de samba, sinopses de enredos e recortes de jornais, tudo meticulosamente organizado em duas pastas. Trabalhos como esse são fundamentais para garantir que essas memórias não se percam, promovendo um forte

senso de coletividade e valorização da identidade cultural.

Concernente à organização do memorial de Tiãozinho, o relato se divide em duas partes: a primeira, elaborada em 2022, abrange o período do surgimento da escola e se estende até o Carnaval de 1964, ano em que a escola obteve o acesso à primeira divisão, totalizando vinte e sete páginas. A segunda parte, redigida no ano seguinte, possui mais doze páginas e começa com a narração dos bastidores do desfile de 1965, ano em que Tiãozinho vence a primeira disputa de samba, e se estende até a conclusão dos festejos carnavalescos de 1980, resultando em um total de quarenta páginas de memorial¹.

Cientes do alerta feito por Jerônimo Galvão (2020), é fundamental que mantenhamos uma vigilância constante sobre a crítica histórica, para evitar que um passado baseado em narrativas pessoais se torne uma verdade inamovível. A presente discussão visa, assim, prevenir a reinterpretação das memórias como uma “verdade única”,

abordando-as, em vez disso, como vivências que entrelaçam os trajetos dos indivíduos. As narrativas aqui expostas são permeadas por lacunas, silenciamentos e esquecimentos, desafiando a noção de que é viável relatar uma história de forma precisa, calcada somente no real, reconhecendo que, tal como aponta Alessandro Portelli (2016), a memória é um esforço contínuo em busca de sentido. Ela filtra os vestígios da experiência, relegando ao esquecimento o que já não possui relevância no presente – e, paradoxalmente, também aquilo que carrega um significado excessivo.

Na Passarela do Samba, assim como na vida em geral, nada é construído de maneira isolada, incluindo-se as memórias. Esse entendimento está em consonância com as reflexões de Michael Pollak (1992), que enfatiza a seletividade da memória, razão pela qual não é possível recordar todos os eventos vividos. Tal seletividade leva o músico a buscar o auxílio de outros membros da agremiação, uma vez que ele cresceu ouvindo as narrativas associadas à

escola de samba. Ademais, tais observações corroboram as teses de Maurice Halbwachs (1990), que sustenta que a memória individual frequentemente se entrelaça com a memória coletiva. No contexto em análise, o autor enfatiza que a memória não deve ser vista como um fenômeno estritamente individual, mas, ao contrário, como um fenômeno social e comum a todos, caracterizado por sua natureza conflituosa e por transformações contínuas. Essa dinâmica é evidenciada no trecho inicial do memorial, no qual o militar da reserva se apresenta, destacando a intersecção de sua trajetória pessoal com a de diversas outras vozes.

Hoje, dia 24/03/2022, resolvi contar a minha participação na matéria chamada Samba. Nos anos de 1940, precisamente no dia 05 de abril de 1940. Meu nome é Sebastião Vicente da Silva, também conhecido como “Tiãozinho” na paz e Vicente na guerra. No local chamado Bazanha, Rua Jocelina Fernandes, nº5, coincidência ou não, o mesmo lugar em que nasceu a Escola de Samba. Quero ressaltar que tudo que transmito foram apanhados ou vividos junto a todos os presidentes, os quais tive imenso prazer em conviver (Silva, 2023, p. 1).

No que se refere à importância de relatar as próprias histórias, Jacqueline Moraes (2008) enfatiza que é essencial reconhecermos que a validade dessas narrativas não se baseia na importância que lhes atribuímos. Ao contrário, sua relevância reside na capacidade que têm de ampliar nossa compreensão acerca de nós mesmos e da sociedade em que estamos inseridos. Nesse sentido, os memoriais de vida oferecem a oportunidade de recuperar os eventos que marcaram nossas vidas, sendo registrados não apenas pela memória, que frequentemente falha, mas pelo meio escrito. Isso possibilita a ressignificação das experiências vividas e uma nova interpretação, não apenas por parte daqueles que as experimentaram, mas também por aqueles que as irão ler. Dessa forma, é “ao leitor que parece caber o papel privilegiado, porque a leitura é sempre apropriação, invenção e produção de significados” (Mattos, 2006, p. 10).

Tal afirmação é corroborada por Pollak (1989), que vê as narrativas das histórias de vida não apenas como o desenrolar de eventos cronológicos, mas como elementos fundamentais na reconstrução da identidade. A redação do

¹ Por motivos pessoais, Tiãozinho ainda não finalizou os registros, no caderno de memórias, referentes aos últimos anos (1981-2025).

memorial possibilita, portanto, a recuperação de narrativas pessoais. O exercício de elaboração do caderno de memórias evidencia a potencialidade da escrita autobiográfica como um convite ao diálogo com o outro (Serodio; Prado, 2015), frequentemente indicando gestos de identificação, pertencimento e contraposições. No contexto da resignificação contida nesse processo, em que se entrelaçam as lembranças, influenciadas por experiências alheias, configuram-se as interações sociais (Halbwachs, 1990). É exatamente nesse contexto que Tiãozinho constrói sua narrativa, entrelaçando a própria trajetória à da Império da Tijuca. O autor utiliza um tom que evoca o diálogo, repleto de imprecisões e pedidos de desculpas por não conseguir recordar certos fatos da agremiação.

Um berço para dois: acordos da história do homem fardado que compõe samba

Desde sua infância, Sebastião Vicente da Silva teve a oportunidade de desenvolver-se em um ambiente cercado por figuras notórias na história da agremiação à qual atualmente pertencem

ce. Entre essas personalidades, destacam-se os irmãos Joaquim Augusto de Oliveira, conhecido como Seu Quincas, e Rodolfo Augusto de Oliveira; além de Fernando Matos, João Escrevente, Mário Pereira, popularmente denominado Marinho da Muda, e Emídio Cadó. Ao lado de outros sambistas, esses indivíduos foram fundamentais na fundação da agremiação verde e branca, que aconteceu em 8 de dezembro de 1940, fruto da fusão de várias escolas de samba da região, incluindo a Estrela da Tijuca.

Nos primeiros anos dessa agremiação, personalidades como João Escrevente e Fernando Matos decidiram implementar uma escola primária na quadra da agremiação carnavalesca, situada na Rua Paulino Nogueira. A responsabilidade pela alfabetização dos alunos foi atribuída a Fernando Matos, ou Fernandinho, como era carinhosamente apelidado. Além de professor, também atuava como secretário da escola e exercia a função de baliza, atualmente conhecida como mestre-sala.

Além da educação formal, a Império da Tijuca disponibilizava aos mora-

dores da comunidade cursos de corte e costura, bordado e tricô, ampliando assim as oportunidades de aprendizado. As referidas oficinas eram organizadas pela irmã do presidente, a senhora Solene, que também se encarregava da confecção do pavilhão da escola. Para complementar a formação dos alunos, foi estabelecido um grupo de escoteiros denominado Tropa José do Patrocínio, responsável pela organização de jogos e festividades cívicas. Essas iniciativas refletem o firme compromisso da agremiação com a educação e o desenvolvimento comunitário, razão pela qual o termo “educativa” é ostentado em seu pavilhão.

Entre as décadas de 1940 e 1960, a localidade experimentou transformações que também impactaram o crescimento da escola de samba. Originalmente denominado Morro da Cascata, em referência a uma queda d'água existente na região, o local passou por uma mudança acentuada com a chegada de um novo fluxo migratório. A instalação de novos habitantes, atraídos pelas oportunidades de emprego nas indústrias que se estabeleceram na área, como a Companhia de Cigarro Souza Cruz, a Cervejaria Brah-

ma e a Tecelagem Corcovado, resultou em um crescimento populacional irregular e desafiador para a comunidade.

Com a abertura de novas vias, como as ruas 2 e 3, surgiram diversos formigueiros na região, o que impressionou os moradores. Consequentemente, toda vez que as autoridades municipais se referiam ao local, utilizavam a expressão Morro das Formigas. Outra versão sobre a origem desse nome sugere que, ao avistarem a distância os moradores subindo as estreitas ruas da comunidade, eles assemelhavam-se a formigas ascendendo um formigueiro. Essas narrativas estão também documentadas no livro organizado por Neiva Cunha (2006) sobre as histórias de favelas da Grande Tijuca.

Ainda em tempo, devo esclarecer que o morro foi loteado pelo Doutor Silva, engenheiro e dono da companhia Sul-americana. Por incrível que pareça, Dr. Silva era dono de um castelo no sopé do Morro, hoje sede do Império da Tijuca. Lugar lindo, arborizado, florido, muito bem cuidado por jardineiros de altíssima qualidade. Os lotes foram adquiridos pela maioria de portugueses e por alguns



Figura 2 Inauguração da energia elétrica no Morro da Formiga, 1947. Fonte: Arquivo pessoal.

moradores que moravam na Bazanha, no Mafuá, na Rua 1, Rua 2 e Rua 3 (Silva, 2023, p. 5).

Era naquela residência, onde as águas da cachoeira se uniam para formar uma piscina natural, que Tiãozinho, ainda menino, passava seu tempo capturando caranguejos e pitus, camarões de água doce. Nesse mesmo lugar, onde atualmente se localiza a quadra de ensaios da agremiação, há uma fotografia que retrata um momento marcante de sua infância: a chegada da energia elétrica ao Morro, em 1947. Uma celebração ocorreu na casa do ativista Au-

gusto Corrêa, em uma localidade que os moradores chamavam de Coruja, hoje conhecida como Bíblia, situada no alto da comunidade. A imagem captura os moradores reunidos em festa, entre eles seu Quincas, o compositor Jorge Melo-dia e o pequeno Tiãozinho, com apenas seis anos, colocando o dedo na boca, na parte inferior esquerda da ilustração.

Olha, fiquei tão feliz em poder relatar este fato, que guardo este momento como guardei a luz de lamparina, subindo, brilhando e da fumaça esvaindo pelos cômodos da casa (Silva, 2023, p. 18-19).

Esses momentos, marcados pelos atravessamentos da vida e por aquilo que nos toca (Bondia, 2002), são narrados de forma informal e íntima. Repletos de afeto, eles ditam o ritmo das palavras escritas pelo sambista. Tiãozinho parece ter absorvido a lição de Walter Benjamin (1994), que nos lembra de que, por mais simples que sejam, histórias como essas merecem ser compartilhadas.

Tiãozinho iniciou sua experiência na escola de samba desde tenra idade. João Escrevante reunia as crianças da comunidade para auxiliar na decoração das esculturas que iriam compor as alegorias dos desfiles. Silvino Gomes da Silva, o Seu Pequenino, por sua vez, era encarregado de extrair o barro tabatinga das encostas do Rio Maracanã, material que seria moldado em figuras para ilustrar a narrativa da escola. A cola utilizada na confecção das obras era feita com polvilho e aplicada em tiras de jornais, resultando em mãos dos colaboradores cobertas por essa substância, o que tornava o processo de limpeza mais demorado e difícil, conforme comentou o membro da Velha Guarda nas primeiras páginas do manuscrito.

O envolvimento nos preparativos da escola ia muito além da estética. Sob a liderança de Mário Garrafa e de um seleto grupo de ritmistas, que contava com Hélio Careca, seu irmão Sorriso, Zezinho e Meio Quilo, Tiãozinho teve a chance de viver experiências inesquecíveis. Durante essas preparações para o desfile, quando o samba ecoava durante toda a noite, o jovem sambista se deixou levar por emoções intensas. Vale destacar especialmente o samba de 1952, *Maravilhas Brasileiras*, composto por Nilo Ébano, que teve um papel crucial no despertar do seu interesse pela música.

Lembro-me de um dia, quando era menino, sentado numa mureta, assistindo de perto os compositores rodeando as pastoras no centro, ensinando-lhes o samba, não havia cópias e nem som, era no gogó. Mário Garrafa, em um apito garrafinha com um silvo longo, Hélio Careca no surdo de primeira e a segunda respondia o Sorriso, começa o samba (Silva, 2023, p. 5).

Nesse contexto de crescimento populacional, a escola recebeu novos integrantes, entre eles compositores como Walter Albatroz, Mário Farrapo, João

Quadrado e Edmar Silva, além do locutor Jorge Rafael e intérpretes como Carlinhos, Wanderley Fernandes e Pedro Evaristo. Com essa expansão, também surgiram a *Ala do Namorar eu sei*, a *Ala dos Namorados*, a *Ala das Melindrosas*, a *Ala do Bambu*, a *Ala dos Imperadores*, a *Ala dos Dragões*, a *Ala dos Magnatas*, entre outras. Foi nesse cenário de mudanças que, anos depois, Sebastião, aos 17 anos, participou pela primeira vez do desfile oficial, em *Festa do Samba*, integrando a *Ala dos Malandrinhos*, que teve samba enredo criado pelo recém-chegado Walter Albatroz

Nos anos seguintes, o jovem sambista continuou desfilando pela escola, exceto em 1963, quando se formou aspirante a oficial do Exército. Como a festa de formatura havia sido restrita a poucos convidados, não pôde convidar muitas pessoas. Por isso, teve de pedir emprestada a quadra da Império, agora localizada na rua Belvedere, nº 5, ao então presidente, o sargento da Polícia Militar Emílio Marcatto, para organizar uma celebração em agradecimento pelo carinho recebido dos integrantes da escola que não puderam estar em sua celebração.



Figura 3 Primeiro desfile pela Império da Tijuca, 1957. Fonte: Arquivo pessoal.

Em junho daquele mesmo ano, assim que recebeu seu primeiro salário, o aspirante promoveu um churrasco para os moradores. Apenas as bebidas foram cobradas a um valor simbólico, e o dinheiro arrecadado seria destinado a uma instituição de caridade. Ao saber dessa iniciativa, o agora também carnavalesco Jorge Melodia sugeriu que o militar doasse a quantia arrecadada à Império da Tijuca. Tiãozinho, no entanto, respondeu: “Que Império? Ela está entregue às baratas” (Silva, 2023, p. 22). Em resposta, Jorge contestou, propondo que ele assumisse a escola.

A solicitação surpreendeu Tiãozinho, que não soube como reagir.

Alguns dias depois, ele decidiu visitar a sede da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ) para compreender a verdadeira situação política e econômica da agremiação. Durante a visita, foi recebido e informado de que os moradores também desejavam que ele assumisse a presidência da escola. No entanto, por ser militar, ele preferiu indicar uma pessoa de sua confiança para ocupar o cargo: seu irmão, Mário Camarão, que passou a ser o novo presidente. Foi Mário quem apresentou Tiãozinho a Ismael Silva, conhecido como Ismael Cabeleira, com o intuito de formarem juntos a nova diretoria da agremiação. Ao lado desse trio, também se juntaram Ronaldo, Toninho 67, Djalma do Cavaco, entre outros que gozavam de sua confiança.

Entretanto, a realidade revelou-se diferente das expectativas previamente estabelecidas. A criação de um clube de futebol no Morro acarretou a realização de bailes aos sábados, o que culminou na diminuição da participação nos ensaios da escola de samba. Vá-

rios membros da nova diretoria optaram por acompanhar suas namoradas nas atividades promovidas pelo clube. Diante da perda de integrantes estratégicos, Tiãozinho decidiu convidar o instrumentista Gelson para assumir o cargo de diretor de bateria, envolvendo ritmistas como Niteroizinho, Juquinha, os gêmeos Itaberinas, Elias e Chico, entre outros.

Em 1964, a escola apresentou o enredo *Esplendor do Rio de Janeiro Imperial*, uma criação de Jorge Melodia, com samba assinado por João Quadrado e Marinho da Muda. Para a elaboração das alegorias, foram chamados Seu Pequenino e Nelson da Dilina, que idealizaram uma impressionante carruagem adornada com veludo vermelho e um chafariz que funcionava manualmente, acionado por comando. Contudo, em meio ao entusiasmo, Seu Pequenino e Sinhozinho, encarregados de esguichar a água, não ouviram o grito de “agora”, o que levou à necessidade de chamar um empurrador para cumprir a tarefa. Outra curiosidade, reportada pelo dirigente, foi o pedido de um minuto de silêncio em homenagem ao falecimento do radialista e compositor Ary Barroso, logo no início do desfile.

Neste exato momento, pedi ao Gelson que parasse a bateria e pedi um minuto de silêncio. Muitos me chamaram de louco, porém, acho que ganhamos o carnaval naquele momento. Uma loucura! Acho que pela primeira vez foi usada água em alegorias. Com os aplausos, as alas evoluíram melhor: Ala das Melindrosas da nossa querida Nereide, Ala dos Magnatas, Ala Namorar eu sei, Ala dos Namorados, Ala dos Imperadores, Ala dos Milionários. As fantasias feitas pelas nossas costureiras Ivete, Vera, irmã do Roberto Zoim, D. Isaura, a mãe do nosso querido Nilson. A bandeira sempre foi bordada pela Dona Solene, aquela que deu origem ao Educativo do Império da Tijuca (Silva, 2023, p. 25).

Sob a direção de Tiãozinho, a escola alcançou a conquista de seu primeiro campeonato no Grupo 2, a segunda divisão do Carnaval, em uma apresentação que se destacou por potenciais ineditismos. Essa afirmação, de certa forma, também revela a preocupação do biografado em construir uma narrativa pública sobre sua vida, conforme mencionado por Michele Cardoso (2021). É nesse contexto de projeção pessoal que se estabelece a consciên-

cia de que nem todos os aspectos da vida podem ser narrados; assim, torna-se essencial realizar uma seleção cuidadosa do que se deseja compartilhar e do que se opta por omitir de sua biografia.

Através da análise realizada, é possível compreender Tiãozinho como um sujeito histórico, ativo e dotado de habilidades de articulação e negociação com os meandros da festa. Essa perspectiva converge com a proposta de Jerônimo Galvão (2020), que argumenta que, ao explorarmos a biografia de uma pessoa considerada “comum”, podemos identificar as estratégias que ela emprega em um contexto social específico. Dessa forma, podemos nos distanciar da ideia de que os indivíduos são meramente passivos em relação às realidades que os envolvem.

“Tiãozinho, o Império está em suas mãos”: um nome, seis sambas e muitos cargos

Quando alcançou um lugar entre as escolas de samba do primeiro grupo, a Império da Tijuca optou por um enredo de relevância social para sua estreia.

Jorge Melodia sugeriu a Tiãozinho que a escola adotasse como tema *Apoteose ao Rio de Janeiro*, em virtude das comemorações do quarto centenário de fundação da cidade, ocorrido em 1965. Atendendo a esse pedido, iniciaram-se os preparativos para o Carnaval. Com o apoio financeiro concedido ao construtor português pelo senhor Aníbal, a escola alugou um barracão localizado na Rua General Espírito Santo Cardoso, na Tijuca, onde se dedicaram à confecção de suas alegorias de maneira segura e estruturada. Posteriormente, a equipe foi reforçada pelos baluartes Seu Pequenino e Jorge Pica-Pau. Nesse Carnaval, Tiãozinho, em parceria com Djalma do Cavaco, foi responsável pela elaboração do extenso samba-enredo, que, considerando as dimensões atuais, contava com quarenta e duas linhas.

No decorrer de sua gestão, o sambista enfrentou momentos delicados, incluindo a confusão entre o então líder Ismael Cabeleira e Waldemar Pé de Foice. O sambista recorda que, em um dos ensaios da escola para o Carnaval, Waldemar tentou ingressar na quadra em estado de embriaguez, impedido por Jorge Pica-Pau. Essa recusa gerou uma briga, que culminou em um

ferimento à face que atingiu o gestor. Durante uma visita ao seu parceiro administrativo, Jorge fez um apelo ao militar: “Tiãozinho, o Império está em suas mãos”, falecendo logo em seguida. Surge, então, no sambista um sentimento de honra, a memória do amigo e o compromisso que havia sido firmado entre eles.

Outro incidente complicado durante sua administração ocorreu na concentração, algumas horas antes do início do desfile. O sambista percebeu que o letreiro do pede-passageira da escola, que saudava a imprensa e apresentava o enredo, não se encontrava pintado. Determinou, assim, que realizaria a pintura por conta própria, tarefa esta que só foi finalizada na pista, diante do olhar do público. Enquanto alguns aplaudiram seu esforço, outros o viaíram. A tensão aumentou ao final do desfile, quando se constatou que não havia responsáveis para guardar os carros alegóricos. Eles foram depredados no Largo do Estácio no dia seguinte à apresentação.

Conforme havia prometido, o dirigente organizou uma apresentação da escola no alto do morro, na Coruja, atualmente

conhecido como Bíblia, com o intuito de proporcionar a todos a oportunidade de assistir à Império, especialmente àqueles que não tinham condições de presenciar o desfile na avenida. Em seguida, a escola também desfilou no Grajaú, acompanhada por blocos e outras agremiações do bairro: Unidos de Vila Isabel, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos da Tijuca. Entretanto, no momento em que o verde e branco iniciava seu cortejo, um tiroteio irrompeu, causando pânico entre os presentes, que abandonaram seus instrumentos musicais, resultando na perda de parte deles.

Apesar de a escola ter alcançado a oitava colocação, os contratempos enfrentados desmotivaram Tiãozinho, que optou por renunciar ao seu cargo para se dedicar ao casamento que se aproximava. A presidência da escola passou para Mauro Affonso, que também lidou com desafios significativos, como as fortes chuvas que devastaram o estado da Guanabara em janeiro de 1966. Essas chuvas causaram tragédias entre os componentes da escola e resultaram no colapso total da quadra de ensaios, levando à perda de fantasias e documentos importantes da história da agremiação.

Com o enredo *A história do Teatro Nacional*, a escola apresentou um samba criado por Tiãozinho, Djalma do Cavaco e João Quadrado. Em um desfile simbólico, um pequeno grupo de sambistas, incluindo os compositores, a porta-bandeira Maria Luiza e seu irmão Chio, que era ritmista, encantou o público, recebendo muitos aplausos. Como resultado dessa apresentação, a escola não foi julgada e permaneceu, por mais um ano, no grupo principal do Carnaval carioca.

Sem a quadra e os instrumentos da bateria, Mauro decidiu deixar o cargo. No ano seguinte, 1967, foi formada uma comissão de Carnaval encarregada de gerenciar a escola e ensaiar em um terreno baldio na Rua Camaioré, no Morro, que atualmente abriga uma quadra de esportes. Com o enredo *O reino encantado de Vicente Guimarães* e samba composto por Marinho da Muda e Jorge Melodia, a escola alcançou a oitava colocação. Assim como em festivais anteriores, o sambista não teceu prolongados comentários em seu manuscrito sobre os bastidores da festa. Por essa razão, continuaremos a acompanhar a trajetória de Sebastião Vicente, priorizando sua conexão com a história da agremiação do Morro da Formiga.

Em 1968, sob a liderança de Levino, irmão de dona Hortência, uma antiga baiana da escola que posteriormente integrou a Velha Guarda, foi conquistada uma nova quadra para a agremiação na Rua Conde de Bonfim, na Tijuca. Essa quadra funcionava em uma antiga garagem de bondes, num período em que esses transportes ainda eram movidos por tração animal, e era o local onde se realizava a “muda” das parrelhas de cavalos. O enredo desse ano foi *Exaltação a Cândido Portinari*, que gerou um samba composto por Ailton Furtado e Marinho da Muda, registrado oficialmente. Tiãozinho nos recorda que essa foi a primeira gravação de sambas-enredo no Museu da Imagem e do Som (MIS) em formato de acetato, long-play (LP). “Tive a honra de receber essa peça rara, até com dedicatória, e guardo-a com muito carinho” (Silva, 2023, p. 33). No entanto, a escola terminou a competição na décima colocação, resultando em seu rebaixamento e no retorno ao Grupo 2.

Em 1969, a escola ficou sem julgamento devido ao atraso no desfile, causado por um problema técnico no som. Isso fez com que, por volta das 11 horas do dia seguinte, os jurados abandonassem suas

cabines e se retirassem, sem assistir às agremiações que ainda faltavam desfilar, como Tupy de Brás de Pina, Império da Tijuca, Independentes do Leblon e São Clemente. Sem um julgamento, a escola continuou na segunda divisão. Devido a esse Carnaval conturbado, Levino decidiu deixar o cargo e Nelson Duarte Calaza assumiu a presidência.

A troca de gestão trouxe um novo ar à escola, com a chegada de uma equipe artística revitalizada, destacando-se a participação de Chicão, que vinha da equipe do carnavalesco Fernando Pamplona, campeão do Carnaval anterior com os Acadêmicos do Salgueiro. Durante a preparação para o Carnaval de 1970, intitulado *Segredos e encantos da Bahia*, Sebastião Vicente, ao lado de João Quadrado, fundou a ala de compositores da escola e se tornou seu tesoureiro.

Sinceramente, a comandava com sucessivas reuniões. O João Quadrado, excelente compositor, me convidou para fazer o samba, aceitei. No entanto, não havia só o nosso. Aí ele propôs que fizéssemos outro samba, pois a escola precisava arrecadar fundos, daí havendo uma disputa na quadra. O dele interpretado pelo Marinho

da Muda e o meu, pelo Cajá, Wilmar Costa. Ganhou o primeiro sendo meu também, mas levei o nome na parceria. Não tinha interesse da minha parte. Nosso interesse era ver a nossa escola de samba brilhar e brilhou. Vencemos o carnaval de 1970 (Silva, 2023, p. 34-35).

Reintegrando-se ao Grupo 1, a verde e branco manteve sua equipe artística e escolheu desenvolver o enredo *O misticismo da África ao Brasil*. Houve uma acirrada competição para decidir o hino oficial da escola para o Carnaval de 1971, e a parceria formada por João Quadrado, Marinho da Muda e Cajá saiu vitoriosa, superando Vicente (Tiãozinho) e Djalma do Cavaco. Além da recompensa financeira, a dupla vencedora teve seu samba gravado pela talentosa cantora mineira Clara Nunes. Os direitos autorais da canção proporcionaram um aporte econômico à escola durante os ensaios.

No ano seguinte, em 1972, o músico voltou a brilhar ao lado de seu parceiro Djalma, com o samba de enredo *O samba do morro à sociedade*, mencionado na introdução deste texto, que deu início a uma série de reflexões. O compositor expressou sua tristeza

por não conseguir auxiliar a escola a conquistar os pontos necessários para se manter no grupo principal. A agremiação ficou em décimo lugar e foi novamente rebaixada. No entanto, Tiãozinho destaca o valor de sua obra: “Hoje vejo que valeu a pena, vendo as comunidades e a sociedade reunidas em um só ideal” (Silva, 2023, p. 35).

Retornando à segunda divisão do Carnaval, na qual permaneceu por mais quatro anos, a nova diretoria, liderada por Cleuso Corrêa dos Santos, conhecido como Timelita, aceitou a sugestão de tema proposta por Tiãozinho e escolheu como enredo *As minas de prata*, inspirado no romance homônimo do renomado escritor brasileiro José de Alencar. Embora a sinopse tenha sido de sua autoria, a criação do samba ficou a cargo dos compositores Mauro Affonso, Sinval Silva e Jorge Melodia, que levaram a agremiação ao quarto lugar no Grupo 2, no Carnaval de 1974.

Anos depois, em 1976, o renomado carnavalesco da Beija-Flor de Nilópolis, Joãozinho Trinta, aceita o convite e se dedica a uma jornada dupla durante o carnaval, participando de ambas as

agregiações. Nessa ocasião, Tiãozinho, em parceria com Marinho da Muda, compõe a trilha sonora do enredo O Guerreiro das Alagoas, conquistando assim seu quinto samba vencedor na escola. O sambista compartilha suas experiências durante o processo de elaboração daquele desfile, que culminou em mais um título para a Beija-Flor e seu retorno ao grupo 1. Conforme o presidente da ala dos compositores:

Neste ano, fui abordado pelo Marinho da Muda. Ele já não tinha a parceria do João Quadrado, que foi para a Vila Isabel. Então, ele me disse que gostaria de concorrer, mas não tinha habilidade para samba-enredo. Prontamente lhe respondi que tinha um samba pronto e com música, porém dei-lhe para adaptar o seu vozeirão. Ganhamos o samba julgado pelo Joãozinho e sua gravação foi realizada na Philips, na Barra da Tijuca, pelo Marinho da Muda no violão 7 cordas. O Ronnie desenvolveu o barracão. Ganhamos o primeiro lugar. O Joãozinho Trinta foi campeão nas duas escolas no mesmo ano. Fera! (Silva, 2023, p. 36-37).

Retornando ao grupo principal em 1977, a Império da Tijuca enfrenta uma grande perda com a saída do carnava-

lesco Joãozinho Trinta, que optou por continuar na escola de Nilópolis. Para assumir seu lugar, ele indicou Geraldo Cavalcante, um talentoso bailarino do Teatro Municipal. Geraldo ficou responsável pela criação do enredo *O mundo de barro de Mestre Vitalino*, que, apesar de ter sido agraciado com o Estandarte de Ouro, pelo Jornal *O Globo*, na categoria de melhor enredo, não foi suficiente para evitar o rebaixamento da escola mais uma vez.

Após a apresentação do enredo *Calendário do Rio* em 1978 e o rebaixamento da escola para a terceira divisão do Carnaval (2A), o superintendente Cleuso dos Santos deixa a presidência da instituição, sendo sucedido por Everaldo Carvalho. Na nova gestão, Tiãozinho assume a função de tesoureiro, além de continuar exercendo o cargo de presidente da ala dos compositores.

É nesse contexto que Tiãozinho conclui seu relato. Sucintamente, faz referência ao desfile de 1979, quando a escola, com o enredo *As três mulheres do rei*, conquista o campeonato e retorna à segunda divisão, na qual havia estado no Carnaval anterior. Por fim, o relato encerra-se com comentários

acerca do Carnaval de 1980, intitulado *De sacristão a barão do ouro*, em que a escola realiza um desfile competitivo, alcançando a quarta colocação.

Apresentamos, a seguir, um quadro sintético de alguns dos momentos mais marcantes de Tiãozinho na Império da Tijuca:

Ano	Principais acontecimentos
1957	Primeiro desfile pelo Império da Tijuca.
1963	Assumiu a presidência da escola.
1965	Vence pela primeira vez a disputa pelo samba de enredo da agremiação. Deixa a presidência do Império.
1966	A escola não desfilou devido ao forte temporal, sendo o samba de sua autoria.
1969	Fundou a Ala dos Compositores.
1969-1983; 2004-2008	Presidiu a Ala dos Compositores.
1970	Compôs o samba, mas não há registros de sua participação na autoria.
1972	Compôs <i>O Samba do Morro à Sociedade</i> , considerado sua obra mais emblemática, ao lado de Djalma do Cavaco.
1976	Vence a disputa do samba de enredo ao lado de Marinho da Muda.
1997	Autoria coletiva do samba de enredo <i>A Coroa do Perdão na Terra de Oyó</i> pela Ala dos Compositores.
1998 a 2004	Presidiu a Velha Guarda.
2014	Indicação ao prêmio de <i>Cidadão Samba Extra 2014</i> .

Quadro 1 Cronologia da trajetória de Tiãozinho no G.R.E.S.E. Império da Tijuca. Fonte: Os autores.

Considerações finais

Ao abordarmos a trajetória de Sebastião Vicente da Silva, o Tiãozinho, na escola de samba Império da Tijuca, tivemos por intenção trazer uma contri-
buição à história do Carnaval e do Rio de Janeiro. Enfocando um personagem ainda em atividade em uma escola de

samba tradicional, analisamos a gran-
de relevância do sambista e da escola,
ambos ainda muito pouco percebidos
tanto no meio acadêmico quanto na
sociedade.

Em sua condição periférica, nascido e
criado no Morro da Formiga e pertencendo a uma das agremiações carna-
lescas mais antigas do Rio de Janeiro,
Tiãozinho possui uma trajetória insti-
gante, que nos permite compreender
não só a sua importância para a escola
de samba como também seu protago-
nismo na construção de laços comuni-

tários e identitários, transbordando os
limites e desafios impostos pela desi-
gualdade social.

Seu caderno de memórias é um docu-
mento histórico que nos permite ler a
cidade desde as lembranças emocio-
nadas de quando era menino, e vibrou
com o momento simbólico da chegada
da luz elétrica no morro nos anos 1940,
até os difíceis bastidores da gestão de
uma escola de samba, especialmente
quando não se tem os mesmos privi-
légios das escolas da elite do Carnaval
carioca.

Referências bibliográficas

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

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, jan. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003> Acesso em: 2 dez. 2024.

CARDOSO, Michelle. Biografia e temporalidades: prática historiográfica e o ensino de história. *Educar em Revista*, v. 37, p. e75676, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.75676>. Acesso em: 30 nov.2024.

CUNHA, Neiva. *Histórias de favelas da Grande Tijuca contadas por quem faz parte delas*: Projeto Condutores(as) de Memória. Rio de Janeiro: Ibase; Agenda Social Rio, 2006.

GALVÃO, Jerônimo Adelino Pereira Cisneiros. Entre efemérides e histórias de grandes vultos: a presença de biografias nas aulas de História do Ensino Médio. *Revista História Hoje*, [s.l.], v. 9, n. 18, p. 34-54, 2020. Disponível em: <https://rhjh.anpuh.org/RHHJ/article/view/681>. Acesso em: 28 nov. 2024.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.

LEITOR vai escolher o “Cidadão Samba Extra 2014”. *Extra*. Rio de Janeiro, 18 jan. 2014. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/leitor-vai-escolher-cidadao-samba-extra-2014-11316113.html>. Acesso em: 3 dez. 2024.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. “Mas não somente assim!”: leitores, autores, aulas como texto e ensino-aprendizagem em História. Dossiê Tempo 11 (21), jun. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042006000200002>. Acesso em: 29 nov. 2024.

MORAIS, Jacqueline. A escrita de si em memoriais de formação. In: V Congresso de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – São Gonçalo. *Anais eletrônicos* [...]. São Gonçalo: Botelho, 2008. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/v/completos%5Ccomunicacoes%5CJaqueline%20de%20F%C3%A1tima%20dos%20Santos%20Morais.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2024.

NATAL, Vinícius. Samba e cultura: práticas de resistência do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 181-197, maio 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10317/8112>. Acesso em: 29 nov. 2024.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/108>. Acesso em: 20 nov. 2024.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>. Acesso em: 20 nov. 2024.

PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

SERODIO, Liana Arrais; PRADO, Guilherme do Val Toledo. Metodologia narrativa de pesquisa em Educação na perspectiva do gênero discursivo bakhtiniano. In: PRADO, G. V. T.; SERODIO, L. A.; PROENÇA, H. H. D. M.; RODRIGUES, N. C. *Metodologia narrativa de pesquisa em educação: uma perspectiva bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.

SILVA, Sebastião Vicente. *Caderno de memórias do Sebastião Vicente da Silva*, 2023.

Leandro Vieira e Rosa Magalhães: narrativas de artistas do Carnaval em espaços de arte

Débora Marques Moraes

Durante as comemorações dos 80 anos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a instituição realizou uma mostra no Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Tal esforço foi resultado da parceria entre o Iphan e Leandro Vieira, iniciada durante o planejamento do desfile de 2017 da Estação Primeira de Mangueira, com o enredo “Só com a ajuda do santo”, que retratava práticas religiosas do povo brasileiro. Inaugurada em 13 de junho de 2017, a primeira exposição individual de Vieira, que sonhava ser “artista de galeria” (Sá *et al.*, 2020; Mageste, 2017), recebeu como título a *hashtag* que utilizava nas suas páginas da internet, antes mesmo de assumir uma escola como carnavalesco: #bastidoresdacriação. Sob essa *hashtag*, ele costumava postar fotos e textos sobre seu trabalho ao longo do ano. Também curador da exposição, ele dizia que

a mostra busca ilustrar para o público a existência de uma produção artística que nem sempre é difundida de

forma eficiente. O desfile em si é muito conhecido, mas os bastidores não. A ideia é apresentar o alto nível artístico produzido para um espetáculo reconhecidamente brasileiro tão bem definido como a tal Ópera Popular¹.

Kátia Bogéa, presidente do Iphan, e Claudia Saldanha, diretora do Centro Cultural Paço Imperial, fizeram coro à intenção de divulgar o trabalho que existe por trás do desfile. Para Saldanha,

a exposição ajuda a explicar como é feito o Carnaval. Muita gente não sabe que ele começa a ser pensado em maio e segue todo um cronograma, com pesquisa, desenho das alegorias e fantasias, todo um cronograma, com pesquisa, produção de miniaturas e maquetes. Na verdade, quem vive neste mundo só descansa em março e abril (Candida, 2017).

Bogéa, por sua vez, acrescentava que “nosso carnaval é conhecido mundialmente, mas pouca gente tem acesso ao que existe por trás dele (Candida, 2017).

¹ CARNAVAL e Patrimônio Cultural comemoram os 80 anos do Iphan. *Portal Iphan*, 8 jun. 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4143?fbclid=IwAR2vwtTc7MT9kpbR-2JfLLHJMDw5_liZsiJ3ukWUksrLe3bhItYDN54hHDM. Acesso em: 17 jun. 2021.

À época da exposição, Vieira tomava parte em uma discussão pública sobre a importância das escolas de samba, reavivada a partir dos cortes de subvenções na cultura feitos pelo prefeito Marcelo Crivella. Esse debate foi frequentemente citado na cobertura da exposição, seja indireta ou diretamente, como em uma matéria sobre a abertura, em que o artista convidava o prefeito “para vir aqui na exposição para aprender um pouco do que é carnaval” (Commetti, 2017). Seja em entrevistas, redes sociais ou por meio das suas criações artísticas², Vieira trazia argumentos de que a arte produzida merece ser expandida para além dos desfiles, exaltando o conhecimento cultural envolvido no fazer das escolas de samba.

Comentando sobre a exposição, o carnavalesco ressaltava que a lógica que prevalece, aquela do Carnaval como entretenimento, não permite que este ocupe o espaço da galeria, do museu, do centro cultural. Para Vieira, a ideia que impera sobre a festa acaba abafando o valor cultural do que é realizado. O carnavalesco deixava claro que o espaço que ele ocupava com essa exposição poderia (e deveria) ser de outras escolas e artistas do Carnaval.

Logicamente tem minha realização profissional, mas a importância é para o carnaval, não quis ter a pretensão de fazer uma exposição do meu trabalho, embora, ela seja debruçada no meu trabalho, nem quis ter a pretensão de ter isso como uma exclusividade da Mangueira, tanto que no título da exposição não tem Mangueira, nem o Leandro, nem nada, são os bastidores do carnaval... Até porque esse trabalho que está sendo exposto aqui não é feito só por mim, é feito por todos os carnavalescos do Grupo Especial, Acesso, Intendente... Acho que o carnaval antes de qualquer coisa é cultura, é arte. E a gente muitas vezes, nós mesmos profissionais, não nos imbuímos desse espírito de arte (Bruno, 2017).

Enquanto era aplaudido na exposição por grandes nomes do Carnaval, como os artistas Renato Lage e Rosa Magalhães, a quem considera mestres e professores, Vieira lamentava que o espaço que estava ocupando não fosse estendido a outros. Criticando o fato de que a própria Cidade do Samba, que deveria ser um espaço para a cultura do Carnaval, não abrace a ideia de ver o próprio trabalho como arte³. Em suas palavras:

Alguns carnavais da Rosa, como o de 1994, quando ela falou de Catarina de Médicis, deveriam estar em exposição permanente. “Ratos e urubus”, do Joãozinho Trinta, não é obra de arte? E “O Rei da Costa do Marfim visita Xica da Silva”, do Arlindo Rodrigues, em 1983? É uma pena não termos registros disso⁴ (Bruno, 2017).

Apesar de dizer que não se considerava “como um pilar dessa resistência cultural ante a sanha do entretenimento” (Leandro, 2017), Vieira deixava clara sua posição a favor de uma visão cultural e artística do Carnaval em detrimento da ideia de festa. Para além de sua posição como um artista individual expondo em um renomado centro cultural pela primeira vez, ele usou essa prerrogativa para afirmar a importância da arte carnavalesca, e de esta ser recebida num local de arte

contemporânea, em especial fora do período das festas de Carnaval.

Ao montar a exposição, Vieira diz que considerava possibilidades que permitissem a produção das escolas ser vista como arte, o que, segundo ele, é resultado de sua formação na Escola de Belas Artes da UFRJ. Segundo o carnavalesco,

quando surgiu a oportunidade de fazer esta exposição num lugar como o Paço, achei que era a chance de mostrar o carnaval como arte. Não quis trazer fantasias inteiras, alegorias, nada que lembrasse a Sapucaí. A ideia é ver o processo artístico que resulta no desfile. [...] Mostro só uma parte do figurino da porta-bandeira, por exemplo, que é todo cheio de detalhes, imagens, medalhas. Não trouxe junto a saia enorme,

² O enredo que Vieira apresenta no ano seguinte intitula-se “Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco”, pela Estação Primeira de Mangueira, em 2018. Uma das imagens marcantes desse desfile é uma versão do boneco de “Malhação de Judas” com o rosto do prefeito Crivella. Ver mais em Moraes, 2022.

³ Como exemplifica o título da tese de Nilton Santos Carnaval é isso aí: A gente faz para ser destruído!, a maioria das criações é desfeita para ser reaproveitada no desfile seguinte, e o que não o é, costuma ir para o lixo. A cultura do carnaval, é calcada no efêmero e a escassa preservação de memória material costuma partir de iniciativas de indivíduos (como alguns carnavalescos ou desfilantes) que mantêm coleções pessoais relacionadas à sua participação.

⁴ Quando Vieira menciona a falta de registros desses desfiles históricos, ele se refere aqui à materialidade das obras, já que todos, obviamente, possuem registros audiovisuais. Essa afirmação de Vieira pode suscitar interessantes debates sobre o que é considerado um “registro” de um desfile pelos diferentes sujeitos que criam, produzem e apreciam essa forma de arte.

bem característica, porque ela remete ao desfile. Assim eu direciono o olhar do público para os aspectos que quero ressaltar (Bruno, 2017).

A ideia de Vieira, portanto, não era transportar aquilo que passou no sambódromo para dentro de quatro paredes. O material do desfile foi desconstruído, e as peças exibidas foram selecionadas para que pudessem ser apreciadas individualmente como obras de arte. Ao mesmo tempo, ele objetivava revelar o que está por trás do desfile e quais trabalhos são feitos até chegar ao produto; em suma, ele levou para a galeria uma parte do barracão de uma escola, seu ateliê, para mostrar o trabalho que acontece antes da data da festa.

A ideia é trazer esse conteúdo macro do Carnaval e transformar ele num olhar micro. Um olhar voltado nas minúcias do Carnaval, pra

identidade do Carnaval. Algumas fantasias foram transformadas em miniaturas, alegorias em maquete. E os figurinos que eu preferi expor os rascunhos, os retalhos de fantasias, de onde vem a inspiração de cor, os materiais que uso, tudo do bastidor de uma criação (Leandro, 2017).

Na parede da exposição, um painel trouxe o fluxo da confecção de um desfile, começando no mês de maio e terminando em fevereiro. Um vídeo no estilo *making-of* da produção feita no barracão e textos escritos pelo artista e por Felipe Ferreira, professor e pesquisador do Carnaval, dão o contexto das peças, expostas em duas salas no primeiro andar do centro cultural. Fotografias dos protótipos⁵ mostram como as fantasias ficam quando vestidas e o público podia comparar o que via nas paredes com as roupas que ocupavam o centro da sala. Roupas coloridas se misturavam com outras de

⁵ Os chamados “protótipos” servem para mostrar a fantasia pronta antes de ela ser reproduzida em dezenas. Geralmente os protótipos são vestidos e fotografados para divulgação e/ou venda das fantasias, meses antes do Carnaval. Alguns carnavalescos, como é o caso de Vieira e da dupla Leonardo Bora e Gabriel Haddad, aproveitam a oportunidade para criar ensaios fotográficos com a indumentária, incluindo movimento, cenário e expressões corporais do modelo. Isso transforma essas fotografias em obras de arte por si só, que vão além do simples intuito de mostrar a fantasia e diferem de como ela se exhibe como vestimenta na hora do desfile.



Figura 1 Fantasias apresentadas na exposição, incluindo a de São Francisco de Assis, usada pela bateria, e a de Curucucu. Ao fundo, é possível ver fotos dos protótipos das fantasias na parede. Fonte: Leo Martins, Agência O Globo.

tons mais sóbrios, e algumas das estrelas do desfile ganhavam destaque (Figura 1).

Para o desfile, Vieira compôs 300 figurinos; para o Paço, levou, entre outras, a fantasia da bateria, inspirada em São Francisco de Assis e a roupa das baianas. Com a saia formada por saquinhos de Cosme e Damião, a fantasia das baianas foi destaque naquele Carnaval, sendo a vencedora do Estandarte de Ouro. Algumas das fantasias foram levadas em maquetes, nas quais

pequenos bonecos vestiam versões em miniatura (Figura 2). As partes superiores das roupas de porta-bandeira e mestre-sala também fizeram parte da exposição, permitindo que fossem vistas de perto as 250 mil pedrinhas e medalhinhas que as compunham (Pennafort, 2017) (Figura 3).

Já as alegorias eram exibidas em maquetes, como a do Círio de Nazaré, que originalmente possuía quinze metros e foi reduzida para uma escala que coubesse em cima de uma mesa.



Figura 2 Disposição das miniaturas das fantasias exibidas na exposição. Fonte: Any Cometti, Rádio Arquibancada.

Fotos nas paredes mostravam as alegorias na concentração, capturando detalhes em contraste com a arquitetura do Centro do Rio de Janeiro. Os desenhos coloridos de Vieira também chamavam a atenção. Pintados com canetas hidrocor em tons vivos, eles incluíam anotações a respeito de detalhes das fantasias e pedaços de tecidos mostrando as texturas e cores a

serem usadas para transformá-los em realidade.

Para o encerramento da exposição, foi realizada uma visita guiada, uma mesa de debates com o tema “Escolas de Samba – Arte, Cultura, Economia e Patrimônio”⁶ e o lançamento da publicação *Arte e Patrimônio no Carnaval da Mangueira*, organizada pelo Iphan.

⁶ A mesa contou com a participação do pesquisador e professor Felipe Ferreira, a jornalista Flavia Oliveira e o diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan, Hermano Queiroz. O debate foi mediado pelo jornalista Leonardo Bruno.



Figura 3 Parte superior das roupas do casal de mestre-sala e porta-bandeira apresentados na exposição. Fonte: Any Cometti, Rádio Arquibancada (detalhe).

A obra conta com fotos e textos sobre o Carnaval de 2017 da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, incluindo croquis, protótipos e bastidores do barracão, sendo um registro importante de toda a realização do desfile, para além do mostrado na Sapucaí. Além de apresentar o trabalho artístico realizado pela escola, o livro faz relação com bens imateriais tombados pelo Iphan que foram tema do desfile e contém textos de pesquisadores e do próprio Leandro Vieira. Para o carnavalesco, era importante, nessa exposição,

mostrar que o carnaval também pode ocupar esse espaço da arte contemporânea. [...] Eu quis fazer uma coisa que mostrasse os bastidores do processo artístico. Porque o Carnaval já vive há muito tempo, não é de agora, esse esvaziamento da produção artística. Das pessoas não olharem essa produção como uma produção de arte gigante, como arte plena. Tem o preconceito da sociedade brasileira como um todocom relação ao Carnaval. Mas tem o preconceito do desconhecimento dos saberes do Carnaval (Vieira et al., 2020, p. 27).

As falas do artista e de pessoas envolvidas na exposição, ressaltam o desejo de que o Carnaval pudesse sair da posição de “só entretenimento” e fosse visto como produção cultural e artística, tanto por aqueles que o fazem quanto para os que estão “de fora”. Desde o nome até as peças escolhidas, a forma como foram montadas e a divulgação, a exposição pode ser vista como o desejo de pintor-tornado-carnavalesco se sentindo finalmente artista e, sabendo da importância de ocupar aquele espaço com a arte do Carnaval, se posicionando a favor do reconhecimento da linguagem artística com que trabalha.

O conceito da exposição de Vieira se assemelha muito à de outro desfile que foi levado para uma instituição de arte. A mostra *Salgueiro 90*, com o enredo “Amigo do rei”, apresentada em 1990 pelo Acadêmicos do Salgueiro, no Parque Lage, reunia quinze fantasias, catorze esculturas, além de faixas e estandartes. Segundo a carnavalesca Rosa Magalhães, responsável pela criação do desfile, o objetivo era “mostrar que o carnaval carioca começa muito antes do desfile na Marques de Sapucaí” (Millen,

1990). Para isso, a mostra incorporou ainda desenhos de figurinos (com amostras de pano), de carros alegóricos e de esculturas, além de centenas de fotos do processo de criação. O público podia ainda ver, em quatro sessões ao longo do dia, um vídeo que mostrava a criação das esculturas, incluindo o corte do isopor e a produção da fibra de vidro. A mostra ocupava salas e pátio da Escola de Artes Visuais (EAV) (Figura 4), em cuja piscina boiava uma onça de três metros de altura feita em isopor.

O crítico de arte Frederico Moraes escreveu o texto de apresentação da mostra, que recebeu uma cobertura nos jornais, voltada principalmente para o fato de uma escola de samba ocupar o espaço de vanguarda artística. Organizada por Rosa Magalhães com a direção da EAV, o Salgueiro pagou cerca de Cr\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros) para a exposição acontecer. Para os jornais, Rosa Magalhães afirmou que “não são todas as escolas que têm condições de bancar um projeto desse tipo” (Rito, 1990), indicando que o custo de quinhentos mil cruzeiros era um preço muito elevado⁷.



Figura 4 Rosa Magalhães e figurino em exposição. Ao fundo, é possível ver a arquitetura característica da EAV/Parque Lage. Fonte: Paulo Moreira, *O Globo* (detalhe).

Um dos pontos que mais chama a atenção nas matérias publicadas é o fato de a exposição não ser atribuída a Magalhães, seja como carnavalesca, seja como artista. Embora ela assine

o enredo, além de ter feito a curadoria da mostra com a direção do espaço, ela mesma disse que “podemos dizer que esta exposição tem a assinatura de todo o Morro do Salgueiro” (Alonso, 1990). Os jornalistas ecoaram em suas matérias a coletividade da exposição em detrimento de uma assinatura (Rizzo, 1990; Rito, 1990). Frederico Moraes (1990), em seu texto, fazia observações gerais sobre o Carnaval como arte e sobre a estética de escolas e carnavalescos, além de apoiar a presença do Carnaval em um espaço de vanguarda. Falava também da biografia de Magalhães e de sua atuação no desfile daquele ano (em que afirma que ela não teria “ousado tudo que podia”), sem, em nenhum momento, se referir a ela como “artista”.

Em levantamento publicado anteriormente sobre exposições de carnavalescos em instituições de arte

⁷ Para fins de comparação, o valor provavelmente era o equivalente à venda de mais de 160 fantasias do Grupo Especial. Na transmissão do Carnaval de 1990 pela Rede Globo, durante o desfile da G.R.E.S. São Clemente (também parte do Grupo Especial), repórteres perguntam aos foliões o preço das fantasias. Uma das entrevistadas diz ter pagado Cr\$ 600,00 (seiscentos cruzeiros), o que alega ser muito barato. Um dos repórteres anuncia que, para participar dos desfiles, estava sendo cobrado a turistas o valor de Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros), com fantasia inclusa. Outra repórter pergunta a uma foliã, que diz ser lojista e ter pagado Cr\$ 3.500,00 (três mil e quinhentos cruzeiros), se ela precisou economizar o ano todo para comprar a fantasia.

(Moraes, 2023), podemos notar que nomes como Leandro Vieira e Rosa Magalhães se repetem frequentemente, reforçando que esses indivíduos alcançaram um prestígio que os levou a serem convidados várias vezes por instituições. Mas, também, nos chama a atenção a escassa variedade de nomes, o que indica que são poucos os artistas do Carnaval que alcançam esses espaços.

Também são poucos aqueles que recebem amplo reconhecimento como artistas nas próprias escolas de samba. Ainda que, do nosso ponto de vista, a produção das escolas seja considerada arte e, portanto, todos os carnavalescos que as fazem seriam artistas, gostaríamos, aqui, de iniciar reflexões sobre as diferenças desse reconhecimento e o *status* dentro do meio carnavalesco, que apontam para uma separação entre os grandes nomes do meio e aqueles que não recebem tal prestígio. Nomes como Vieira e Magalhães alcançam tanto prestígio dentro do Carnaval, que recebem reconheci-

to externo. Mas, para além daqueles que alcançam sucesso apenas dentro daquele meio, existem, ainda, os indivíduos que não obtêm esse reconhecimento artístico de forma alguma.

Investigando o universo dos carnavalescos cariocas em sua tese, Nilton Santos (2006) traz uma teoria sobre o sucesso no meio do Carnaval (e, aqui, optamos por equivaler sucesso a ideias semelhantes de prestígio e reconhecimento), que em seu texto vem atrelado à palavra “artista”. Santos nota que,

nas entrevistas realizadas com os próprios carnavalescos pela imprensa especializada são apontados, com frequência, como referenciais e marcos estéticos no carnaval carioca, Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, Joãozinho Trinta, Maria Augusta Rodrigues, Viriato Ferreira, Fernando Pinto, Rosa Magalhães, Oswaldo Jardim e, finalmente, Renato Lage⁸ (Santos, 2006, p. 145).

Santos aponta que a “excelência técnica” desses nomes não está atrelada

8 A tese de Santos é de 2006, e, portanto, ficam de fora de sua lista nomes de carnavalescos que conquistaram reconhecimento após os anos 2000, como Paulo Barros, que chega a ser citado em outras partes de seu texto.

apenas a vitórias no concurso oficial, mas que “essa pequena coleção de *artistas do carnaval* representa, de alguma maneira, uma assinatura, uma marca, um estilo que se consagrou na avenida, mesmo quando não obtiveram títulos” (Santos, 2006, p. 146, grifo nosso). O autor estabelece, em seguida, duas afirmações, sendo a primeira: “apesar do grande número de artistas que estão fazendo escolas de samba, somente alguns se destacam”; e após: “são poucos os carnavalescos que alcançam a condição de serem apontados, individualmente, como artistas singulares, com assinatura própria, visualmente falando, com seus trabalhos em escola de samba” (Santos, 2006, p. 146).

Portanto, dentro do universo de dezenas de carnavalescos que produzem os desfiles das escolas (aos quais Santos se refere como “artistas” no primeiro apontamento), os que são capazes de desenvolver um estilo único e reconhecível seriam os que possuem a “excelência técnica”, que os leva a serem reconhecidos como “artistas do carnaval”. Aqui não pretendemos abordar julgamentos sobre técnicas ou a obra de cada carnavalesco, a ponto de

fazer juízo de valor sobre as criações artísticas e apontar quem deve ser reconhecido como artista do Carnaval. Não coube, igualmente, a Santos esse apontamento e, assim como nós, o autor define que essa aclamação deve se dar pelo meio no qual o carnavalesco está inserido (seja no mundo do Carnaval, ou na sociedade de forma ampla). Em suas palavras:

o fato de ser carnavalesco, de estar trabalhando numa escola de samba, não acarretará a esse “profissional que faz escola” (Guimarães, 1992) a condição de ser reconhecido como artista. Estamos afirmando, portanto, que o êxito em definir sua individualidade artística é um processo que não se interrompe em dado momento, sendo reposta, constantemente, nas relações com o mundo social abrangente; em outros termos, com os outros carnavalescos, a imprensa especializada e a opinião do público em geral (Santos, 2006, p. 147).

Sendo assim, a nomeação de um carnavalesco como artista do Carnaval viria daqueles que estão inseridos nesse mundo, quando estes detectassem seu estilo único e excelência técnica, estes

sendo “provas” de que esse indivíduo é um artista. Chama-nos a atenção a forma como os carnavalescos, tal como Vieira e Magalhães, são tratados ao participarem das exposições. Tais carnavalescos são artistas do Carnaval, a partir da concepção de Santos, mas nem todos parecem ser referenciados dessa forma ao saírem de sua “bolha” para o grande público. Iremos retomar e comparar, agora, com essas duas exposições em muito se assemelham, mas diferem no modo como esses carnavalescos são apresentados.

Já nas motivações de cada uma das exposições, ambos os carnavalescos indicam objetivos muito parecidos. Segundo Rosa Magalhães, “quisemos mostrar que o carnaval carioca começa muito antes do desfile na Marquês de Sapucaí” (Millen, 1990). Em 2017, Vieira diz que sua mostra “busca ilustrar para o público a existência de uma produção artística que nem sempre é difundida de forma eficiente. O desfile em si é muito conhecido, mas os bastidores não” (Portal Iphan, 2017). O material exposto também é semelhante: croquis dos figurinos (com amostras de pano), fantasias, fotos e vídeos do processo. Uma di-

ferença é que Rosa consegue levar partes das esculturas do desfile para o espaço amplo do Parque Lage, enquanto Vieira leva apenas peças pequenas para o Paço Imperial.

Ainda que apresentem um material semelhante com objetivos parecidos, os carnavalescos, ao falarem sobre as exposições em entrevistas, se comportam de maneira quase oposta. Em relação ao seus papéis como carnavalescos, Vieira é adamantista quanto a sua posição na criação do enredo e desfile, enquanto Magalhães se afasta da atribuição de centralidade. A própria Magalhães fala que “podemos dizer que esta exposição tem a assinatura de todo o Morro do Salgueiro” (Alonso, 1990). Os jornalistas que escrevem sobre a exposição ecoam essas palavras em suas matérias: “Esta não é uma exposição individual, mas uma coletiva” (Rizzo, 1990); “A exposição tem uma só assinatura: ‘Morro do Salgueiro!’” (Rito, 1990); e “O Salgueiro quer, na verdade, homenagear a coletividade por meio do produto de um trabalho também coletivo, com a participação dos artistas do morro e do asfalto” (O Fluminense, 1990).

As matérias contribuem para o entendimento de que esta não é uma exposição de Rosa Magalhães (como carnavalesca ou como artista), embora ela assine o enredo, além de ter feito uma espécie de curadoria da mostra com a direção da EAV – em contraste com Vieira, que é retratado como o artista que abre uma exposição individual, na qual, inclusive, é curador, embora estivesse exibindo o trabalho do desfile da Mangueira. Os posicionamentos dos carnavalescos, nas suas respectivas entrevistas, certamente influenciaram o que os jornalistas reportaram sobre cada um.

Magalhães se posiciona contra uma visualização das peças para além do desfile, enquanto Vieira não queria “nada que lembrasse a Sapucaí” (Bruno, 2017). A carnavalesca diz que a “intenção é resgatar a plasticidade do carnaval e evitar a tendência de que as peças criadas para os desfiles, vistas em outro espaço, ganhem nova configuração” (Lisboa, 1990). Ela ainda afirma que a obra não deve ser vista da mesma forma que “uma peça de museu”, mas que “carregue a versatilidade do desfile” (Lisboa, 1990). Para Vieira, ao contrário, “quando surgiu a

oportunidade de fazer esta exposição num lugar como o Paço, achei que era a chance de mostrar o carnaval como arte” (Bruno, 2017).

Podemos argumentar que a simples ação de retirar as partes do desfile do ato que acontece na Passarela do Samba e transportá-las para o Parque Lage já é dar a elas uma nova configuração: uma escultura em cortejo *versus* um objeto imóvel, uma fantasia vestida por um integrante sambando *versus* em um manequim parado, as peças vistas de longe da arquibancada *versus* vistas de perto. Mas é mais interessante perceber que Magalhães parece contra a ideia de as criações do desfile serem vistas como a arte de museus e galerias. Talvez, por isso, ela fale de uma “versatilidade” que existe no desfile e não na “peça de museu”. Enquanto isso, Vieira trabalha o material de forma que ele não seja idêntico ao do desfile, exatamente porque deseja que aquilo seja visto como uma arte que possa fazer parte de galerias e museus.

O crítico Frederico Moraes exalta Rosa Magalhães, ao comentar que a considera um ponto de “confluência das diferentes tendências do carnaval” e que

ela “apresenta o equilíbrio entre tradição e renovação, entre refinamento e ousadia, entre a garra e o cálculo” (Morais, 1990). As observações do crítico se estendem primeiro ao Carnaval em geral, nas quais comenta sobre a estética de outras escolas e carnavalescos (Fernando Pinto, Arlindo Rodrigues, Fernando Pamplona) e as próprias análises da festa a partir de “categorias estéticas eruditas”, ressaltando-a como forma de arte brasileira:

A realização desta mostra de Rosa Magalhães, atual carnavalesca do Salgueiro, na Escola de Artes Visuais, tem entre outros méritos, o de chamar a atenção para este fascinante laboratório de pesquisa que é o carnaval. Seria muito interessante que, vez por outra, os alunos e professores da EAV trocassem as salas de aula pelos barracões das escolas de samba (Morais, 1990).

A apresentação de Moraes, considerando sua campanha a favor da obra de Fernando Pinto, em 1983 (Amaral, 1983), e seus textos acerca do Carnaval analisando-o a partir da arte erudita

(principalmente a barroca), evocam um apoio à presença do Carnaval num espaço de arte de vanguarda, como no trecho citado, em que convida os alunos e professores do Parque Lage a estarem em barracões. No entanto, é interessante notar que, em nenhum momento, nesse texto Magalhães é chamada de “artista”, ainda que seu autor use categorias clássicas da arte para tratar do Carnaval e de outros carnavalescos (*naïf, kitsch, barroco* etc.).

A intenção de expor uma escola de samba dentro de um espaço de arte vanguardista como o Parque Lage gera uma certa comoção, e uma jornalista chega a dizer (erroneamente)⁹ que “esta é a primeira vez que uma escola de samba traz suas fantasias, bandeira e esculturas para um espaço tradicionalmente dedicado aos artistas de vanguarda” (Lisboa, 1990). Outros jornalistas ainda fazem questão de ressaltar que a exposição significa o encontro do popular com o erudito vanguardista (Lisboa, 1990; Ayala, 1990), e até citam o texto de Moraes. Importante destacar que, nestas matérias nestes meios de comunicação, a

9 Ver Moraes, 2023.

exposição “Salgueiro 90” não parece ter sido aproveitada para defender a ampliação da arte carnavalesca em tais espaços.

Enquanto isso, o posicionamento de Vieira em seus discursos gira em torno do reconhecimento das criações para as escolas de samba enquanto material artístico e cultural, e isso toma conta das matérias que saem a respeito. Uma delas chega a dizer que ele é “como um pilar dessa resistência cultural [do Carnaval] ante a sanha do entretenimento”, graças à insistência do carnavalesco em defender a visão do Carnaval como arte (Leandro, 2017).

Retomamos a citação de Vieira:

era importante mostrar que o carnaval também pode ocupar esse espaço da arte contemporânea. [...] Eu quis fazer uma coisa que mostrasse os bastidores do processo artístico. Porque o Carnaval já vive há muito tempo, não é de agora, esse esvaziamento da produção artística. Das pessoas não olharem essa produção como uma produção de arte gigante, como arte plena. Tem o preconceito da sociedade brasileira como um todo com relação ao Carnaval (Sá et al., 2020, p. 27).

É possível observar como os discursos de ambos os carnavalescos em volta de um mesmo acontecimento os diferenciam tanto no modo como se veem quanto como são vistos – Vieira, um criador individual que se coloca como artista, e Magalhães, que vê o desfile e, conseqüentemente, a exposição no Parque Lage, como resultado de um trabalho coletivo. Os posicionamentos que tomam para si influenciam a intenção que têm para com suas criações, que Vieira quer que sejam vistas como arte por si só, e Magalhães quer que sejam entendidas como parte de um desfile maior.

Essa diferença de discurso pode ser aprofundada quando voltamos a suas carreiras. Vieira é grande admirador de Rosa Magalhães, e ambos estudaram na mesma Escola de Belas Artes da UFRJ, nutrindo desejos de ser artistas plásticos. Magalhães chegou a ser selecionada, ainda na graduação, para a I Bienal da Bahia, em 1966. E, enquanto o trabalho de Vieira no Carnaval já o levou para muitas exposições no país, duas mostras individuais, e até o Prêmio Pipa de arte contemporânea, Magalhães acumula diversas participações em exposições, incluindo a Bienal

de São Paulo de 1991 e uma mostra durante a Bienal de Veneza de 2001.

Rosa Magalhães parece ir na contramão do pensamento de um carnavalesco como artista/criador individual, mencionando a ideia de produção coletiva e colaborativa. Até mesmo sua vontade de que a produção não se torne arte institucional parece apontar para uma intenção do Carnaval como arte popular, como festa que é produzida a muitas mãos para aquele objetivo específico, nesse caso, o desfile. Magalhães, talvez por sua experiência como “artista de galeria” preceder sua entrada no Carnaval, parece enxergar uma diferença clara entre essa arte que ela experienciou na universidade e a arte que passou a criar numa escola de samba.

Sua história nas escolas de samba começa como parte de um grupo, os alunos de Pamplona, no qual dividia as criações nos desfiles com Joãozinho Trinta, Maria Augusta, Lícia Lacerda e muitos outros. Para Rosa Magalhães, talvez, esteja tão clara a diferença entre a arte que produzia e a que passou a produzir que, por isso, ela chame tanta atenção para o fato de que ali a criação

é coletiva e que as obras não são como as de museu. Com esse discurso, ela destaca outra face do Carnaval, quase oposta à da posição tomada pela maioria dos carnavalescos e estudiosos, como Leandro Vieira e Nilton Santos. A visão de Rosa Magalhães nos oferece uma outra possibilidade de entendimento do artista dentro do Carnaval.

Na teoria de Santos (2006), a categoria “artistas do carnaval” é assim definida ao se conquistar o reconhecimento dentro do meio das escolas de samba. Na comparação entre as trajetórias de Rosa Magalhães e Leandro Vieira, mostramos como essa reputação pode mudar quando os artistas se inserem em outro meio (nesse caso, o da arte institucional e grande público). No caso específico de Rosa Magalhães, destacamos como esta é considerada uma artista dentro do Carnaval e, no entanto, não é apresentada dessa forma em exposições. Com isso, a diferença de discurso entre Vieira e Magalhães aponta para um reconhecimento como artista estar também ligado à intenção e a um posicionamento como artista e produtor de arte, independentemente de esse artista produzir para uma galeria ou um desfile de escola de samba.

Referências bibliográficas

- ALONSO, Paulo. Exposição traz de volta a folia. *O Globo*, 30 abr. 1990.
- AMARAL, Zózimo Barrozo. Obra de artista. *Jornal do Brasil*, 20 fev. 1983.
- AYALA, Waldir. Amiga do rei. Última Hora, 4 maio 1990.
- BRUNO, Leonardo. Carnavalesco da Mangueira abre exposição no Paço Imperial. *O Globo*, 12 jun. 2017. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/carnavalesco-da-mangueira-abre-exposicao-no-paco-imperial-21465049?fbclid=IwAR38FMc0-tMzpp6yhsQkFkxtp_25h-IIlJrm7_aP45FwXu5BNK6Nl8pksWk. Acesso em: 17 jun. 2021.
- CANDIDA, Simone. 80 anos do Iphan são celebrados no Paço Imperial. *O Globo*, 13 jun. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/oitenta-anos-do-iphan-sao-celebrados-no-paco-imperial-21471124?fbclid=IwAR0859TiW4tVonJoLfU-KkqRRjeAzUZrSIFn02RZeIJZnBTYqxTeaBEqrVHM>. Acesso em: 17 jun. 2021.
- CARNAVAL e Patrimônio Cultural comemoram os 80 anos do Iphan. *Portal Iphan*, 8 jun. 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4143?fbclid=IwAR2vwtTc7MT9kpbR2JfLLLHJMDw5_iZsiJ3ukWUksrLe-3bhItYDN54hHDM. Acesso em: 17 jun. 2021.
- COMETTI, Any. Críticas ao prefeito na inauguração da exposição de Leandro Vieira. *Radio Arquibancada*, 14 jun. 2017. Disponível em: http://www.radioarquibancada.com.br/site/criticas-ao-prefeito-na-inauguracao-da-exposicao-de-leandro-vieira/?fbclid=IwAR3tttTfaPSXM0FzCMg4mxQh9HHMZDbtm_1fi-pV-BRnrBttgYPnpFLUH-k. Acesso em: 17 jun. 2021.
- LEANDRO Vieira lança exposição no Paço Imperial: Tinha que ter na Cidade do Samba. *Sambarazzo*, 5 jun. 2017. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20170713195755/http://sambarazzo.com.br/site/e-ai-noticias/leandro-vieira-lanca-exposicao-no-paco-imperial-tinha-que-ter-na-cidade-do-samba>. Acesso em: 17 jun. 2021.
- LISBOA, Salete. Salgueiro mostra sua arte. *O Dia*, 5 maio 1990.
- MAGESTE, Rodolfo. Mangueira busca o bicampeonato em desfile sobre o sincretismo religioso. *O Globo*, 18 fev. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/mangueira-busca-bicampeonato-em-desfile-sobre>

-sincretismo-religioso-20936216?fbclid=IwAR2nhA3htKIDmKmX3QRN0sug-66j7sx4tJW-g7WEmDw4UvoXbqoWkap4-YPU. Acesso em: 12 maio 2025.

MILLEN, Manya. Salgueiro desce o Morro e vai ao Parque Lage. *O Globo*, 5 maio 1990.

MORAES, Débora Marques. Leandro Vieira: arte e carnaval. 2022. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

MORAES, Débora Marques. Reflexões sobre a recepção de carnavalescos pelas instituições de arte. In: 3º Seminário de Pesquisadores de História da Arte PPGHA/UERJ, 2023. *Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais*, 2023. v. 3.

MORAIS, Frederico. Texto de Frederico Moraes sobre a exposição Salgueiro 90. *Memória Lage*. Rio de Janeiro, abr. 1990. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/texto-de-frederico-moraes-sobre-exposicao-salgueiro-90/>. Acesso em: 9 set. 2021.

O SAMBA também gera exposição. *O Fluminense*, 8 de maio de 1990.

PENNAFORT, Roberta. História do carnaval é tema de exposição no Rio de Janeiro. *O Estado de S. Paulo*, 28 jun. 2017. Disponível em: https://cultura.estado.com.br/noticias/artes,historia-do-carnaval-e-tema-de-exposicao-no-rio-de-janeiro,70001867599?fbclid=IwAR1QzB3tE6HXauI4Tu1EHpEXPmge-0Bo_5bHKXZa7RpeCelhyDHCxe10Q31o. Acesso em: 27 jan. 2022.

RITO, Lucia. Salgueiro no parque. *Jornal do Brasil*, 5 maio 1990.

RIZZO, Walter. Exposição do Salgueiro. *Jornal dos Sports*, 2 maio 1990.

SÁ, Alexandre *et al.* Entrevista com Leandro Vieira. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, p. 12-39. jan. 2020.

SANTOS, Nilton. *Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!:* carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 2006. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

VIEIRA, Leandro; SÁ, Alexandre; SALDANHA, Claudia; FERREIRA, Felipe; VERGARA, Luiz Guilherme. Entrevista com Leandro Vieira. *Revista Concinnitas*, v. 21, n. 37, jan. 2020.

A criação visual para o Carnaval nas mostras de arte institucionalizadas das décadas de 1950 a 1970: premiação, reconhecimento e equidade?

Ricardo Lourenço

Numa escola de samba (...) você tem a oportunidade de comunicar sua arte diretamente com o povo. É muito melhor que ganhar um prêmio de Bienal (Última Hora, 1975).

Assim o artista Arlindo Rodrigues define, e contrapõe, duas formas de exibição e avaliação das escolas de samba, feitas por artistas que se devotaram a esse campo. Com efeito, em 1975, Arlindo Rodrigues tinha o que hoje se chama de “lugar de fala”: era um representante legítimo do perfil profissional que ele próprio e seu fazer artístico ajudaram a consolidar, sendo um dos que mais contribuiu para forjar a figura do “carnavalesco” no âmbito das escolas de samba; e já tinha sido premiado três vezes pela Bienal Internacional de Artes de São Paulo, em 1963, 1965 e 1973 (FBSP, 1963, 1965a,b; Rocha, 2016)¹. O artista esteve engajado na produção relativa ao Carnaval de

1958 até a sua morte em 1987, seja no que concerne às decorações de bailes carnavalescos ou de ruas, seja para as escolas de samba. Por essas características, Arlindo nos serve como arquétipo dos artistas que vivenciaram o que aqui buscamos descrever e analisar: as incursões de artistas operando na criação para o Carnaval, particularmente nos desfiles das escolas de samba, e buscando a conquista de premiação, reconhecimento e equidade no universo das artes plásticas, mais propriamente no âmbito dos espaços ou certames do circuito da arte, como as exposições de fato institucionalizadas e legitimadas pelos Salões Nacionais e Bienais de Arte de São Paulo.

No contexto desses certames, organizaram-se exposições específicas e mostras devotadas às artes plásticas aplicadas, aos espetáculos e às festas, denominadas, respectivamente, Sa-

¹ Em 1974, Arlindo Rodrigues já era um profissional muito requisitado nos domínios dos espetáculos de teatro e TV. Além dos limites dos espaços reservados ao circuito das artes plásticas, como as bienais de São Paulo, e da criação visual para as escolas de samba, o artista já tinha sido, também, laureado ou indicado aos prêmios *Molière* (1963, 1968, 1970 e 1973) e *Melhores da Noite* (1973), nas categorias de melhor figurinista ou cenógrafo, por criações para a ribalta, e recebido menção honrosa pela cenografia para TV, exposta pela equipe da TV Rio por ele integrada (Jornal do Commercio, p. 6, 13 mar. 1964; O Jornal, p. 4, 2º Cad., 28 mar. 1969; O Jornal, Cad. Diversões, p. 2, 3 jan. 1971; A Tribuna, p. 9, 21 mar. 1974; A Luta Democrática, p. 6, 30-31 dez. 1973, 1-2 jan. 1974; Rocha, 2016).

lões Nacionais de Belas Artes e de Arte Moderna e Bienais de Artes Plásticas de Teatro. Organizadas entre os anos 1950 e 1970, elas correspondem ao recorte temporal deste estudo.

A brincadeira carnavalesca no Rio de Janeiro, e no restante do Brasil, sofreu grande reformulação durante o século XIX, com a intenção (não atingida) de substituir o entrudo por divertimentos classificados como mais civilizados e adaptados ao que era feito nos centros influentes da cultura europeia. Destacam-se, como marcos dessa mudança: a adoção dos bailes à fantasia, realizados, sobretudo, nos teatros na primeira metade do século; a introdução dos desfiles das pequenas e grandes sociedades, integrados por carros alegóricos, comumente chamados de préstitos; e o surgimento dos grupos carnavalescos populares fantasiados, como os cordões e, principalmente, os ranchos. Estes dramatizavam enredos durante seus cortejos com trajes, adereços e músicas compostas para cada ano, nas primeiras décadas do século XX, e se agigantavam, em número e espetacularidade (Moraes, 1958; Ferreira, 2004; Valle, 2010).

Nesse sofisticado “Carnaval moderno brasileiro”, as fantasias dos bailes e dos primeiros desfiles eram inspiradas, inicial e especialmente, nas ilustrações publicadas na imprensa francesa e, de forma inegável, requeriam o recrutamento de profissionais especializados, com destaque para a criação e confecção das alegorias e dos estandartes (Ferreira, 2005; Valle, 2010).

Rapidamente, os bailes se tornaram a diversão carnavalesca predileta da elite. Teatros e sociedades, em suas disputas por primazia, buscavam talentos nesses campos. No campo visual, há registros do aporte criativo de artistas plásticos renomados, como Rodolpho Amoedo, Décio Villares, Henrique Bernardelli, Fiúza Guimarães, João e Arthur Timótheo da Costa, Belmiro de Almeida, Helios Seelinger e Rodolpho Chambelland, Aurélio de Figueiredo, Luiz Ribeiro e vários outros que se mantinham no anonimato (Lourenço, 2009; Guimarães, 2015; Ferreira e Baptista, 2025). No final do século XIX e início do século XX, tais artistas, dentre os quais expoentes da Academia e Sociedade Brasileira de Belas Artes e professores da Escola de Belas Artes

(EBA), eram, obviamente, frequentes expositores e, muitas vezes, comissários e/ou organizadores das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA), cuja origem remonta às mostras da Academia Imperial de Belas Artes, no século XIX (Vasquez, 2012). Ainda que o tema Carnaval aparecesse em suas produções, especialmente em pintura – como são os casos das famosas telas *Baile à fantasia* e *O dia seguinte*, respectivamente, de R. Chambelland e A. Timótheo da Costa, ambos de 1913 e expostos na XX EGBA –, é digno de nota que as suas criações para a festa carnavalesca, como as realizadas para os préstitos ou decoração dos bailes nos teatros, não eram por eles incluídas nas EGBAs², mesmo que os grupos carnavalescos (cordões, ranchos e grandes sociedades) expusessem com orgulho seus estandartes, elaboradamente pintados e bordados, nos saguões de jornais (Edmundo, 1987; Valle, 2010; Ferreira e Baptista, 2025).

Com efeito, o Carnaval carioca, em especial as manifestações de rua, onde

os desfiles adquirem vultoso destaque, passa a ganhar enorme importância no cenário cultural brasileiro desde os primeiros anos do século XX e, a partir dos anos 1920, é catalisador de circulação cultural graças às importantes trocas entre as camadas populares e a intelectualidade. Sendo visto, descrito, pintado, e mesmo vivido, por artistas e escritores, particularmente modernistas, como expressão crucial de um Brasil autêntico, o Carnaval se torna um importante fator para fomentar ainda mais a cidade do Rio de Janeiro como polo turístico internacional (Ferreira, 2005; Conduru e Ferreira, 2011; Bandeira, 2014; Guimarães, 2015; Carvalho, 2019).

A essa altura, não são mais somente os bailes e préstitos que demandariam criação artística plástico-visual, mas a cidade em si deveria ser enfeitada para melhor receber a festa e o crescente turismo em torno dela. Transformar as ruas, quotidianamente devotada ao trânsito de veículos e pedestres no labor, em lugar festivo no período

² Desse período, o Museu do Inga – Museu de História da Arte do Estado do Rio de Janeiro tem em seu acervo alguns desenhos feitos por Amaro Amaral para o rancho carnavalesco Ameno Resedá.

carnavalesco (prática adotada pela população há décadas) tem grande incentivo a partir dos anos 1920 a 1930, tanto no centro quanto nos subúrbios, com a participação do poder público na decoração das principais vias carnavalescas e com o crescimento das gambiarras, a construção de coretos e artefatos realçados pela iluminação elétrica, via de regra criados e feitos por artesãos contratados por grupos carnavalescos ou voluntários nos quarteirões, chamando a atenção da imprensa e mesmo de artistas (Ferreira, 2005; Guimarães, 2015).

Dão-se, primeiramente, concursos artísticos para espaços públicos ornamentados por populares fomentados, sobretudo, pela imprensa: a rua ou o trajeto mais bem decorado, o mais belo coreto, e assim por diante. Mas, é o poder público o principal incentivador, com os editais de concursos de projetos para a decoração de espaços específicos do centro da cidade e, mais tarde, da zona sul – e especialmente do baile oficial de Carnaval da cidade capital do país, realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ), a partir de 1932. Estabelecem-se competições atraindo não somente artesãos,

diletantes e artistas plásticos em geral, mas também os acadêmicos, oriundos da EBA. Esses concursos não só favorecem a qualidade da decoração das ruas e dos bailes carnavalescos – transformando os salões, em especial o do elegante Baile de Gala do TMRJ, em ambientes oníricos e contagiantes e as ruas num ponto alto do aspecto visual do Carnaval carioca, espécies de instalações artísticas a céu aberto, incontornáveis à visita nos dias de Momo – mas transformariam os projetos e estudos gráficos das decorações em produção artística em si. Além disso, os concursos não somente classificavam e premiavam os projetos, segundo critérios artísticos avaliados por comissões homologadas pelo poder público, compostas por um júri qualificado, integrado geralmente por professores da EBA de incontestável currículo³ e artistas influentes, mas atribuíam acreditação artística aos projetos e aos seus autores (Ferreira, 2004; Guimarães, 2015; Ferreira e Moraes, 2024). Tais projetos gráficos permaneciam desconhecidos pela maior parte do público, exceto por alguma nota ilustrada na imprensa ou por rápidas exposições (como comentaremos depois) e, via de regra, estavam ausen-

tes dos espaços legitimados pelo circuito da arte, ou seja, das exposições institucionalizadas e dos depósitos e exposições em museus (como passaremos a descrever).

No que concerne aos espaços das artes visuais, o Rio de Janeiro realizava, anualmente, os Salões Nacionais de Belas Artes (SNBAs), continuação das supracitadas EGBAs, com última edição em 1933, seguindo a numeração serial das edições destas últimas. Os EGBAs e SNBAs eram os únicos certames dessa natureza e grandeza realizados no Brasil, durante muitas décadas, e serviriam de modelos para outros salões (Vasquez, 2012). Em 1941, o SNBA se dividiria em Divisão Geral, também chamada Conservadora, e Divisão Moderna (MES, 1941). Em 1951, esta última é desvinculada do SNBA, a partir da criação da Comissão Nacional de Belas Artes e do Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM), cuja primeira exposição foi realizada em

1952 (MES, 1952)⁴. Os SNBAs e SNAMs são, por lei⁵,

instituições oficiais subordinadas à Comissão Nacional de Belas Artes (CNBA) destinados a apresentar em exposições públicas, anualmente, obras plásticas de artistas nacionais ou estrangeiros, contemporâneos, que residam ou se encontrem no Brasil, e a estimular as artes e os artistas, mediante bolsas de estudo, prêmios honoríficos e em dinheiro e outras recompensas.

Ambos, SNBA e SNAM, compreendiam seis seções: pintura, escultura, gravura, arquitetura, desenho e artes gráficas e arte decorativa. A última edição de ambos os Salões aconteceu em 1976. A Fundação Nacional de Artes (Funarte), criada em 1975, encampa a CNBA e, a partir de 1977, extingue esta última e os SNAMs e SNBAs e, com eles, o *locus* que, ao longo dos anos, se mostrou mais poroso ou acolhedor às criações para o Carnaval: as artes de-

³ Por exemplo, em 1959, a comissão julgadora das decorações para o baile de gala do TMRJ foi composta por Quirino Campiofiorito, Fernando Pamplona, Celso Kelly, Fernando Valentim, Lucette Laribe e Georgina de Albuquerque (O Jornal, p. 2, 8 fev. 1959).

⁴ Os SNBA e SNAM eram realizados no edifício do Ministério da Educação e no Museu Nacional de Belas Artes, respectivamente, ambos no Rio de Janeiro.

⁵ Lei nº 1.512, 19 dez. 1951.

corativas, como veremos à frente. Em substituição, a Funarte passa a editar o Salão Nacional de Artes Plásticas, a ser exibido, anualmente, a partir de 1978, no Rio de Janeiro, na antiga sede do MEC, e a partir de 1981, descentralizada, acontecendo também em outras cidades⁶.

No mesmo ano em que se cria o SNAM, no Rio de Janeiro, surge, em São Paulo, a primeira Bienal Internacional de Artes. O certame nasce no âmbito do Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948, em concomitância com o museu homônimo do Rio de Janeiro. As mostras bianuais propostas pelo museu paulista aparecem como uma necessidade de promover encontros periódicos e de caráter internacional de artes plásticas. Objetivo impulsionado, sobretudo, para evitar uma estagnação e redundância na crescente produção dos modernistas brasileiros e estimular o desenvolvimento das tendências artísticas modernas.

A mostra periódica deveria cumprir a finalidade de pôr “a arte moderna do Brasil (...) em vivo contato com a do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conqui-

tar a posição de centro artístico mundial” (Machado, 1951, p. 15). O êxito no alcance de tais propósitos e o eco positivo da iniciativa em sua primeira realização (Milliet, 1953) são sentidos até os nossos dias, quando já se alcançou a 36ª edição, realizada em 2025. O vínculo às artes plásticas modernas e ao museu paulistano especializado é reforçado no nome da pioneira edição – I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP, 1951), indicando que se tratava de uma exposição institucionalizada. O certame passa a ser chamado simplesmente de Bienal de São Paulo, em 1959, embora se tenha reafirmado a natureza mundial no título de algumas edições (e.g. 1977, 1979 e 1987).

Garantir sucesso e excelência desde a primeira versão da Bienal de São Paulo dependia não somente de infraestrutura e investimento, mas, sobretudo, de rigorosa seleção do melhor a ser exposto a cada mostra, um crivo feito por profissionais altamente qualificados, intelectuais especializados devotados e alinhados à iniciativa, a maioria deles indicada pela comunidade por meio de sufrágio (Machado, 1951). As Bienais teriam seções centrais, fo-

çadas em pintura, gravura, escultura e desenho, e mostras simultâneas, como de cinema e arquitetura (MAM-SP, 1951). Tais linguagens ou técnicas eram bastante representativas para expor a produção que se dizia contemporânea num momento em que a polêmica entre as tendências e teorias abstratas e figurativas estava aguçada e parecia inconciliável (Milliet, 1955).

Às primeiras bienais interessava à arte contemporânea que, “mais que nunca aborrece a cópia, a fórmula, o convencionalismo, e se apegava à expressão, à invenção, à composição constritiva” (Milliet, 1955, p. xxxviii). Se a arquitetura já tinha sua exposição internacional específica no contexto das bienais desde a primeira edição, é em 1957, na IV Bienal, que surgem as bienais de

Artes Plásticas do Teatro (BAPT), obviamente internacional como tudo o que se queria para as bienais e para o MAM-SP. As BAPTs exibiriam criações com linguagens e técnicas aplicadas aos espetáculos teatrais, em seções de arquitetura e técnica teatral, cenografia e indumentária (MAM-SP, 1957), com premiações para cada uma delas, uma iniciativa mundialmente pioneira e que inspiraria a criação da Quadrienal de Praga (Calvo e Magaldi, 1957; Magaldi, 1963; Rocha, 2016)⁷. As BAPTs tiveram nove edições, a última tendo ocorrido em 1973.

Coincidentemente, os SNAMs e as BAPTs, principais nichos explorados por artistas com criação para o Carnaval, especialmente para os desfiles das escolas de samba e decorações,

⁶ Decreto nº 79.591, de 26 de abril de 1977; Lei nº 6.426, de 30 de julho de 1977; Salão Nacional de Artes Plásticas, 1978-1995. Catálogo Nominal de Personalidades. Funarte. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/incentivo-e-apoio-a-arte/artes-visuais/salaonacionaldeartesplasticas.pdf>. Os artistas engajados na criação para o Carnaval, em especial para desfiles de agremiações, não figuram entre os expositores dos SNAP, de 1978 a 1995 (Paes e Fernandes, 1995).

⁷ As mostras das BAPT eram, geralmente, constituídas de salas para delegações oficiais de países estrangeiros, artistas estrangeiros oficialmente convidados pela Bienal, considerados *hors concours*, e a representação de artistas e movimentos artísticos brasileiros. No caso dos artistas nacionais, ou seja, artistas brasileiros ou estrangeiros morando no Brasil há dois anos, a participação de cada um se fazia por meio de convite da Bienal, que analisaria e selecionaria, com o artista convidado, as obras que julgassem melhor representar sua produção. A participação espontânea de artistas, brasileiros ou não, sem dúvida a mais representativa, era eventualmente também admitida, mas era avaliada pela direção da Bienal, selecionando as obras que seriam ou não expostas (e.g. FBSP, 1963).

ocorreram essencialmente nas três décadas a partir dos anos 1950. Mas, enquanto os SNBAs e os SNAMs, embora anuais, somente exibiam obras de brasileiros ou estrangeiros sediados no Brasil – portanto, de caráter nacional –, a Bienal já surge internacional. Além da projeção internacional dos expositores, a Bienal ofereceria prêmios com valores bem mais atraentes que os Salões contemporâneos do período que estabelecemos como recorte temporal para a nossa investigação (Luz, 2005; Vasquez, 2012). Finalmente, a BAPT explicitava que o certame “abarca os vários gêneros – teatro declamado e de bonecos, balé, ópera etc. – e entra até no teatro da decoração para uma festa popular, o Carnaval brasileiro, de evidente teatralidade” (Magaldi, 1969, p. 401)⁸.

A primeira constatação é que artistas com inserção na produção visual de espetáculos teatrais raramente exibiram suas criações para a ribalta nos Salões Nacionais no período que precede nosso recorte temporal. Com efeito, de 1930 a 1950, apenas dois artistas expuseram cenários e figurinos para espetáculos de teatro nas Exposições Gerais e nos SNBAs: Franco Cenni, em 1939 (MES, 1939); e Sansão Castelo Branco, em 1941, 1942, 1945, 1948, 1949, 1950 (MES, 1941, 1942, 1945, 1948, 1950). Fernando Pamplona, que se devotaria à cenografia teatral e se tornaria um dos importantes criadores visuais para o Carnaval, exporia apenas desenho (bico de pena) no SNBA (MES, 1948). Ou seja, ainda que houvesse uma seção devotada às artes decorativa ou aplicadas no SNBA, em que a cenografia ple-

namente se inseriria, essa produção se autoexcluía. Nos SNBAs, é tardiamente, na 55ª edição, de 1950, onde Luciano Maurício submeteria três produções artísticas em duas seções – Desenhos e Artes Aplicadas – exibindo, nesta última, sua *Decoração do Carnaval do Rio em quatro painéis*⁹ (LV SNBA, 1950) (MES, 1950), tratando-se da primeira incursão desse tipo de trabalho em exposição oficial. Curiosamente, artistas como Gilberto Trompowsky, que venceu, sozinho ou em parceria com Fernando Valentim, vários concursos para decoração do Baile de Gala do TMRJ, nas décadas de 1930, 1940 e 1950 (Ferreira e Moraes, 2024), jamais exibiram seus projetos nos SNBAs, ainda que fosse ali bastante ativo, inclusive como membro do júri da seção de Artes Aplicadas da Divisão Moderna, entre 1945 e 1950 (MES, 1945; 1950), concorrendo com suas pinturas¹⁰.

Os SNBAs, que já não era espaço buscado pelos cenógrafos, seja com criações para ribalta ou Carnaval, não mais exibiriam projetos cenográficos a partir de 1951. Na verdade, os artistas vanguardistas em geral, sobretudo os cenógrafos, “rompem” com o SNBA e debandam com a sua produção artísti-

ca, nesse último campo, para exposição na seção de artes decorativas do SNAM. Porém, mesmo aqueles pintores, designers, cenógrafos e figurinistas bastante engajados na criação visual para os desfiles carnavalescos e decorações de espaços para essa festa restringiam suas participações nos SNAMs (1952-1977) quase exclusivamente à exibição de produções destinadas ao circuito da arte, em especial pinturas, gravuras e desenhos e, muito eventualmente, projetos para balés, teatro de revista e óperas. Por exemplo, no campo da cenografia e indumentária teatral, podemos citar Fernando Pamplona, que exibe “Cenários para ballet” já no I SNAM (MES, 1952), assim como *Matizes*, 1º e 2º atos (balé; cenários) e *Romeu e Julieta* (cenário), premiados com viagem no Brasil e ao exterior, respectivamente, em 1956 e 1961 (MEC, 1956; 1961); Newton de Sá, com cenários para a ópera *Soror Angélica* (1958) e *Rhapsody in Blue* (1960) e figurinos para *Tocata para percussão* (1960) (MEC, 1958; 1960); e Arlindo Rodrigues, com *O filho pródigo* (ópera para o cinquentenário do Theatro Municipal, RJ, cenários e figurinos) e *Pregões* [Quadro de Revista (*De Cabral a J.K.*), figurinos] (1959) (MEC, 1959; Azevedo, 1959).

⁸ O tema Carnaval já era muito frequente, sobretudo em pintura, desde a primeira Bienal, incluindo três obras de Di Cavalcanti (*Carnaval no cais*, 1951; *Carnaval em Ouro Preto* I e II, 1946) e uma de (Flávio) Shiró Tanaka (*Frevo*, s/d), além de produções de artistas do Chile, EUA, Rússia, Japão e Bélgica (René Magritte). Nas II, III e IV Bienais, são, respectivamente, mais 5, 4 e 6 obras de artistas brasileiros e estrangeiros sobre o tema, e assim por diante. Na edição de 1963, a VII Bienal, três artistas da representação de Cuba (René Portocarrero, Carmelo Gonzalez e Antonia Eirez Vasquez) e um de Trinidad e Tobago (Sybil Atteck) expõem 21 obras sobre o Carnaval. Nessa mesma Bienal, há uma retrospectiva sobre Tarsila do Amaral, exibindo-se o seu *Carnaval em Madureira* (FBSP, 1963).

⁹ O projeto de Luciano Maurício não foi o que decorou a cidade carioca, mas, sim, os dos artistas Armando Viana, J. Carlos, Nabuco e Pedro Correia (Diário de Notícias, p. 2, 3 jan. 1950).

¹⁰ Em 1945, por exemplo, exibe duas pinturas: *Bailado* e *Composição* (MES 1945).

Ainda que o Carnaval do Rio de Janeiro, dos salões e das ruas, fizesse enorme sucesso nacional e internacional e que a cenografia dos salões e dos desfiles tivesse significativa contribuição para tal sucesso, os projetos eram muito excepcionalmente submetidos ao SNAM. Durante a década de 1950 e primeiros anos da década de 1960, o pouco que era submetido sobre a criação para o Carnaval ao SNAM correspondia à decoração carnavalesca, particularmente do famoso Baile de Gala do TMRJ. O primeiro a fazê-lo é Fernando Pamplona, que, com o simples título *Decoração*, expõe o seu projeto para decoração do citado baile de gala, no VI SNAM, seção de Arte Decorativa, como de se esperar (MEC, 1957)¹¹.

É interessante ressaltar que, antes disso, Pamplona já havia participado algumas vezes do concurso para de-

corar o famoso baile, mas não havia submetido seus projetos de decoração aos Salões. Mesmo em 1954, quando o belo projeto sobre aspectos visuais do folclore, feito com Nilson Penna, e ricamente detalhado e ilustrado na imprensa, não foi escolhido por motivos elitistas e preconceituosos (Ferreira e Moraes, 2024)¹². Uma vez que o projeto não pode ser fruído pela população e por turistas, exibi-lo no SBAM, teria sido uma redenção. Mas, não foi a escolha dos artistas. Com efeito, Pamplona, mesmo tendo ganhado vários concursos de decoração de ruas e do baile de gala do TMRJ, não mais submeteu seus projetos aos Salões ou BAPT até a extinção desses certames oficiais de artes.

Pamplona assim como seu estreito e profícuo colaborador Arlindo Rodrigues são considerados propulsores e promotores de uma verdadeira re-

¹¹ A decoração para o baile de gala de 1957 seria intitulada *Brasil Colonial* e teria sido feita por Pamplona em parceria com Roberto de Carvalho (Tribuna da Imprensa, 2º Caderno, p. 6, 1º fev. 1957; *Idem*, p. 3, 26 fev. 1957).

¹² As explicações de um elemento da “comissão julgadora”, ironicamente chamadas de “deliciosas” por Eneida de Moraes, foram que o projeto não “foi aprovado por ter sido o folclore considerado indigno de ser apresentado no Teatro Municipal. A decoração explorava temas demasiadamente populares e seria muita responsabilidade da Prefeitura colocar, por exemplo, ‘santos’ do candomblé como motivo principal” (Diário de Notícias, Suplemento Literário, p. 2, 24 jan. 1954).

volução estética e técnica no campo da decoração dos importantes bailes carnavalescos no Rio de Janeiro, a partir de meados da década de 1950, e do que se passou a conhecer como revolução estética nos desfiles das escolas de samba, a partir de 1960 (G Guimarães, 2015; Ferreira e Moraes, 2024). Por exemplo, o projeto *Arlequinada*, de Arlindo Rodrigues, para o baile de gala do TMRJ de 1959, teve estrondoso sucesso e cobertura jornalística sem precedentes (Manchete, ano 7, n. 356, p. 32-34, 14 fev. 1959; Ferreira e Lourenço, 2025), mas o autor não o submete às exposições oficiais. Interessante, aqui, ilustrar que os originais dos projetos submetidos ao concurso para decoração do baile de gala do TMRJ eram anualmente exibidos numa mostra coletiva, nas próprias dependências do teatro, como na sala do corpo de baile, por alguns dias que se seguiam ao coquetel de seu *vernissage*, com presença da imprensa, de artistas plásticos, intelectuais e governantes (e.g. Diário de Notícias, p. 1, 6 fev. 1959; Última Hora, p. 7, 18 dez. 1963; Jornal do Sports, p. 3, 7 fev. 1964). Mostras desse gênero, de poucos dias de duração e com objetivos semelhantes, também foram eventualmente fei-

tas com os projetos de decoração da cidade, na Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Por exemplo, o projeto vencedor do concurso de 1967, de Fernando Pamplona, Plínio Cipriano, Mário e Mauro Monteiro e Monteiro Filho, intitulado *Fantasia Carioca*, assim como o de Glauco Rodrigues e o da famosa trinca (várias vezes vitoriosa nos anos 1960 e 1970) composta por Adir Botelho, Davi Ribeiro e Fernando Santoro (O Jornal, p. 16, 25 out. 1966; *Idem*, p. 11, 20 nov. 1966); mas nenhum deles foi submetido ao SNAM ou BAPT. Aliás, individualmente ou em grupo, nenhum dos membros dessa trinca jamais submeteu seus projetos de decoração de ruas às exposições institucionalizadas, mas eram participantes frequentes, expondo especialmente xilogravuras, desenhos e pinturas, desde o início dos anos 1950.

Depois de Pamplona, as próximas submissões de projetos de decoração às mostras institucionais, que aqui focamos, são feitas por Newton de Sá. Esse artista que, embora exibisse pinturas e projetos de cenários para teatro no SBAM, pelo menos desde 1956, exibirá a obra *Decoração de Carnaval do Baile do Teatro Municipal*¹³ no XI

SNAM, de 1961 (MEC, 1961), e *Decoração de Carnaval na Av. Presidente Vargas* (1963) no XIII SNAM, de 1964 (MEC, 1964). Em resumo, até 1963, somente quatro projetos de decoração foram expostos em Salões Nacionais.

Notavelmente, constata-se que, até então, não são expostos projetos visuais, de cenografia e indumentária, para os desfiles de escolas de samba e demais grupos carnavalescos, nos Salões Nacionais, nem mesmo no SBAM, onde as decorações já vinham sendo submetidas, ainda que de forma escassa e modesta. Paralelamente, o componente visual agiganta-se progressivamente

no contexto dos desfiles das escolas de samba desde o início dos anos 1950, e recrutam-se artistas que contribuem, muitas vezes, anonimamente. Alguns deles são expositores nos SNBA ou SNAM, mas excluem essa produção para o espetáculo popular desses certames oficiais. Por exemplo, Miguel Moura, embora realizasse criação para desfiles de escolas de samba, como Depois eu Digo, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos de Vila Isabel, de 1935 a 1958 (Natal e Ferreira, 2021), expôs somente pinturas em vários SNBAs (e.g. 1943, 1948, 1953, 1956, 1960, 1963, 1966 e 1975). Sylvio Pinto, Fernando Pamplona, Marie Louise Nery, Dirceu

13 É provável que se trate do projeto de Newton de Sá, intitulado *Abstracionismo Moderno*, que foi escolhido para decorar o baile de gala de 1961 do referido teatro (Correio da Manhã, p. 5, 7 jan. 1961). O artista fora também o vencedor do concurso para o mesmo certame, em 1960, com o projeto *Turbilhão*, mas sofreu algumas críticas quanto à concepção artística, pois as formas por ele projetadas como sendo modernista seriam muito acadêmicas (Ferreira e Moraes, 2024). Talvez, por isso, só tenha submetido projetos ao SNAM em 1961.

14 Somente em 1991 é que a criação visual para escolas de samba volta a ser apresentada em uma exposição institucional no Brasil: Rosa Magalhães expõe na XXI Bienal os *Figurinos e Alegorias para o Grêmio Recreativo Escola de Samba Salgueiro*, 1991 (FBSP, 1991).

15 Os artistas premiados nas BAPT adquiriram o direito de participar da representação brasileira na Quadrienal de Praga. Mas, ainda que realizadas desde 1967, nem Arlindo Rodrigues, nem seus trabalhos de indumentária para escolas de samba, expostos nas BAPT, foram levados a Praga. Até 1990, a representação brasileira nesse certame europeu foi essencialmente feita por cenógrafos, com trabalhos para o teatro (Rocha, 2016). A participação brasileira, com a exposição de figurinos para escola de samba, é feita pela primeira vez com Rosa Magalhães (PQ, 1991).

16 Em 1972, as artistas propuseram o projeto intitulado *Lufar bandeiras mil*, que ficou em 2º lugar no concurso vencido por Fernando Pamplona e Maria Carmen (*Feliz Universo Maravilhosos Ozo-nizado*) (Manchete, p. 122, 15 jan. 1972), que não expuseram o projeto nem no SNAM nem na BAPT.

17 Por exemplo, os cenários para dois atos do balé *Matizes* (apresentado no TMRJ, maio de 1955), haviam sido expostos no V SNAM, de 1956, por Fernando Pamplona (MEC, 1956).

Nery, Beatrice Tanaka e Newton de Sá são outros exemplos dessa atitude, expondo produção não carnavalesca e cenografia teatral nos SNAM ou BAPT, mas não a criação para os desfiles das escolas de samba. É Arlindo Rodrigues o único que incluiria a criação visual para as escolas de samba nas exposições institucionais de arte por todo o período aqui abordado e por mais de 60 anos depois de terem surgido os desfiles desses grupos carnavalescos¹⁴. Foi Arlindo quem, pela primeira vez, exhibe, em duas BAPTs consecutivas, 1963 e 1965 (IV e V BAPT), os figurinos por ele criados para *Xica da Silva* e *Chico Rei*, desfilados pelos Acadêmicos do Salgueiro, sendo condecorado com Medalha de Ouro Especial pela primeira delas (FBSP, 1963; 1965a,b)¹⁵.

Talvez, a partir do ato fundador feito por Arlindo Rodrigues e da pujança, e demais vantagens que já assinalamos, das bienais em relação ao Salões Nacionais, as BAPT representariam o nicho mais procurado, ainda que muito discreta e parcamente, pelos artistas devotados ao Carnaval. Assim, em 1969, na VII BAPT, é Boris Kossoy quem expõe *Carnaval no Espaço*, projeto de decoração, proposto com Cecí-

lia Morantetti, para o Baile de Carnaval do Teatro Municipal de São Paulo daquele ano (Correio da Manhã, p. 5, 7 fev. 1969; FBSP, 1969). Finalmente, Lícia Lacerda e Rosa Magalhães, que já vinham trabalhando no campo do Carnaval, desde 1971, inclusive com a submissão de projeto para a decoração carnavalesca do TMRJ em 1972¹⁶, expõem a *Decoração para o Baile de Gala do Teatro Municipal da Guanabara*, intitulada *Caleidoscópio*, feita em coautoria com Lígia Parasoli (E. Equipe), na XII BAPT, de 1973, por meio de seis painéis pintados com dimensões que chegavam a 100 x 150 cm (Jornal do Brasil, p. 5, 31 jan. 1973; FBSP, 1973).

Com efeito, a participação de artistas brasileiros devotados à cenografia foi numerosa desde a I BAPT. Por exemplo, nela foi exibido um total de 27 trabalhos, em formato de maquetes e croquis referentes somente a óperas e balés apresentados previamente no TMRJ, alguns deles exibidos em anos anteriores do SNAM (MAM-SP, 1957)¹⁷. Esse núcleo dentro da representação brasileira foi representado por Enrico Bianco, Sansão Castelo Branco, Mário Conde, Helmuth Noetzold, Fernando Pamplona, Enrique Peyceré e Thomás

Santa Rosa. Fora deste núcleo, três profissionais do TMRJ expõem suas produções em cenografia, para variados palcos, inclusive o TMRJ: Pamplo-na (com dois projetos), Nilson Penna (4), Mário Conde (2) (MAM-SP, 1951). Estes três últimos não expuseram projetos nem de decoração, nem para escolas de samba nas BAPTs. Tal como Santa Rosa, autor de decoração da cidade nos anos 1950, Mário Conde, que trabalhou anos a fio na montagem das decorações do baile de gala do TMRJ, tendo sido três anos seguidos (1948-1950) autor dos projetos escolhidos para esse evento, jamais os submeteu aos salões e às BAPT.

A partir desse conjunto de informações, diagnostica-se que, embora fundamental para o reconhecimento da arte visual destinada ao Carnaval pelo circuito das artes plásticas e por contribuir para paulatinamente apagar supostos limites entre esses universos de produção artística alcançada em nossos dias (Ferreira, 2020; Moraes, 2022), o quantitativo e a frequência das incursões e iniciativas junto a exposições institucionais foram bastante tímidos. São igualmente poucos os originais dos desenhos correspon-

dentes aos projetos desse período para decoração ou escolas de samba hoje disponíveis, submetidos a exposições ou não. Pelas próprias características da criação e produção visual para escolas de samba e demais grupos carnavalescos, pelo menos no período que enfocamos, os originais dos croquis de figurinos, adereços e alegorias eram compartilhados com componentes e usualmente desapareciam ou se degradavam. Talvez porque parte deles pode ter sido retida pela entidade proponente do edital, especialmente os vencedores dos concursos e suas plantas, para orientar a sua confecção (Jornal do Brasil, p. 11, 26 nov. 1966; L. Lacerda, com. pessoal), ou por outras razões desconhecidas, raros também são os originais dos projetos de decoração de espaços carnavalescos disponíveis em acervos de colecionadores, arquivos de instituições de cultura ou de museus¹⁸.

Efetivamente, a inclusão formal de obras em acervo institucional especializado em arte, a sua exibição ou venda em galerias de arte ou a sua seleção por curadores para inclusão em exposições individuais ou coletivas são circunstância que lhes conferem

não somente valor excepcional na historiografia da arte (Pomian, 1985), mas as creditam como arte. Felizmente, no Brasil, esse tratamento e, o mais importante, tal reconhecimento e chancela ulteriores, tem alguns exemplos na produção do período que enfocamos. É o caso do projeto proposto por Thomas Santa Rosa para a decoração da avenida Presidentes Vargas, Rio de Janeiro, para o Carnaval de 1954, depositado no Museu Nacional de Belas Ar-

tes (MNBA) e várias vezes incluído em mostras de arte nesse espaço¹⁹. Quanto a criações para escolas de samba no recorte temporal aqui estabelecido, desenhos de oito figurinos criados por Beatrice Tanaka para o desfile da Portela, de 1966²⁰, e dez ilustrações de Arlindo Rodrigues para os Acadêmicos do Salgueiro, de 1963²¹, encontram-se no acervo iconográfico da Funarte, assim como outros, referentes a esse e outros desfiles, acham-se emoldu-

¹⁸ Curiosamente, acervos institucionais de arte, como o do CDOC da FUNARTE, tem raros desenhos de projetos de figurinos e nenhum de decoração carnavalesca feita pelos mesmos autores cuja produção em cenografia para o teatro está ali representada, como, por exemplo, Gilberto Trompowsky, Mário Conde, Fernando Valentim, Newton de Sá, Fernando Pamplona e Luiz Hector Pedrini, autores de projetos de decoração do Baile de Gala do Teatro Municipal.

¹⁹ Thomas Santa Rosa. Projeto de ornamentação [para o] Carnaval de 1954 – Av. Pres. Vargas – motivos principais. Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/projeto-de-ornamenta%C3%A7%C3%A3o-para-o-carnaval-de-1954-av-presidente-vargas-motivos-principais/aAGjBQy9IKpLQw>. Idem. Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/projeto-de-ornamenta%C3%A7%C3%A3o-para-o-carnaval-de-1954-av-presidente-vargas-motivos-principais/cAFvdQcHOaTt9g>. Acesso em 29 abr. 2015.

²⁰ Beatrice Tanaka. Figurinos de diversos personagens e alas do enredo “Memórias de um sargento de milícias” da Escola de Samba Portela e samba-enredo de Paulinho da Viola. CEDOC – Funarte: ref. de_574_001_0792. Rio de Janeiro, 1965. Disponível em: <https://sophia.funarte.gov.br/TerminalWeb/acervo/detalhe/31559?guid=1746179007373&returnUrl=%2fTerminalWeb%2fresultado%2fflistar%3fguid%3d1746179007373%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d31559%2331559&i=9>. Acesso m 25 abr. 2025.

²¹ Arlindo Rodrigues. Figurinos do enredo “Chica da Silva”, apresentado pela Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro durante o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, RJ : Xica da Silva. CEDOC – Funarte: ref. de_453_010_0351. Disponível em: <https://sophia.funarte.gov.br/TerminalWeb/acervo/detalhe/65790?guid=1746185722261&returnUrl=%2fTerminalWeb%2fresultado%2fflistar%3fguid%3d1746185722261%26quantidadePaginas%3d2%26codigoRegistro%3d65790%2365790&i=34>; Idem. Cenário do enredo “Chica da Silva”, apresentado pela Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro durante o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, RJ : Xica da Silva. CEDOC – Funarte: ref. de_453_010_0351. Disponível em: <https://sophia.funarte.gov.br/TerminalWeb/acervo/detalhe/6673?guid=1746185722261&returnUrl=%2fTerminalWeb%2fresultado%2fflistar%3fguid%3d1746185722261%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d6673%236673&i=8>. Acesso em 23 abr. 2005.

rados em acervos de colecionadores (Ferreira e Lourenço, 2025), alguns adquiridos em galeria de arte. Um grupo desses desenhos de Arlindo Rodrigues integrou exposições coletivas de arte no Centro Cultural do Banco do Brasil (*Cenários e figurinos: acervo Funarte*, 1999) e no MNBA (*Rio criativo: nossa arte, nossa indústria*, 2008), ambos no Rio de Janeiro. Na mostra do MNBA, juntaram-se igualmente desenhos de figurinos de Fernando Pamplona e Marie Louise Nery para desfiles do Salgueiro, dos anos 1959 e 1960. Partes dos projetos de decoração carnavalescas feitos por Lícia Lacerda e Rosa Magalhães, alguns deles vencedores dos concursos de decoração de rua no período que investigamos, foi depositada, em 2023, pela primeira das coautoras, no Museu Dom João IV, da Escola de Belas Artes, da UFRJ, onde ambas as artistas foram docentes²². Proteger, colecionar, exibir e fazer dialogar esses

acervos com a produção artística e com aquela dos cenários diversos da cultura e arte brasileira vem-se tornando uma feliz prática e militância em nossa contemporaneidade, mas cujo *timing* foi essencialmente perdido pelos artistas pioneiros na criação visual para as escolas de samba e as decorações carnavalescas das ruas, verdadeiras instalações artísticas capazes de transformá-las em lugar festivo, prática que foi extinguida.

O entendimento da arte visual criada para o Carnaval como algo fora dos cânones acadêmicos e modernistas certamente colaborou para sua espontânea exclusão das mostras institucionalizadas de arte pelos próprios artistas autores, mas que delas participavam exibindo o que o sistema chancelasse como arte no período que enfocamos. O universo da arte institucionalizada tendeu a “torcer o

²² A produção de Rosa Magalhães ulterior ao período das exposições que enfocamos foi doada pela autora à Rede SIRIUS, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2022, consistindo num conjunto de mais de 5.500 de seus desenhos originais para escolas de samba, produzidos para desfiles entre 1990 e 2024, da Imperatriz Leopoldinense, Mangueira, Salgueiro, Estácio de Sá, Portela, Paraíso do Tuiuti, São Clemente, Vila Isabel, do Rio de Janeiro, e Barroca da Zona Sul, de São Paulo. O acervo também contém figurinos desenhados por Viriato Ferreira para a Imperatriz Leopoldinense, 1993 (http://catalogo-redesirius.uerj.br/sophia_web/).

²³ Marschner, 1963; *O Estado de S. Paulo*, p. 13, 26 set. 1963; Garcia, 1963; *Vida das Artes*, ano 1, n. 6, p. 76, dez. 1975.

nariz” por um tempo para a produção dedicada ao Carnaval, mas certos movimentos, tanto por parte de artistas quanto dos organizadores e curadores dos certames, tornam esses limites paulatinamente mais flexíveis, sobretudo a partir dos meados dos anos 1950, como vimos aqui.

Retomando a afirmação feita por Arlindo com a qual abrimos essa discussão, compreendemos que ela revela certa contraposição entre dois espaços de exposição e reconhecimento do trabalho do artista devotado à criação para o carnaval, especialmente para desfiles carnavalescos como das escolas de samba, depois dele próprio ter experimentado e investido em ambos desde o início dos anos 1960, ou seja, as avenidas e as mostras institucionalizadas de arte. Sua atitude e suas ações podem ser uma amostra de como outros artistas contemporâneos viam as exposições de arte frente ao seu trabalho para o carnaval. Sua confissão, por assim dizer, desqualificaria o circuito da arte? Em parte, ou temporariamente, talvez.

Arlindo e seus congêneres, num dado momento, perceberam que, talvez,

não lhes bastariam a aclamação de seu trabalho pelos populares das arquibancadas e pela imprensa não especializada em artes plásticas na fruição e acreditação de suas criações carnavalescas como arte. Então, buscaram expor e submeter ao julgamento de valores pela crítica especializada a produção visual proposta para as festas de Momo, como as decorações, mas em especial para os desfiles carnavalescos, lado-a-lado com artistas legitimados nos circuitos das artes. Participar dessas mostras era um passo necessário para que um dia se deixasse de adjetivar Arlindo Rodrigues e seus congêneres e sua obra como “fazedores de escola de samba”, “trabalho carnavalesco”, “gênero popular” ou, simplesmente, “carnavalesco”²³. Essa inserção foi historicamente lenta, tanto para advindos da academia, mas, sobretudo, para autodidatas, intuitivos, como foi Arlindo Rodrigues, a quem devemos passos e declarações corajosas como a que impulsionou essa discussão. Graças a esses artistas, os novos criadores voltados ao Carnaval podem transitar livremente entre espaços artísticos que se fundem no universo da Arte na sua contemporaneidade.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Almir. Teatro: de Cabral a J.K. *O Semanário*, Rio de Janeiro, p. 8, 28 ago., -4 set. 1959.
- BANDEIRA, Manoel. *Carnaval*. 3. ed. São Paulo: Global, 2014. 112 p.
- CALVO, Aldo; MAGALDI, Sábato. I Bienal de Artes Plásticas do Teatro: apresentação. *Catálogo da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 1957, p. 415-416.
- CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa*. Dois séculos de História cultural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.
- CONDURU, Roberto; FERREIRA, Felipe. Carnaval à Madureira: modernisme et fête populaire au Brésil. In: BOTTELDOORN, E.; FERREIRA, F. (org.). *Samba etc*. Carnaval du Brésil. Binche: Musée International du Carnaval et du Masque, 2011, p. 64-67.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.
- FBSP – Fundação Bienal de São Paulo. *Catálogo da VII Bienal de São Paulo*. São Paulo: FBSP, 1963. 472 p. com figs. Disponível em: <http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/353602>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- FBSP – Fundação Bienal de São Paulo. *Catálogo da VIII Bienal de São Paulo*. Arquivo Bienal. São Paulo: FBSP, 1965a. Disponível em: <http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/353603>. Acesso em: 10 ago. 2024.
- FBSP – Fundação Bienal de São Paulo. *Relação dos premiados na Exposição de Artes Plásticas do Teatro da VIII Bienal de São Paulo*. Arquivo Bienal. São Paulo: FBSP, 1965b. Disponível em: <http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/180350>. Acesso em 10 ago. 2024.
- FBSP – Fundação Bienal de São Paulo. *Catálogo da X Bienal de São Paulo*. Arquivo Bienal. São Paulo: FBSP, 1969. Disponível em: <http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/353606>. Acesso em: 11 set. 2024.
- FBSP – Fundação Bienal de São Paulo. *Catálogo da XII Bienal de São Paulo*. Arquivo Bienal. São Paulo: FBSP, 1973. Disponível em: <http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/353610>. Acesso em: 11 maio 2025.
- FBSP – Fundação Bienal de São Paulo. *Catálogo da XXI Bienal de São Paulo*. Arqui-

- vo Bienal. São Paulo: FBSP, 1991. Disponível em: <http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/353631>. Acesso em: 2 maio 2025.
- FERREIRA, Felipe. Artecarnaval. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.21, n. 37, p. 41-43, 2020.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2005.
- FERREIRA, Felipe; BAPTISTA, Mariana. Estandartes do Carnaval carioca no início do século XX. In: CARDOSO, R. *História da Arte no Brasil: 1889-1930*. São Paulo: BEI, 2025. v. I.
- FERREIRA, Felipe; LOURENÇO, Ricardo. Arlindo Rodrigues – A revolução suave. In: DUARTE, L.; GUIMARÃES, M. P. (org.). *Pra tudo se acabar na quarta-feira*. Grandes criadores do carnaval. Rio de Janeiro: Capivara, 2025, p. 64-81.
- FERREIRA, Felipe; MORAES, Débora. Aconteceu no Municipal: o baile de gala que marcou o carnaval carioca. *Radis: Revista Interdisciplinar do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, n. 1, 2024, p. 57-72.
- GARCIA, Clóvis. Os prêmios da Bienal. *A Nação*, São Paulo, ano 1, n. 33, p. 3, 1º out. 1963.
- GUIMARÃES, Helenise. *A batalha das ornamentações*. A Escola de Belas Artes e o Carnaval carioca. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015. 247 p.
- LOURENÇO, Ricardo. Bandeira, porta-bandeira e mestre-sala: elementos de diversas culturas numa tríade soberana nas escolas de samba cariocas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, 2009, p. 7-18.
- LUZ, Ângela Ancora da. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MACHADO, Lourival Gomes. Apresentação. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 1951, p. 14-23.
- MAGALDI, Sábato. As bienais de artes plásticas de teatro. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, p. 5, 30 nov. 1963.
- MAGALDI, Sábato. Teatro. *Catálogo da X Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Arquivo Bienal. São Paulo: FBSP, 1969, p. 401-402.

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM-SP, 1951. 199p. + figs.

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Catálogo da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 1957. 634p. + figs.

MARSCHNER, João. Brasil: Bienal de Teatro. *O Estado de S. Paulo*, Supl. Literário, p. 5, 7 dez. 1963.

MEC – Ministério da Educação e Cultura. *Catálogo do V Salão Nacional de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. 105p.

MEC – Ministério da Educação e Cultura. *Catálogo do VI Salão Nacional de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1957.

MEC – Ministério da Educação e Cultura. *Catálogo do VII Salão Nacional de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1958. 58p. Disponível em: https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogodeexposicao/artemoderna/1958_Salao-Nacional-de-Arte-Moderna1.pdf. Acesso em: 10 maio 2024.

MEC – Ministério da Educação e Cultura. *Catálogo do VIII Salão Nacional de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1959. 80p + figs.

MEC – Ministério da Educação e Cultura. *Catálogo do IX Salão Nacional de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1960.

MEC – Ministério da Educação e Cultura. *Catálogo do X Salão Nacional de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1961. 60p. + figs. Disponível em: https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogodeexposicao/artemoderna/1961_Salao-Nacional-de-Arte-Moderna1.pdf. Acesso em: 10 maio 2024.

MEC – Ministério da Educação e Cultura. *Catálogo do XIII Salão Nacional de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1964.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do XLV Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1939. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/salaonacionaldeBA/Salao-Nacional-de-Belas-Artes.1939.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2024.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do XLVII Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1941. 160p. + figs.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do XLVIII Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. 140p. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/salaonacionaldeBA/Salao-Nacional-de-Belas-Artes.1942.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2024.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do LI Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1945. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/salaonacionaldeBA/Salao-Nacional-de-Belas-Artes.1945.121p.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do LIII Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. 141p. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/salaonacionaldeBA/Salao-Nacional-de-Belas-Artes.1948.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do LV Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1950. 130p. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/salaonacionaldeBA/Salao-Nacional-de-Belas-Artes.1950.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do I Salão Nacional de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952. 57p. Disponível em: <http://biblioteca.in.gov.br/o/biblioteca-digital-internet-1f71-ce-theme/pdf/index.html?file=http://biblioteca.in.gov.br/documents/20127/780948/I+Sal%C3%A3o+Nacional+de+Arte+Moderna-Cat%C3%A1logo+-1952.pdf/e0c3d005-e-d2a-9280-ccc1-cb6c671ffcbl>. Acesso em: 9 maio 2024.

MILLIET, Sergio. Introdução. *Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 1953, p. xv-xvii.

MILLIET, Sergio. Introdução. *Catálogo da III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 1955, p. xxxvii-xxxviii.

MORAES, Débora M. *Leandro Vieira, arte e carnaval*. Dissertação (mestrado em Artes) – Instituto de Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022. 325p.

MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro; São Paulo; Bahia: Civilização Brasileira, 1958.

NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura, e carnaval nas artes cariocas. In: BORRONE, A.; PINHEIRO, G.; FEITOSA, M. (org.). *Samba e cidade*. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 93-114.

PAES, Adréa Luiza; FERNANDES, Jurema P. *Salão Nacional de Artes Plásticas*,

raras.eba.ufrj.br/images/salaonacionaldeBA/Salao-Nacional-de-Belas-Artes.1942.pdf. Acesso em: 4 jun. 2024.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do LI Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1945. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/salaonacionaldeBA/Salao-Nacional-de-Belas-Artes.1945.121p.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do LIII Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. 141p. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/salaonacionaldeBA/Salao-Nacional-de-Belas-Artes.1948.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do LV Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1950. 130p. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/salaonacionaldeBA/Salao-Nacional-de-Belas-Artes.1950.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MES – Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo do I Salão Nacional de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952. 57p. Disponível em: <http://biblioteca.in.gov.br/o/biblioteca-digital-internet-1f71-ce-theme/pdf/index.html?file=http://biblioteca.in.gov.br/documents/20127/780948/I+Sal%C3%A3o+Nacional+de+Arte+Moderna-Cat%C3%A1logo+-1952.pdf/e0c3d005-e-d2a-9280-ccc1-cb6c671ffcbl>. Acesso em: 9 maio 2024.

MILLIET, Sergio. Introdução. *Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 1953, p. xv-xvii.

MILLIET, Sergio. Introdução. *Catálogo da III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 1955, p. xxxvii-xxxviii.

MORAES, Débora M. *Leandro Vieira, arte e carnaval*. Dissertação (mestrado em Artes) – Instituto de Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022. 325p.

MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro; São Paulo; Bahia: Civilização Brasileira, 1958.

NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura, e carnaval nas artes cariocas. In: BORRONE, A.; PINHEIRO, G.; FEITOSA, M. (org.). *Samba e cidade*. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 93-114.

PAES, Adréa Luiza; FERNANDES, Jurema P. *Salão Nacional de Artes Plásticas*,

1978-1995. Catálogo nominal de personalidades. Funarte, 1995. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/incentivo-e-apoio-a-arte/artes-visuais/salaonacionaldeartesplasticas.pdf>. Acesso em: 5 maio 2025.

POMIAN, Krzysztof. In: *Enciclopédia Einaudi. Memória – História*. Coleção. Porto: Imprensa Oficial, Casa da Moeda, 1985, p. 51-86. v. I.

PQ – Quadrienal de Praga. *Brazil at the Prague quadrennial of theatre design 1991*. Catálogos Brasileiros, 1991. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/12t9H8UWHOUpjHk9guWHtTy_1YFgITecd/view. Acesso em: 28 ago. 2024.

ROCHA, Rosane Muniz. *Um panorama do traje teatral brasileiro na Quadrienal de Praga (1967-2015)*. 2016. Tese (doutorado em Arte) – Escola de Comunicação e Arte. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016. 591p. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-22092016-153159/publico/ROSANEMUNIZROCHAVC.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2024.

VALLE, Arthur. Carnaval nas artes plásticas do Rio de Janeiro do início do século XX: uma análise de *Baile à fantasia* de Rodolpho Chambelland. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 259-271, nov. 2010.

VASQUEZ, Ana Lúcia de L. P. *O salão paranaense e o campo artístico de Curitiba*. 2012. Tese (doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. 161p.

Intelectualidade negra nas escolas de samba: outras histórias que desconhecemos

Vinícius Ferreira Natal
Dyego de Oliveira Arruda

É muito importante começar a “assuntar”, como diz Conceição Evaristo, o óbvio, isto é, a premissa básica que motivou este texto: as escolas de samba, como instituição cultural, completaram (ou estão perto de completar) 100 anos de existência. Esse é um fato que deve ser comemorado.

Em que pese a disputa pelo protagonismo do centenário, tema de acalorados debates entre os apaixonados por suas agremiações, não é nossa ideia resolver a questão e definir, afinal, qual foi a primeira escola de samba criada, mas, sim, destacar seu caráter longo – a própria Portela, em 2023, fez um enredo homenageando os próprios cem anos – a despeito de “quem chegou primeiro”.

Fato é que, considerando o intenso processo das sociabilidades negras no período do pós-abolição, as escolas de samba talvez sejam as mais antigas instituições culturais do país que funcionam sem interrupção, com uma longevidade e uma capilaridade invejável (Cavalcanti e Gonçalves, 2018). Afinal, as escolas de samba se espalharam pelo Brasil e pelo mundo e, hoje, difícil é o lugar em que não há uma escola de

samba para se visitar em um local próximo de onde se esteja no país.

Portanto, afirmar que as escolas de samba são uma das principais instituições culturais do Brasil não é exagero algum. Louvar os sujeitos que construíram essa história também é mais que necessário, pois é importante sempre enfatizar que as escolas de samba são frutos de filhos e netos de escravizados, de modo que, no período do pós-abolição, essas instituições foram criadas como uma forma de busca de cidadania, divertimento, mas também como uma maneira de esses sujeitos mostrarem as suas potências criativas, musicais e artísticas, em um país racista, que excluiu sistematicamente essas camadas dos processos decisórios de poder (Tavares, 2022; Natal, 2023).

É muito curioso, quando olhamos atentamente para os 100 anos de vida das escolas de samba, que alguns atores fundamentais, em termos históricos e existenciais, ficam longe dos holofotes e dos debates públicos intelectuais sobre as agremiações e seus rumos. Mal conhecemos, portanto, os fundadores das escolas de samba.

Pouco sabemos sobre o rosto e a origem familiar de agremiações que, hoje, rendem altas cifras a famílias, empresas privadas e aos cofres públicos. Ignoramos a ideia de que as escolas de samba são, desde a sua origem, entes coletivos. Preferimos esquecer que boa parte das escolas de samba de primeira hora nasceu pelas mãos de compositores e mães de santo como Dona Ester, Tia Maria, Tia Fé, Tia Círene, dentre outras. O terreiro, portanto, se constituiu – e ainda se constitui – como um lugar central para se pensar essas instituições (Natal, 2023).

A definição do que deve ser valorizado no contexto interno das escolas de samba, imersas em um intenso processo de disputas cotidianas do próprio sentido, passa longe do crivo daqueles que possuem, em sua família e vivência, uma conexão direta e familiar com a origem dessas agremiações. Valoriza-se, na maior parte das vezes, as proposições e saberes de sujeitos externos a essas instituições – muitos deles com farto capital financeiro. Aqui, o marcador racial é flagrante no privilégio branco em detrimento de outras vozes internas, silenciadas e invisibilizadas.

Se há essa ausência de representatividade negra nas esferas de poder das escolas de samba, tal fato se reflete, também, em sua construção intelectual e nos círculos acadêmicos que pesquisam e discutem sobre as escolas de samba. Não só ficam de fora dos debates intelectuais da escrita, como Vagalume, Lelia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Ana Maria Rodrigues, Martinho da Vila, Nei Lopes, entre outros, mas também intelectuais sambistas, como passistas, casais de mestre-sala e porta-bandeira, ritmistas e mestres de bateria, que (re)inventam o som da diáspora negro-africana na Marquês de Sapucaí – o que seria, afinal, a paradinha *funk* de Mestre Jorjão, executada pela Unidos do Viradouro, em 1997, senão uma reinvenção dos sons da diáspora? (Spirito Santo, 2011).

Nesse breve espaço, iremos então nos ater a alguns intelectuais negros importantes que, com uma larga conexão e vivência com o samba, terreiros e espaços de sociabilidades negras da cidade, foram, durante muito tempo, ausentes dos circuitos intelectuais de debate que (re)produzem conhecimento sobre as escolas de samba. Vale

dizer que considero a intelectualidade em um sentido amplo, não a restringindo apenas aos bancos universitários e escolares, mas também ao cotidiano do samba e aos saberes tradicionais populares negros; afinal, as intelectualidades negras se constroem a partir da uma herança afrodiaspórica da sobrevivência à escravidão, da resistência e (re)existência a um estado opressor e aos rearranjos cotidianos da busca por afirmação social (hooks, 1995).

Longe da intenção de abordar uma totalidade dos nomes desses sujeitos, escolhemos alguns exemplos, que podem ser bastante significativos para a nossa reflexão sobre o lugar de uma produção intelectual marginalizada sobre as escolas de samba. Boa parte deles transita entre os terreiros das escolas de samba, a academia, a escrita e o samba como *modus operandi* de ser e estar no mundo. Afinal, se o samba é o dono do corpo (Sodré, 1979), ele ensina por meio de maneios e riscados e traduz conhecimentos ancestrais que misturam corporalidade, memória e ancestralidade. Oralitura, como nos ensina Martins (2003), que, ao bailar no ritmo sincopado, descortina epistemologias

escamoteadas por finas camadas de poeira. Tempo e memória. Dança e saber. Canetas, tintas e samba afiado.

I.

O primeiro nome que gostaríamos de trazer é o de Francisco Guimarães. Mais conhecido como Vagalume, foi um jornalista que viveu entre 1875 e 1946, na cidade do Rio de Janeiro, e que escrevia sobre o cotidiano popular negro da cidade a partir da sua andança nos trens, nos subúrbios cariocas, nos bailes dançantes, e nas rodas de samba realizadas nas favelas e dos morros da cidade.

Em 1933, lançou um livro chamado *Na roda do samba*, que é subdividido em duas partes. Na primeira parte, ele relata as transformações que aconteciam na cidade e no samba, como, por exemplo, o crescimento da indústria fonográfica e a diferenciação que faz entre sambistas e sambestros, ou seja, entre aqueles que eram sambistas “autênticos”, que viviam na entranha dos morros e dominavam os códigos de conduta e saberes do samba, e os sambestros, aqueles que nada sabiam de samba e somente queriam utilizá-

-lo como produto. Chega, mesmo, a acusar o cantor Francisco Alves – que apelida de “Chico Viola” – de usurpador de sambas, prejudicial ao samba de morro. Já na segunda parte do livro, Vagalume descreveu o cotidiano dos morros, as batucadas, os nomes dos sambistas que ali habitavam contando causos e histórias que presenciara. Seu livro serve, portanto, como um importante relato de experiência de localidades e pessoas, de ofícios e saberes no universo do samba.

Vagalume se destacou também pela própria circulação nas diferentes rodas de samba e bailes dançantes da cidade do Rio de Janeiro, principalmente no subúrbio, durante a noite – por isso o apelido de “Vagalume”. É importante registrar que ele não cita as escolas de samba em seu livro, muito porque, ainda que esse movimento estivesse em uma crescente, era muito comum confundir as escolas de samba com blocos ou com outras organizações associativas comunitárias negras, como os ranchos ou mesmo as sociedades recreativas. Ou seja, essa definição de escola de samba ainda não estava posta de uma maneira eficaz a um público muito amplo.

Entretanto, é importante ressaltar o olhar aguçado de Vagalume sobre os nomes das pessoas que participavam da cena associativa negra naquele momento. Nas primeiras páginas de seu livro, chega a citar alguns “amigos”, e ali estão desde autoridades políticas e jornalistas, assim como também muitos dos sambistas de primeira hora que participaram ativamente da fundação das primeiras escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro.

Tudo isso demonstra, portanto, uma preocupação com um modelo próprio que privilegia o samba e o associativismo na cidade, onde sujeitos negros e pobres deveriam ser valorizados em detrimento de uma indústria fonográfica ascendente e excludente, pois, liderada por sujeitos de uma classe média alta – em sua esmagadora maioria, brancos – que comandavam as rédeas da indústria cultural e excluía as classes menos favorecidas desse processo. É lógico, também, que não podemos partir de uma inocência e acreditar que não havia negociação entre as partes. Havia sim, e muita, pois vários desses sambistas negociavam e, frequentemente, vendiam seus sambas, faziam *shows* e eram contra-

tados pelas rádios. Mas o que seria essa negociação senão a sobrevivência em um país que tratava – e ainda trata – negros e pobres como a “beira do mundo”, o “transbordo do transbordo”, como nos disse Estamira?

II.

Cida Bento, no livro *Pacto da branquitude* (2023), denuncia uma espécie de pacto histórico, silencioso e narcísico que existe entre pessoas brancas no contexto da sociedade brasileira, enxergando a branquitude como um sistema não necessariamente ligado à cor da pele, mas sim como um grupo de interesse que se pauta nos valores ocidentais coloniais como mecanismo de controle social. Dessa maneira, o grupo arregimenta formas de autoproteção para a manutenção de seu *status* de privilégio. No mundo das escolas de samba, o caso dos carnavalescos talvez seja o mais flagrante de como esse pacto opera.

A palavra “carnavalesco”, conforme pontuam Luiz Antônio Simas e Nei Lopes, no *Dicionário da História Social do Samba* (2015, p. 55), refere-se à forma abreviada de “artista carna-

valesco”, expressão originada nos ranchos. Trata-se, então, do profissional que lidera uma equipe de trabalho e é encarregado da execução do enredo, “que nem sempre é de sua autoria”. Assim, o carnavalesco seria o responsável por dirigir a elaboração do Carnaval, articulando suas dimensões visuais e narrativas, além de ser a figura-chave midiática da escola de samba ao longo do ano de preparação. Cabe ressaltar que a profissão de carnavalesco, senão de maneira exclusiva, advém principalmente do Brasil, com um termo que inicialmente designava quem participava do Carnaval como folião ou brincante e que, posteriormente, passou a identificar o papel profissional do “grande artista” responsável pelo espetáculo visual exibido nos dias de Carnaval (Guimarães, 1992).

Compreender o privilégio do espaço social do carnavalesco exige uma análise da construção da figura do artista visual na cidade do Rio de Janeiro, cujos primeiros registros datam do século XVIII. Já naquele período, havia notícias de desfiles com alegorias na cidade, onde as procissões católicas, comuns tanto em Portugal

quanto no Brasil, utilizavam artifícios cênicos para retratar datas festivas relacionadas a santos e outros eventos religiosos. Além disso, celebrações cívicas, como as que marcaram a morte do Marquês de Pombal, destacavam-se pela valorização cênica. Tanto em Portugal quanto no Brasil, homenagens pombalinas incluíam eventos em praças e carros alegóricos (Silva, 2016).

Entretanto, pouco se sabe sobre os artistas que idealizavam visualmente essas festas. No século XIX, com a intenção de moldar o Brasil segundo padrões europeus, a corte portuguesa fundou a Academia Imperial de Belas Artes, que buscava ensinar visualidade artística com base nos modelos clássicos gregos e romanos. Paralelamente, o Liceu de Artes e Ofícios foi criado com foco na prática artística, enquanto a Academia se dedicava mais ao “pensar” a arte. Essa estrutura educativa reproduzia um ensino artístico baseado em padrões europeus. As missões artísticas francesas e a vinda de artistas estrangeiros ao Brasil reforçaram a noção de que apenas as artes conectadas ao modelo europeu eram consideradas legítimas.

Nesse contexto, o ofício de cenógrafo crescia na cidade, impulsionado pela expansão das companhias teatrais (Freire, 2013). As montagens teatrais, além de entretenimento, tornaram-se ferramentas políticas para contestar o regime monárquico, a escravidão e as precárias condições de vida da população. O cenógrafo desempenhava papel crucial ao criar visualidades para o palco, trabalhar com iluminação, inicialmente com lâmpões a gás e, posteriormente, com luz elétrica, de modo a projetar cenografias com profundidade e dimensionalidade.

Esses artistas alcançaram destaque local, sendo frequentemente mencionados na imprensa como “artistas cenógrafos” responsáveis por espetáculos de renome. Profissionais como Carrancini, Angelo Lazary, Velloso Braga, Chrispim do Amaral, Jayme Silva e Publio Marroig formavam um grupo reconhecido na cidade entre o final do século XIX e o início do XX (Natal, 2021). Eles contribuíram para decorações urbanas, festas religiosas e eventos como as Festas Venezianas, caracterizadas por desfiles de embarcações na enseada de Botafogo, iluminadas e acompanhadas por fogos de artifício.

A análise das trajetórias desses artistas revela um padrão: a maioria tinha ascendência europeia, lecionava em escolas de arte renomadas, era composta por homens brancos e seguia o perfil de artista valorizado pelo modelo colonial. Esse mesmo grupo passou, na segunda metade do século XIX, a atuar nas visualidades do Carnaval, especialmente nas grandes sociedades.

As grandes sociedades consistiam em cortejos de carros alegóricos que, com ênfase na estética, desfilavam no centro do Rio de Janeiro ao som de clarins e outros ritmos, incluindo o samba. Atraindo grande público, essas sociedades encontraram nos artistas cenógrafos teatrais uma base para sua produção visual, o que lhes conferia legitimidade social. Com temas ligados à mitologia greco-romana e às “altas artes”, esses desfiles foram cruciais para a formação da categoria de carnavalesco contemporânea, inserida no contexto das escolas de samba.

Ao mesmo tempo em que, no início do século XX, artistas visuais carnavalescos marcavam presenças nas grandes sociedades, nos ranchos carnavalescos e nos teatros, as escolas de samba

nasciam oriundas de um complexo processo de bricolagem de diversas manifestações culturais na cidade. Além disso, é importante marcar que, na virada do XIX para o século XX, em 1888, a abolição jurídica da escravidão negra foi declarada no Brasil, mas os momentos seguintes trouxeram à tona um dilema crucial: quem seriam, afinal, os cidadãos da República, e como seriam tratados os corpos subalternizados por um regime opressor e escravista? Essa questão já permeava o imaginário da sociedade senhorial brasileira há muito tempo. Hebe Mattos (2004) observa que a Constituição de 1824 ensaiava uma definição de cidadania, mas, ao longo do século XIX, o conceito foi moldado para privilegiar sujeitos ligados à tradição senhorial, predominantemente brancos e com acesso à educação formal.

Embora os ex-escravizados fossem agora formalmente livres, houve uma articulação sistemática para criminalizá-los em razão de seu *status* social e de seu pertencimento racial (Mattos, 1995), o que resultou na exclusão do papel de cidadãos brasileiros. Para a população negra, os primeiros momentos da República foram marcados

pela luta por sobrevivência e pela busca de direitos sociais básicos, enfrentando uma cidadania negada pelas estruturas legais. Nesse cenário, autores negros desenvolveram estratégias de reconhecimento e resistência em prol da cidadania. Um desses *locus* de busca de cidadania e afirmação social foram as escolas de samba criadas pelos sambistas, não à toa com o nome de “escolas”.

Em seus primeiros anos, as escolas de samba apresentavam uma visualidade bastante distinta do modelo proposto atualmente pelas agremiações. Com carros alegóricos de pequenas dimensões – contrastando, à época, com as Grandes Sociedades, que apresentavam imensas alegorias – e fantasias bastante simples, as escolas de samba se notabilizavam por algo, em uma primeira vista, óbvio: o samba, em sua forma cantada, tocada e dançada.

III.

Com a gradativa consolidação das escolas de samba na cena cultural carioca durante a década de 1940, destacamos, aqui, outro nome de suma importância para o debate proposto

nesse capítulo: Miguel Moura, artista negro que viveu no Rio de Janeiro entre as décadas de 1920 e 1970, foi pintor de quadros e escultor, além de ser um dos fundadores da escola de samba Depois eu Digo, do Morro do Salgueiro, uma das agremiações que antecedeu o atual Acadêmicos do Salgueiro. Miguel participou ativamente dos circuitos de arte e das rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro, tendo o seu nome veiculado com bastante intensidade na imprensa e no mundo artístico da época (Natal e Ferreira, 2021).

É importante falar de Miguel Moura, pois, assim como foi participante ativo no momento de fundação das escolas de samba, atuou também como artista visual nessas agremiações. Desde a fundação da Unidos de Vila Isabel, em 1946, quando migrou do Morro do Salgueiro para o Morro dos Macacos, Miguel implementou uma série de enredos que refletiam, à sua maneira, sobre a história do Brasil. Muito além disso, trouxe também a valorização de personagens negros, como ocorreu no Carnaval de 1947, na Vila Isabel, com o enredo “De escrava à rainha”. Assim diz um trecho do samba:

*Liberdade de um novo
Império que surgiu
Eu dei liberdade
À escrava rainha gentil
(...)*

*Paz, felicidade, liberdade
Agora a escrava rainha
Da sua vontade as nossas
Baianas eram desprezadas
Nas ruas e nos salões
Ninguém admirava mais*

*Agora a nossa rainha
Foi libertada
Elas cantam assim
Liberdade, liberdade!
(...)*

O samba, de autoria de Paulo Brazão, destaca a figura da baiana em comparação com uma rainha (Cunha; Sarro; Natal, 2023). Além disso, ressalta a primeira pessoa ao dizer que “eu” dei a liberdade à escrava gentil. Ou seja, uma ação realizada pelo narrador, que poderia mesmo se contrapor à ideia de que a liberdade dos escravizados seria totalmente ligada à benevolência da princesa Isabel, narrativa comum à época nos livros didáticos e na própria história oficial. Tal pensamento não era novidade para Miguel Moura, uma vez que mostrava uma reflexão bastante sólida na sua relação com a negritude e alguns movimentos negros à época, como, por

exemplo, os encontros, relatados por seu filho, com Abdias do Nascimento e Heitor dos Prazeres, nos cafés e bares da Cinelândia.

Nesse ritmo, Moura criticava ferozmente também a entrada da Escola de Belas Artes nas escolas de samba, a partir da década de 1960. Afirmava que o que as pessoas estavam atribuindo ao cenógrafo, professor da Escola de Belas Artes Fernando Pamplona como a “invenção” da ideia de ser carnavalesco, ele e Silvio Pinto, então carnavalescos da Vila Isabel e da Mangueira na década de 1940, já faziam. Mas, naquela época, ninguém queria subir o morro para fazer arte, pois escola de samba “não dava a visibilidade”. Por isso reclamava, conscientemente, o seu papel de protagonista nas artes visuais carnavalescas em meio a um cenário “embranquecido e clássico demais”, como categorizou em entrevistas ao jornal *Diário Carioca* (Natal e Ferreira, 2021).

Mesmo que Pamplona e outros acadêmicos da Escola de Belas Artes tivessem já apontado enredos de figuras negras importantes, como Zumbi dos Palmares, Aleijadinho, Xica da Silva, dentre outras, Moura refletia sobre a

perda de espaço do artista negro em um cenário que ele mesmo teria criado. Representando uma intelectualidade que estava na ação de fundação da escola de samba e/ou na construção visual de carros alegóricos e fantasias, chegou a ser premiado em alguns dos principais salões de arte da cidade. Mostrava, também, um pensamento muito particular sobre sua noção de samba e escola de samba ligada à negritude, uma vez que a maioria dos quadros que pintava possuía tal temática como ponto focal. Dizia ele que seu estilo de pintura era a “verdade simples” e que não poderia pintar outra coisa senão sua gente, pois se fizesse diferente iria trair o próprio povo.

Tal fato nos chama atenção para uma espécie de paradigma, no qual a figura de Pamplona foi erguida como uma espécie de “inventor” do ofício de carnavalesco nas escolas de samba da cidade e dos enredos negros nas agremiações. Ao participar do corpo de julgadores das escolas de samba em 1959 e assistir ao G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro, o cenógrafo, no ano seguinte, assumiu a posição de líder da construção visual da escola.

Com o enredo “Zumbi dos Palmares”, Pamplona foi, por muito tempo, visto na historiografia carnavalesca como um dos líderes de uma espécie de “Revolução” nas escolas de samba, a partir da qual teria implementado enredos negros e introduzido o “carnaval-arte” neste meio, o que Mauro Cordeiro considera ser um “equivoco brutal” da literatura sobre as escolas de samba em dar o protagonismo dos enredos “negros” ao cenógrafo, ignorando todo um complexo processo de entendimento e construção do que era ser negro no Brasil, nas décadas de 1940 e 1950 (Cordeiro, 2021, p. 231-232).

Historiadores como Guilherme Gual (2015) e Zilmar dos Reis Agostinho (2024) também refutam a ideia de revolução salgueirense. Analisando a obra de dois memorialistas, Sérgio Cabral e Haroldo Costa, os pesquisadores apontam para o fato de que os dois interpretaram a obra de Pamplona como “revolucionária” por dois motivos distintos: enquanto, para Cabral, Pamplona ligava-se aos movimentos de esquerda, enxergando seus enredos como revolucionários no sentido de subversão da ordem política vigente à época; para

Costa, seu pioneirismo estava ligado às pautas de protagonismo negro.

Gual (2015) aponta que o binômio Pamplona e Salgueiro “passou a ser uma verdade incontestável” por uma série de repetições de citações e fortalecimento de uma rede de memorialistas e jornalistas, enquanto Reis (2024, p. 14) destaca que a importância de Pamplona “está no fato de que (...) realizou uma leitura dos contextos da época (...) que marcou uma nova forma de apresentação” das escolas de samba no contexto da cena cultural da década de 1960, principalmente no tocante a um olhar sobre a cultura negra.

Para o Carnaval de 2024, dezesseis carnavalescos assinam o trabalho em 12 escolas de grupo especial do Rio de Janeiro. Destes, quatro se autodeclararam negros em debates públicos: André Rodrigues e Antônio Gonzaga, do G.R.E.S Portela; João Vitor Araújo, do G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis; além de Sidney França, do G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira. Em termos percentuais, trata-se de apenas 25% dos artistas que trabalham na festa. Se formos para o

campo das relações de gênero, a disparidade é ainda mais flagrante: apenas uma mulher, Márcia Lage, assinava o Carnaval no G.R.E.S Mocidade Independente de Padre Miguel, representando pouco menos de 8% do total de carnavalescos¹.

Por sua vez, ainda em 1984, Ana Maria Rodrigues já denunciava um encontro de interesses entre o corpo de jurados e o estilo visual implementado por esses carnavalescos:

Afinal, os juízes identificaram-se, pela primeira vez, com seus próprios valores culturais, sua realidade social, seu conceito particular de “bom gosto”. Não havia por que negar o êxito a esta escola. Tal vitória incitou outros dirigentes a conseguirem também seus carnavalescos e arrefeceu possíveis resistências que poderiam estar latentes nos sambistas (Rodrigues, 1984, p. 47).

Dessa maneira, quando olhamos para o corpo de julgadores das escolas de samba, em esmagadora maioria brancos e pertencentes a uma cultura afim a dos próprios carnavalescos, perce-

¹ A artista faleceu, no início de janeiro de 2025, em decorrência de leucemia.

bemos o triunfo do pacto narcísico da branquitude, conforme registramos logo nos primeiros parágrafos desta seção do capítulo, nas artes visuais carnavalescas, em que jurados beneficiam aqueles que são afins às suas culturas, de modo que os sambistas precisam se adequar aos moldes de julgamento ditados pelo júri. E esse estado de coisas dura quase cem anos. Um pouco mais, um pouco menos.

E, por que, até hoje, não conhecemos devidamente o protagonismo da visibilidade de Miguel Moura e o seu pioneirismo como artista visual de escola de samba, ainda na década de 1940? Por que ainda reificamos a ideia do protagonismo de Pamplona nas artes carnavalescas e em relação às temáticas afro se há artistas anteriores a ele, como Miguel Moura, Emerenciana Cardoso Neves, Antônio Caetano, entre outros, que circulavam entre o mundo dos terreiros de samba, de santo e das artes?

IV.

Entre as décadas de 1960 e 1980, que se convencionou, por muitos, se chamar de “invasão da classe média” às escolas de samba, houve uma mudança signi-

ficativa na estrutura das agremiações: a figura do artista visual – o carnavalesco – ganhou destaque, os ensaios cada vez mais passaram a ser frequentados pela classe média e uma elite da cidade, os carros alegóricos cresceram de maneira significativa, além de que a contravenção, nomeadamente o jogo do bicho, ganhou destaque no comando das escolas e dos próprios territórios nos quais estão inseridas.

Isso posto, o período não deixou de marcar a reação de alguns agentes negros que enxergavam algumas dessas mudanças como nocivas à ideia de escolas de samba que possuíam. Refletindo sobre o lugar do negro na sociedade – logicamente fruto das ideias correntes nos movimentos sociais negros da época – preocupavam-se a respeito de como, nas escolas de samba, o negro perdia cada vez mais o protagonismo dos espaços de decisão e da movimentação financeira em favor de pessoas brancas e estranhas ao processo.

Um dos grandes exemplos foi o rompimento de Candeia com a Portela em meados da década de 1970. Um dos motivos foi a briga pela autoria do enredo “Ilu Ayê”, em 1972. Inclusive,

vale dizer que Candeia reclamava ser o autor do enredo, mas que, em função de um atrito com o departamento cultural, passou a ser de autoria dividida com Iran Araújo.

O pensamento de Candeia desemboca no lançamento de um livro, em parceria com Isnard Araújo, em 1978, chamado *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*, no qual aponta os problemas que as escolas de samba sofriam com a entrada de uma classe média branca disposta a mudar os processos internos das agremiações em favorecimento próprio. Candeia, então, propõe modelos alternativos ao espetáculo, em que sua coexistência com a indústria cultural seria uma saída desde que o protagonismo fosse de pessoas negras e participantes da sociabilidade interna às escolas de samba, com ganhos financeiros compatíveis com a arte que faziam e representavam.

Um outro desdobramento desse período foi quando Candeia, com outros intelectuais negros à época, fundou o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo, em 1975, mesmo ano em que rompeu definitivamente com a Portela. A nova escola de samba

teria o objetivo precípuo “somente” de desfilar, sem rivalizar com as demais escolas que participavam de uma estrutura de competição em que preponderava a visualidade. A Quilombo, então, buscava reafirmar o compromisso da escola de samba com a própria negritude, valorizando a história contada, o samba e o batuque. Participaram Wilson Moreira, Martinho da Vila, Mestre Darcy do Jongo, dentre tantos outros atores negros que concordavam com essa visão do pensador.

Na esteira desse debate, outros atores do movimento negro também refletiam sobre a potencialidade do samba e das escolas de samba como *locus* de resistência no pós-abolição. Muniz Sodré, em *Samba, o dono do corpo*, publicado em 1979, parte da ideia de síncope – ou seja, o intervalo entre o tempo forte e o tempo fraco na marcação do samba – e faz uma série de reflexões a respeito do uso do corpo para representar conhecimento, conexão ancestral a uma ideia de África, negritude e reelaboração de uma espiritualidade que une sonoridade, corpo e música. No mesmo ritmo, Sodré também reflete sobre a ideia da indústria cultural e do seu contato com o samba, acreditando que a produtivi-

dade e o seu consumo acelerado teriam inculcido nele uma ideia de funcionamento como produto comercial, deixando de lado suas práticas simbólicas comunitárias de terreiro, notadamente negro-referenciada.

Ainda, corroboram para esse cenário o livro de Nei Lopes, *O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*, de 1981, falando sobre como o samba e, principalmente, o sambista, mesmo participando de ensaios e rodas de samba, é colocado em segundo plano ao ser aliado do comando de um gênero que ele mesmo criou, além do *Samba negro, espoliação branca*, publicado em 1984 pela antropóloga Ana Maria Rodrigues. Esse livro, na mesma linha de Candeia, Nei Lopes e Sodré, pensa como o samba e, mais especificamente, as escolas de samba sofrem por uma espoliação branca a partir de uma crescente participação dessas camadas médias nas agremiações.

E não só Candeia, Nei Lopes, Muniz Sodré e Ana Maria Rodrigues estavam debatendo as mudanças do samba naquele momento. Havia, também, uma série de cantores, compositores

e músicos que também estavam essa questão nesse momento. Afinal, as lutas pela independência das colônias africanas, pelo fim do *apartheid* na África do Sul e da segregação racial nos Estados Unidos estavam na ordem do dia, e os sambistas refletiam, à sua maneira musical e poética, sobre esses assuntos.

Martinho da Vila, por exemplo, fez diversas viagens a Angola e, em uma relação triangular com Portugal e Brasil, repensa a própria ideia de colonização e os seus maléficos efeitos sobre a sociedade. Mesmo que, curiosamente, boa parte dos atores que criticam a indústria cultural interaja com ela fazendo *shows*, participando de programas e gravando seus LPs, é essa mesma indústria cultural que promove e acolhe uma série de iniciativas de sambistas que visam a um samba voltado a uma essencialista ideia de “raiz” africana. Gravam não só Martinho da Vila, Paulinho da Viola e a Velha-Guarda da Portela, mas também Jorge Aragão, Fundo de Quintal, dentre outros atores que pensam o samba, as escolas de samba e sua potencialidade voltados às sociabilidades da negritude.

Cabe dizer que esses pensadores refletem sobre o samba não somente como uma célula musical e parte da indústria cultural, mas dialogam com o samba da forma que Nei Lopes aponta como um “modo de vida”, uma janela na qual o sujeito produz o próprio pertencimento no mundo. Candeia, Martinho da Vila, Nei Lopes, dentre outros pensadores que também abordam o samba, fazem esse movimento tal como Lelia Gonzalez e Helena Theodoro, com suas obras; fazem parte de uma potente geração de intelectuais negros que participou ativamente da afirmação da cultura negra como símbolo nacional.

A própria construção do sambódromo, na década de 1980, como aponta Cordeiro (2020), foi fruto de um intenso debate não só dos setores de esquerda da política nacional – na época, representados por Leonel Brizola e Darcy Ribeiro, do PDT – mas também por parte do movimento negro, que já enxergava no antigo território da Praça Onze² uma representatividade ímpar

na relação das escolas de samba com esse território. Prova disso foi a construção de um monumento em homenagem a Zumbi dos Palmares, em 1980, e os subsequentes debates em torno da necessidade de as escolas de samba ocuparem o local.

V.

O pacto narcísico da branquitude no samba, denunciado anteriormente com o exemplo dos carnavalescos, nos leva a uma profunda reflexão sobre os espaços reservados à população negra brasileira nas escolas de samba. Se, por um lado, foram essas famílias negras, descendentes de escravizados, as fundadoras dessa centenária instituição, são elas, também, que são escanteadas da centralidade e do protagonismo do espetáculo carnavalesco em favor de outros sujeitos cujos interesses financeiro e midiático se sobreponham às sociabilidades do samba.

Logicamente, a partir dos anos 2000, com a aprovação da Lei de Cotas, com

² A Praça Onze era um espaço localizado no centro da cidade que servia como ponto de encontro entre a população negra. Com as reformas urbanísticas da região central, foi demolida na década de 1940 para a abertura da atual avenida Presidente Vargas.

a implantação das Leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008 nas escolas públicas, o ensino sobre a cultura e a história negra e indígena se massificou, ainda que tímida e insuficientemente, nas escolas do Brasil. Se vimos, até aqui, uma série de intelectuais negros escanteados dos grandes debates acerca do que representam as escolas de samba, esse cenário tem se modificado, gradativamente, com uma presença, cada vez mais notada, de pessoas negras e, também, das classes socioeconômicas mais vulnerabilizadas ocupando as universidades e cobrando a leitura de variados pontos de vista a respeito desse processo.

A própria universidade, que muitas vezes excluiu esses atores, hoje possui uma cara bastante diferente em relação à início dos anos 2000, tornando-se cada vez mais plural e agregadora em suas políticas, ainda que longe de um patamar satisfatório, pois é notória a disparidade entre professores brancos e negros, homens e mulheres, por exemplo. Os próprios sambistas começam a buscar os próprios espaços de intelectualidade e construção de suas próprias narrativas, ora flertando com a academia, como já nos mostra, por

exemplo, a trajetória de Muniz Sodré; ora confrontando seus pilares de sustentação, fato que temos comprovado pessoalmente pelo intenso número de bancas, das mais variadas áreas, nas quais temos participado e que envolvem samba e escola de samba.

Das iniciativas autônomas, citamos como exemplo o Museu do Samba, na Mangueira, que empreende um trabalho de excelência de educação patrimonial e de acervo e guarda de memória, que ganhou fôlego a partir do processo de patrimonialização no início dos anos 2000. Também alguns grupos de pesquisa e laboratórios de pesquisa, como o Pensamento Social do Samba, o Quilombo do Samba, e mesmo departamentos culturais atuantes, como o da Portela, por exemplo, mesmo sem funcionar dentro de uma institucionalidade acadêmica, têm levantado importantes debates a respeito dessas questões, com Feiras Literárias e participação ativa na construção de bibliotecas comunitárias.

É necessário que, cada vez mais, nos debruçemos sobre o nosso passado e olhemos para o que intelectuais negros do samba denunciam há tem-

pos. Afinal, cabe a nós percorrermos as trilhas do passado e explorarmos novas escritas, tensionando esse passado, superando velhos chavões e desafiando as gramáticas do que entendemos como conhecimento e intelectualidade.

Hoje, a própria academia tem tomado novos rumos e tem se obrigado a uma reinvenção. Que a contracolonialidade ultrapasse o discurso e rasgue a avenida para que, nesses próximos 100 anos, a história seja reescrita em novas tintas e tons.

Referências bibliográficas

- ABREU, Martha; ASSUNÇÃO, Mathias. Da cultura popular à cultura negra. In: ABREU, M.; XAVIER, G.; MONTEIRO, L.; BRASIL, E. (org.). *Cultura negra: festas, carnavais e patrimônios negros*. Niterói-RJ: Eduff, 2018, p. 15-29.
- AGOSTINHO, Zilmar Luiz dos Reis. *Apenas uma escola diferente: as táticas de consolidação dos acadêmicos do Salgueiro no carnaval carioca (1959-1965)*. 2024. Tese (doutorado em História) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2024.
- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “A chama não se apagou” – *Candeia e a Gran Quilombo: movimentos negros e escolas de samba nos anos 70*. 2005. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. 165f.
- CANDEIA, Antônio; ARAÚJO, Isnard. *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Carnavalize, 2023.
- CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata Sá. *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2018.
- CORDEIRO, Mauro. Sambódromo do carnaval carioca: notas iniciais de pesquisa. Policromias. *Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, parte 1, p. 516-533, 2020.
- CORDEIRO, Mauro. Os enredos negros no carnaval carioca. In: *Sal 60: uma revolução em vermelho, branco e negro*. Rio de Janeiro: Carnavalize, 2021.

CUNHA, Carlos Fernando; SARRO, Nathalia; NATAL, Vinícius. *A Kizomba da Vila Isabel: festa da negritude e do samba*. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

DA VILA, Martinho. *Kizomba, andanças e festanças*. São Paulo: Record, 1998.

FREIRE, Vânia Bellard. Magia no cenário teatral: As mágicas e o teatro musical do século XIX. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 174, n. 460, jul./set. 2013.

GUARAL, Guilherme. *Nem melhor, nem pior: os Acadêmicos do Salgueiro e a história do negro nos desfiles dos anos de 1960*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Serra da Barriga, 2023.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *A batalha das ornamentações*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAV, 1992.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.

LOPES, Nei. *O samba na realidade*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX)*. 3. ed. Campinas: EdUnicamp, 2020 [1995].

MATTOS, Hebe Maria. *Escravidão e cidadania no Brasil monárquico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004 [1999].

NATAL, Vinícius. *Cenografia carioca: Carnaval e outros fragmentos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

NATAL, Vinícius. Samba, cidadania e modernismo: aparando algumas arestas. *Samba em Revista*, v. 14, n. 13, 2022.

NATAL, Vinícius. O samba e a sociabilidades dos terreiros. In: CARDIA, G.; SIMAS, L. A. (org.). *Beth Carvalho em Maricá: o samba é aqui*. Maricá: Prefeitura Municipal de Maricá, 2023.

NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura e carnaval nas artes cariocas. In: BARONE, A. C. C.; SILVA, G. P.; SANTOS, M. G. F. (org.). *Samba e cidade*. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 93-114.

PAMPLONA, Fernando. *O encarnado e o branco*. Senhor do Bonfim: Nova Terra, 2013.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro: espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

SILVA, Gustavo Pereira. Consoante às ideias do seu tempo, mas rasgando com vistas de águia os mistérios do futuro: solenizações pombalinas de 1882 e discursos sobre o passado. XI Jornada de Estudos Históricos professor Manuel Salgado. *Anais*, PPGHIS/UFRJ, v. 2, Rio de Janeiro, 2016.

SIMAS, Luiz Antônio; LOPES, Nei. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SOARES, Fernanda Epaminondas. “Fui o criador de macumbas em discos”: protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895-1964). São Paulo: CRV, 2021.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1979.

SPIRITO SANTO, Antonio. *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. Petrópolis: KBR, 2011.

TAVARES, Alessandra. Mano Eloy: sambista pioneiro com S maiúsculo. *Revista do Arquivo Geral da Cidade*, n. 11, 2022.

PARTE 2

VAI
COMO
PODE

Os viajantes europeus do Iluminismo e os carnavais italianos

Gilles Bertrand

Traduzido do francês
por Felipe Ferreira

Comparar a maneira como os viajantes estrangeiros e, ocasionalmente, italianos, relataram os carnavais da Itália no final do século XVII e, em especial, no século XVIII equivale a não tomar como garantida e fixa a primazia do Carnaval veneziano. À luz das observações realizadas, podemos nos perguntar sobre o lugar variável dado a toda uma série de outros carnavais, tais como os de Roma e Nápoles, mas também de Milão, Gênova, Modena, Bolonha, Florença ou Verona. Alguns deles quase nunca são mencionados pelos viajantes, enquanto outros ocupam um lugar mais importante do que se poderia esperar.

O Carnaval de Veneza fazia parte do roteiro obrigatório dos estrangeiros que visitavam a Itália nos tempos modernos. Em vez de participar do Carnaval de inverno que durava do dia seguinte ao Natal até a terça-feira gorda, eles iam ao chamado Carnaval de “verão”, que durava cerca de quinze dias na época da festa da Ascensão, em maio ou no início de junho: esse período acabou se tornando o de maior afluência de visitantes no século XVIII. Além disso, sempre que iam a Veneza, os viajantes se sentiam na obrigação

de evocar seu Carnaval, o que os levava a falar dele por ouvir dizer. Foi o caso de Montesquieu e do presidente de Brosses, que permaneceram em Veneza no mês de agosto, em 1728 e 1739, respectivamente.

Mas, por trás da imagem dominante do Carnaval veneziano, não devemos esquecer todos os outros que os viajantes evocaram durante suas peregrinações na península italiana. O Carnaval de Roma era inevitável, mesmo que ocupe menos espaço do que o de Veneza na memória coletiva europeia. Alguns outros carnavais também chamaram a atenção dos autores de relatos de viagens de forma mais ou menos recorrente. O que eles disseram? Em todas as cidades de alguma importância, havia de fato um tempo de Carnaval que designava uma temporada propícia aos teatros e à liberdade de ir e vir mascarado. Esse tempo se reduzia a alguns dias de uso de máscara, ou mesmo apenas à terça-feira gorda, ou se estendia por várias semanas após o Natal? As festas decorrentes eram recepções da alta sociedade ou preservaram alguns traços de eventos mais variados, tanto privados quanto públicos? Podem-se imaginar práticas

comuns de uma cidade para outra, o que tenderia a oferecer uma imagem homogênea, ou esse olhar externo dos viajantes deixa transparecer certas singularidades?

Aplicada à segunda modernidade, a questão é ainda mais interessante, visto que havia uma rica tradição de carnavais na Itália durante o Renascimento e mesmo no período barroco. Tal fato estava ligado ao gosto pelo teatro e ao uso que os poderes principescos faziam das manifestações públicas, em que carros alegóricos celebravam seu prestígio. Uma abundante literatura crítica existe sobre esse período, desde as festas florentinas até aquelas, notadamente barrocas, de Roma e Nápoles. Lendo os relatos de viagens, no entanto, é como se os eventos carnavalescos atraíssem pouca atenção nos séculos XVII e XVIII no espaço urbano italiano. Esta é também a impressão dada pela historiografia. Longe de propor a reconstituição histórica dos carnavais italianos na época das monarquias absolutas, procuraremos aqui apenas nos perguntar o que pode ser recuperado dessa história nos testemunhos de visitantes estrangeiros. Por meio de suas relações de viagem, a ideia é des-

cobrir um estímulo para retornar mais tarde, e em outros lugares que não no contexto deste artigo, a um estudo das formas de celebrações urbanas e, em particular, carnavalescas nos estados da Itália do Antigo Regime.

I. Modelos sociais e a hierarquia dos carnavais

A divulgação dada aos carnavais italianos na era moderna permite desenvolver uma hierarquia das cidades, que repercute relações de força política, cultural e econômica, evidenciada pelo número e natureza das páginas dedicadas a cada uma delas nos guias. O fato de a maioria dos viajantes nos séculos XVII e XVIII ter preferido carnavais que atendessem às suas expectativas “mundanas” determina valorações que não correspondem necessariamente àquelas que emergem hoje da geografia italiana do Carnaval, nem mesmo àquelas vividas sob o Antigo Regime.

A tipologia dos carnavais na Itália é de fato mais complexa do que parece à primeira vista. Não somente guias, como o de Misson no final do século

XVII, mas também pinturas, gravuras e descrições de cidades ou festas produzidas *in loco*, fabricaram imagens que circularam por toda a Europa. Encontram-se relatos de regatas ou de corridas de cavalos, concertos e festas realizadas por ocasião da visita de um príncipe que às vezes não coincidem com o tempo de Carnaval, mas assumem formas semelhantes. Por outro lado, os viajantes, ou pelo menos alguns deles, não se contentaram em repetir os guias. Muitos chegaram a opor uma espécie de contradiscurso à publicidade que era feita de certos carnavais.

No caso de Veneza, um opúsculo como o *Calamita d'Europa*, de Zunica, publicado em 1694, coroa quase dois séculos de promoção do Carnaval pelos historiógrafos e divulgadores de Veneza (Bertrand, 2019). É verdade que, no final do século XVII, a temporada de inverno do Carnaval de Veneza estava em pleno andamento. A *Nouveau voyage d'Italie*, de Misson, publicada em 1691, dedica muitas páginas a ela, e esse guia, de sucesso duradouro, não vê melhor momento para ir a Veneza, enquanto não menciona nenhum outro Carnaval na Itália. A liberdade de

modos atraiu o filho do grão-duque Cosme III da Toscana, Ferdinand, a ponto de levá-lo a contrair sífilis em 1696, o que pode ter causado sua loucura e depois sua morte em 1713. O rei Frédéric IV da Dinamarca e da Noruega ali permaneceu incógnito de 26 de dezembro de 1708 a 6 de março de 1709. Lá encontramos o jovem futuro grande antiquário francês Caylus por três meses, de 19 de dezembro de 1714 a 19 de dezembro de 1715, multiplicando seus comentários sobre as seis semanas em que “da manhã até a noite usam-se máscaras”, o que garantia às mulheres uma liberdade que elas não desfrutavam no resto do ano. (Caylus, 1914) No ano seguinte, de 4 de fevereiro a 10 de março de 1716, o Carnaval trouxe a Veneza o eleitor Charles-Albert da Baviera, em cuja honra foram dadas suntuosas festas e cujo relato de sua viagem à Itália (escrito por outra mão) evocam longamente a estadia na laguna veneziana (Giro d'Italia, 2019). Frédéric-Auguste II de Saxe ficou lá por quase um ano em 1716, trazendo na volta a Dresden alguns músicos venezianos.

Sem dúvida a República de Veneza continuou a organizar festivais ao lon-

go do século XVIII em homenagem a príncipes e soberanos estrangeiros, mas isso raramente acontecia durante a época do Carnaval¹. E se a imagem deste último foi transmitida pela música, pelo teatro e pelas famosas cenas de Joseph Heintz ou Carlevarijs a Giandomenico Tiepolo, passando por Canaletto, Guardi e Pietro Longhi, a defasagem entre as imagens difundidas no exterior e os relatos de viajantes não cessou de aumentar no caso de Veneza. Cada vez menos estrangeiros lá ficavam no inverno, preferindo ir em maio, por ocasião da festa da Ascensão. Misson já destacava esse período como uma boa opção, seguido pelo guia inglês de Nugent em 1749 (Misson, 1722, t. III, p. 246; Nugent, 1749, t. III, p. 61). Era nessa época, na segunda metade do século XVIII, que os hotéis ficavam cheios, como evidenciado tanto pelos relatórios de viagem quanto pelas listas de nomes apresentadas diariamente por hoteleiros e estalajadeiros à administração dos inquisido-

res do Estado, que elaboravam relatórios semanais². Contavam-se, nesse período, dezenas, ou mesmo centenas, de estrangeiros vindos do resto da Europa, incluindo a península italiana, ou seja, muito mais do que nos demais períodos do ano.

Isso significa que um número crescente de viajantes só fala sobre o Carnaval “real” de Veneza por ouvir-dizer, visto que eles estão em Roma durante os meses de fevereiro e março. Contrastando com o entusiasmo expresso no século XVII, os franceses do Iluminismo compartilhavam uma visão sombria das festividades venezianas, experimentadas apenas por meio de seu simulacro de primavera: embora não o tivessem visto, o Carnaval de inverno em Veneza agora era percebido como interminável, sombrio e enfadonho, com a máscara *bauta* usada como um uniforme. Os ingleses, tradicionalmente mais distantes e críticos do que os franceses diante do tempo da “loucura”

1 Somente foram a Veneza na época do Carnaval de Inverno, no resto do século XVIII, o príncipe herdeiro Frédéric Christian de Brandebourg, o duque Charles Eugène de Wurtemberg, em 1767, e o grão-duque de Moscúvia e sua esposa, sob o nome de condes do Norte, em 1782.

2 A discrepância entre o grande afluxo de estrangeiros de toda a Europa na segunda quinzena de maio ou início de junho e os outros períodos do ano é óbvia nas anotações dos inquisidores, preservadas para o período revolucionário, de 1790 a 1795 (Archivio di Stato di Venezia, Inquisitori di Stato, busto 761, 1763, 764, 767, 770, 774).

e da “irregularidade”, compartilharam essa crescente decepção além de 1750. No entanto, Veneza permaneceu até o final do Antigo Regime como o modelo por excelência do Carnaval na Itália, ao qual os outros são frequentemente comparados.

Quando o astrônomo Lalande observa em seu guia a afluência de máscaras nas margens do Arno, em Florença, ele acredita que “aquilo parece um pouco com a Praça de São Marcos, em Veneza” (Lalande, 1769, t. II, p. 213). O nobre e jornalista de Trentino, Carlo Antonio Pilati de Tassulo, argumenta que as senhoras de Florença, durante o Carnaval, imitavam aquelas que no passado cobriam o rosto em Veneza, porque, “sendo observadas durante todo o ano por seus maridos ou seus sigisbeus, [elas] recuperam sua liberdade durante o carnaval [202] por causa da máscara” (Pilati de Tassulo, 1777, t. I, p. 201-202). Essa ideia de imitação do Carnaval veneziano em Florença foi retomada ao mesmo tempo pela irlandesa Sara Goudar, que apontou uma derivação a propósito da bauta, “máscara escura e obscura que, tendo escapado de Veneza, veio se estabelecer na Toscana” (Goudar, 1777, t. I, p. 126).

Se Veneza mantém o primeiro lugar no imaginário coletivo dos visitantes europeus membros da elite, outros carnavais, entretanto, os atraem. A começar pelo de Roma, caracterizado por uma concentração tanto temporal, com a Igreja permitindo o uso de máscaras por apenas oito dias, quanto espacial, já que a partir de então está limitada ao Corso, aquela avenida que se estende da Piazza del Popolo à Praça São-Marco (atual Piazza Venezia). Atestado desde os jogos do *Testaccio* no século XIII, ele é o único, com o de Veneza, a ser objeto de um verbete “Carnaval” no guia de Lalande. As descrições múltiplas e repetitivas da corrida de cavalos no Corso insistem em dois aspectos: por um lado, a extrema velocidade desses cavalos bárbaros financiados pelos príncipes e que podem correr livremente a cada dia (exceto na sexta-feira); e, por outro lado, a convergência de olhares que coloca no centro do espetáculo o desfile de carruagens ricamente decoradas e com imperiais, “que se abrem e se dobram para frente e para trás” (Lalande, 1769, t. V, p. 192 e 194). Quanto à velocidade dos cavalos, o astrônomo La Condamine, equipado com seu relógio, deu uma medida

precisa, em 1756 (La Condamine, 1762, p. 327). Com relação às quatro filas de carruagens de uma ponta a outra do curso, a atenção recai sobre as duas filas do meio, cujos ocupantes podem observar, ao mesmo tempo, aqueles das carruagens instaladas nas duas filas laterais, a multidão de pedestres e os convidados que se aglomeram nos palácios para assistir ao espetáculo a partir das janelas ou varandas. O ponto alto da festa consiste nas batalhas drágeas açucaradas que os mascarados lançam uns sobre os outros, especialmente de seus carros, e no maravilhamento que os figurinos despertam. O modelo criado em Roma difere do Carnaval veneziano e pode chegar a Nápoles, como explicou Roland de la Platière em 1777:

Essas mascaradas brilhantes enchem todas as ruas por onde passam; e [146] será assim em todos os dias de bom tempo, até o final do carnaval. Fazem apenas alguns anos que o uso de carruagens mascaradas foi introduzido em Nápoles, por um senhor que desejava divertir o rei com uma imitação das mascaradas de Roma, onde elas acontecem apenas nos últimos dias do carnaval: eu estarei lá (Roland de La Platière, 1780, t. IV, p. 146).

O Carnaval de Nápoles, por sua vez, suscita comentários de guias da segunda metade do século XVIII, como os do abade Richard e Lalande, reproduzidos em relatos de viajantes do mesmo período³. Alguns foram amplamente difundidos, como os de Sara Goudar, Roland de la Platière ou John Moore, enquanto outros assumiram a forma de cartas particulares. Mas todos eles expressam a dimensão mundana ligada a memórias marcadas pela posição social e uma fusão entre os rituais do Carnaval, por um lado, e os da corte e da recepção de soberanos estrangeiros, por outro. Assim, Mary Berry fornece a imagem do Carnaval de inverno de Nápoles de 1784 como uma sucessão de espetáculos, bailes na corte, noites no San Carlo e em outros teatros. Nas festas com apresentações de balé, soberanos e membros da nobreza participavam dos jogos de ginástica da Grécia Antiga e se disfarçavam de personagens mitológicos, como Ceres, Minerva e Marte, enfrentando grupos de camponeses, vestidos de caçadores ou ursos⁴. Além de bailes de máscaras, de encenações e jantares na ópera, destinados a um público seletivo, o Carnaval de Nápoles oferecia desfiles de carros alegóricos, ricamente decorados, nos

quais os aristocratas gostavam de aparecer em trajes suntuosos⁵.

Veneza, Roma e Nápoles constituem os três principais carnavais divulgados, a ponto de serem os únicos descritos nas conhecidas cartas de Moore, em 1781, traduzidas para o francês em 1782 (Moore, 1782). Os viajantes sugerem, entretanto, a presença dessa dimensão mundana dos carnavais em algumas outras capitais, relatando bailes e óperas. A situação particular de Milão deve-se ao atraso de quatro dias em razão do rito ambrosiano: esse costume, lembra o abade Richard, “atrai uma multidão de estrangeiros a Milão, onde os teatros não estão fechados e os prazeres do carnaval só cessam sábado à noite” (Richard, 1770, t. I, p. 245). É também o único Carnaval mencionado fora de Veneza pelo mesmo Richard em sua lista de feiras e cerimônias – Roma sendo destacada pela Semana Santa (*Ibid.*, p. ixv). O presidente de Brosses já se delei-

tava em “partir, como um louco, para começar um carnaval na Quarta-Feira de Cinzas”, festejando “essa fila adicional de quatro dias de aperitivos”, que “não deixa de valer muito dinheiro para a cidade de Milão” (Brosses, 1986, t. II, p. 551-552). Bernoulli, de Bale, por sua vez, janta com conhecidos

que vieram de Gênova para os últimos dias do Carnaval de Milão; pois, de acordo com o rito ambrosiano observado em Milão, o Carnaval aí começa e termina três dias depois do que em qualquer outro lugar da Itália, e muitos bons católicos aí vêm nos últimos dias, mais para encurtar a Quaresma do que para prolongar seu Carnaval (Bernoulli, 1777-1779, t. III, p. 118-119).

O Carnaval milanês parece ter se tornado o rival do veneziano, em declínio acentuado na época, embora com práticas que evocariam o Carnaval romano: assim o Cours (atualmente Corso Venezia) viu em 1775 um aflu-

³ O Carnaval de Nápoles, por outro lado, dificilmente é comentado nos guias do final do século XVII e início do século XVIII.

⁴ Este é o caso de um balé de 22 de fevereiro e de dois balés de 24 de fevereiro de 1784 (Berry, 2000, p. 84-85).

⁵ Sobre este aspecto aristocrático do Carnaval de Nápoles, ver Chevallier, 1986, p. 447-465 (em particular p. 448-452).

xo de carruagens, liteiras e máscaras a pé. As primeiras eram conduzidas por cocheiros e lacaios, muitas vezes, fantasiados “de arlequins, scapins ou outros”, e ocupados por grupos alegres com “cestos cheios de drágeas açucaradas, de má qualidade, que lançavam com grandes colheres nas carruagens de pessoas conhecidas, e sobre as pessoas que enchiam as janelas e varandas das casas que margeiam a rua” (*Ibid.*, p. 114-115). Poder-se-ia pensar que se estava no Corso em Roma, como se o modelo carnavalesco tivesse se mudado não de Veneza, mas da capital dos papas, de onde se irradiava para Milão como havia acontecido com Nápoles.

Os carnavais de outras cidades são mencionados apenas de passagem. O inglês Edward Wright comentou, ironicamente, sobre a gula das damas da nobreza no Carnaval de Bolonha (Wright, 1764, p. 442). O presidente de Brosses foi um dos poucos a se deter, em 1740, sobre o de Modena, onde, segundo ele, o duque teve a boa ideia de colocar o Carnaval “em pé de igualdade com o de Veneza”: “Vamos mascarados à Corte, aos passeios, aos espetáculos, aos Ridotti, que são galerias perto da

Ópera onde nos reunimos para brincar. Essas máscaras dão a uma cidade um ar perpétuo de celebração” (Brosses, 1986, t. II, p. 546). Lalande indica que em Parma o duque paga parte das despesas das óperas bufas do Carnaval, e que em Brescia a academia ajuda os empresários da ópera ou da comédia. Ele especifica que em Verona as pessoas se mascaram como em Veneza. Em Gênova, Bernoulli descreve uma cidade movimentada em fevereiro de 1775, com baile de Carnaval no teatro e bailes privados, e ele destaca jantares nos camarotes decorados com “guisados finos de pequenas ostras e outros pratos que devem ter sido pagos extremamente caro” (Bernoulli, 1777-1779, t. III, p. 26).

Vindo dos Países Baixos austríacos, o Duque d’Arenberg observou da mesma forma, em fevereiro de 1791, que lá “dança-se sem prazer, [que] mascara-se sem interesse, e [que] quase todas as noites após o espetáculo janta-se nos camarotes, dos quais as separações são removidas para reunir a sociedade e exibir o esplendor das louças e da ostentação” (Duquente, 2013, p. 56). Em seguida, ele participou de um baile de máscaras em Lucca antes de ir

ver a corrida de cavalos em Roma no início de março. Nas cidades menores, os nobres encontram outras formas de se divertir: o abade Gougenot nos conta que em Siena, do dia seguinte ao Natal até o final do Carnaval, duas facções, a da Cidade e a de Saint-Martin, se enfrentam no “jogo dos Pugni na praça do Campo” praticando-o “todos os dias, exceto sextas e sábados”, por uma duração de “meia hora a partir do instante do pôr do sol”. E, fato notável, “No último dia do carnaval, os nobres cedem a grande praça aos camponeses que por sua vez vêm praticar os jogos de Pugni” (Gougenot, 2023, t. II, p. 130-131).

Ao contrário de Milão, o caso de Florença é emblemático de uma deterioração do interesse pelas celebrações públicas, pelo menos aos olhos dos viajantes. As alusões ao Carnaval ocupam apenas um lugar menor nas descrições da cidade no século XVIII, em contraste com a publicidade desfrutada pelas festas renascentistas. Estas foram tão brilhantes no século XV que

provocaram uma forte reação de Savonarola (Plaisance, 1993, p. 9-30)⁶. No final do século XVII e início do século XVIII, o quadro de festas mascaradas, organizadas na corte dos últimos Medici e na cidade, era bastante pálido (Conti, 1909, p. 193-217)⁷. Do Carnaval de Florença, Montesquieu, em 1728, manteve apenas as óperas, que, além disso, custam pouco.

O guia inglês de Nugent, que, coisa rara, só destaca o Carnaval de Florença ao lado do de Veneza, menciona em 1749 o *Calcio*, sem falar em seu declínio na época (Nugent, 1749, t. III, p. 314). John Boyle, conde de Cork e Orrery, viu muitas festas, bailes, óperas e comédias, mas considerou o entretenimento público dos florentinos “infantil ou insípido em um grau surpreendente” (Boyle, 1773, p. 170)⁸. Por sua vez, Gougenot, retomado por Lalande, enfatiza a estreiteza do espaço onde as máscaras se apresentam na galeria do grão-duque e narra seu encontro com um clérigo empresário de ópera que lhe conta sobre as difi-

⁶ Sobre o prestígio dessas festas, ver Trexler, 1980; Ciappelli, 1997.

⁷ Ver também Riederer-Grohs, 1978, especialmente p. 32-33.

⁸ “[...] either childish or insipid, to a surprising degree.”

culdades de manter bons atores em Florença (Gougenot, 2023, t. II, p. 41-42 e p. 66-67). Pilati de Tassulo só foi lá no início de 1775, porque o jubileu suspendeu os prazeres do Carnaval romano daquele ano (Pilati de Tassulo, 1777, t. I, p. 303). O único sinal positivo é que ele acredita que a liberdade que os florentinos se permitem durante o Carnaval é um caso único na Itália:

Os florentinos, que são finos, gostariam que as mulheres fossem constantes, e que as mudanças fossem permitidas apenas aos homens: é por isso que durante o carnaval as mulheres se compensam pelos inconvenientes de todo o ano. / Há em toda a Itália apenas a Toscana onde uma mulher pode arriscar [307] andar sozinha pelas ruas, barracas e camarotes dos teatros (Ibid., p. 306-307).

Se Sara Goudar, por sua vez, cita uma série de óperas e balés no Carnaval de Florença, ela é constantemente tomada pelo desejo de falar sobre o Carnaval de Veneza. Foi preciso o

baile oferecido pelo príncipe Corsini “a la Romana *con tutti gli fiocchi*” para restabelecer “a glória cambaleante do Carnaval da Toscana”, graças à magnificência dos salões, do mobiliário, das iluminações e das orquestras. Embora considere que a máscara bauta, importada de Veneza para Florença, não é adequada para outras cidades além de Veneza, onde se tornou necessária porque o Carnaval durava seis meses no ano, ela denuncia, em uma nova digressão, seu uso na própria Veneza em razão do dano que causa à economia do luxo (Goudar, 1777, t. I, p. 99).

De fato, entre os carnavais que lideraram a parada de sucessos dos carnavais italianos atualmente, a maioria foi criada na segunda metade do século XIX (Viareggio, Putignano, Fano, Acireale) ou foi revivida e “redescoberta” mais recentemente (Bagolino, Ivrea, Ronciglione, carnavais da Sardenha e da Campânia)⁹. Em Veneza, o último Carnaval “público” ocorreu em 1867 e, em Roma, a corrida dos cavalos bárbaros (*corsa dei barbieri*) em 1874.

⁹ Para uma visão geral, ver Boiteux, 1988, p. 67-75.

¹⁰ Sobre a longa história do Carnaval romano desde o século XII, ver Sanfilippo, 1991; e para Veneza, ver Bertrand, 2017.

Enquanto o primeiro renasceu das cinzas em 1980, a tentativa de retorno do último no início dos anos 2010 parece ter fracassado.

Uma certa hierarquia emerge desse olhar que privilegia as recepções mundanas e os espetáculos musicais e teatrais do Carnaval, que ocorrem em ambientes fechados ou ao ar livre, com valorização de príncipes e nobres. Estes últimos frequentemente os financiavam ou ofereciam uma oportunidade para festividades que se confundiam com o Carnaval. O Renascimento conheceu, portanto, festas suntuosas por iniciativa dos companheiros da *Calza* em Veneza, dos Médici em Florença ou das autoridades pontificais e urbanas em Roma, mas esse tipo de festa se transformou no curso dos dois séculos seguintes¹⁰. Enquanto Veneza continuava a chamar a atenção e o Carnaval romano era objeto de comentários, a atratividade de Florença diminuía drasticamente. Se levarmos em conta o que os viajantes por toda a península italiana relataram, os carnavais do final dos séculos XVII e XVIII dão a impressão de se reduzirem à temporada teatral e a uma série de bailes.

II. Uma dimensão popular profundamente subvalorizada

Na era moderna, a dimensão popular dos carnavais não faz parte do discurso dos escritores viajantes, sendo muitas vezes invisibilizada ou limitada a pequenos comentários. Significativo é o tipo de repulsa expressa por Sara Goudar quando ataca “os Bailes d’*una lira*, como são chamados em Florença, [que] têm a desvantagem de se confundirem com os artesãos mais vis”. Em razão de ela estar fantasiada, dançou com um sapateiro “que, infelizmente sem luvas, me deixou um cheiro de piche nas mãos, do qual só consegui livrar-me depois de ter esvaaziado seis garrafas de Eau de la Reine d’Hongrie” (Goudar, 1777, t. I, p. 70-71). São poucos os testemunhos de um encontro entre pessoas de diferentes universos sociais. Na melhor das hipóteses, um estrangeiro poderia apreciar a fuga do ritual festivo da corte desfrutando de um tipo de festa mais espontânea, como a que Bernoulli relata em um salão milanês em 1º de março de 1775: o estudioso da Basileia detalha os sucessivos pratos de uma ceia feita de linguiça, sopa com lasanha, várias

aves, queijo e frutas, seguido pelo sermão burlesco de um convidado empoleirado em uma cadeira, proferindo “de improviso e com grande facilidade” sobre o tema da gula, uma contradança e depois uma sobremesa “de crostas douradas, com algumas garrafas de vinho”. Nada de popular aqui, mas apesar disso é o elogio de um festival bem-comportado, local e caloroso, que o suíço considera “nacional e, portanto, muito interessante para um viajante”¹¹ (Bernoulli, 1777-1779, t. III, p. 116-117).

É no espaço público que o povo faz sua aparição. Os grandes dispositivos efêmeros ou os mascarados sobre charretes enfeitadas, que os historiadores descreveram em Roma, Nápoles ou, muito mais raramente, em Florença, eram destinados a serem vistos pelos vários componentes do povo. É essa presen-

ça popular implícita que dá sentido a comentários de admiração ou, ao contrário, de fobia da multidão. É verdade que a existência de um público grande e variado é, na maioria das vezes, reduzida a uma rápida menção sobre pessoas assistindo ao espetáculo nas ruas ou praças e, às vezes, nas janelas. Os mais ricos eram convidados a se reunir nos apartamentos dos palácios ao longo do Corso, em Roma. Goldoni descreveu, em suas *Memórias*, a pressão exercida entre as pessoas elegantes para conseguir um lugar com vista para o Corso na casa do abade que o acolheu e que teve a imprudência de convidar cerca de sessenta pessoas quando ele tinha apenas oito janelas (Goldoni, 1987, p. 276-277). Em Nápoles, Mary Berry evoca, além da multidão no Corso, “as cabeças das pessoas que olham pelas varandas e janelas” da Via Toledo (Berry, 2000, p. 84).

¹¹ Bernoulli já havia relatado uma casa em Gênova onde notou “que as máscaras, a maioria de pessoas comuns, estavam dançando; pois nessas ocasiões é lícito que qualquer máscara entre onde se dança” (*Ibid.*, v. 3, p. 26).

¹² “[...] in the piazza under the gallery [...] for the space of two hours, the highest nobility, and the lowest mechanics, meet and jostle each other, keeping all distinction and pride closely sealed up under their masks”.

¹³ Assim, o prêmio concedido no final das corridas era “uma peça de tecido fornecida pelos judeus de Roma” (Lalande, 1769, t. V, p. 196), ou seja, “uma certa quantidade de belo pano escarlata ou roxo, sempre fornecido pelos judeus” (Moore, 1782, t. IV, p. 65-66). Sobre a evolução da estigmatização dos judeus no Carnaval romano, e sua alteridade transformada de maneira duradoura em desigualdade, ver Boiteux, 1976, p. 745-787.

¹⁴ Sobre as cocanhas, ver Chevallier, 1986, p. 452-457.

Um estereótipo clássico do Carnaval vê as condições se misturarem: para o inglês Boyle, durante os últimos três dias do Carnaval em Florença, ao meio-dia, “na praça sob a galeria do Grão-Duque por duas horas, a mais alta nobreza e a classe mais baixa dos mecânicos se encontram e se acotovelam, mantendo sob a máscara toda a distinção e todo orgulho”¹² (Boyle, 1773, p. 170). Na realidade, porém, o Carnaval não abole de forma alguma as barreiras entre grupos sociais ou étnicos. Isso é verdade em Veneza, mas também em Roma, onde o *status* dos judeus permaneceu na era moderna como o de uma categoria marginalizada, sujeita a obrigações pecuniárias que consagraram sua estigmatização¹³. Há, também, casos em que as pessoas parecem adquirir um *status* mais específico, principalmente em Nápoles. No final da década de 1770, Sara Goudar comparou o Carnaval de Nápoles com o de Florença, insistindo no contraste entre os florentinos e os napolitanos. Ao “espírito de economia” e à “mesquinhez nacional” dos florentinos, que os leva a privar-se do entretenimento público, se oporia à febre que se apodera de todos os habitantes de Nápoles:

Em Nápoles, onde o governo não compensa de forma alguma a prosperidade dos cidadãos; em Nápoles, onde aqueles que desfrutam das maiores fortunas carecem de meios; em Nápoles, onde ninguém é rico, porque o luxo relativo leva todos à pobreza; em Nápoles, onde a miséria pública se esconde por detrás do fausto da Nação; em Nápoles, onde a pobreza habita tanto os palácios dos grandes, como as cabanas dos pequenos; em Nápoles, onde a nobreza é perturbada, os cidadãos sobrecarregados e a nação endividada, todos se entregam a espetáculos, entretenimentos, jogos, [58] bailes e danças. É lá que se tem o gosto de todas essas diversões (Goudar, 1777, t. I, p. 57-58).

O caso de Nápoles é especial. Os desfiles de carros alegóricos tornaram-se moda entre as décadas de 1770 e 1780, em um cenário de festas suntuosas com grandes dispositivos efêmeros que perdurou por toda a era moderna e até o século XIX (Mancini, 1968). No entanto, foram os comentários sobre as brincadeiras populares conhecidas como *cocanhas*, em vigor até 1778, que realmente fizeram do povo uma peça central do Carnaval¹⁴. Tendo se torna-

do um evento espetacular no início do século XVIII, sob a égide das corporações de ofícios, estas já em meados do século assumiram a aparência de um carro alegórico cheio de mantimentos oferecidos para pilhagem assim que chegavam à praça do palácio real. Mais tarde foram transformados em uma pirâmide de mantimentos em forma de montanha ou templo instalado em um canto da praça nos quatro domingos de Carnaval para permitir que as pessoas o atacassem ao sinal de um tiro de canhão. Ao dedicar várias páginas ao que viu no início de 1777, antes de ir a Roma para assistir à última semana de Carnaval, Roland implorou por mais atenção às dimensões populares do festival. De espectadores dos prazeres oferecidos pelos nobres que se exibiam em suas carruagens, o povo tornou-se ator e foi objeto de uma verdadeira apologia. Como contraponto às salas de espetáculos, teatros e óperas frequentadas pelos abastados, Roland celebra em Nápoles a existência de um espetáculo que é ao mesmo tempo encenado e oferecido a todos na rua:

*Nossa pretendida decência
concentrou a tal ponto
a sociedade que não*

*participamos mais de
diversões públicas, que
consequentemente nomeamos
como as diversões do povo;
e consideramos desprezíveis
todos aqueles que a elas se
entregam. Os napolitanos
ainda não chegaram a este
ponto, e não é por isso
que valem menos; eles se
disfarçam e correm pelas ruas,
como os parisienses faziam no
início do século (Roland de La
Platière, 1780, t. IV, p. 143).*

O interesse pelas cocanhas, atestado em várias fontes de viajantes antes que o governo considerasse apropriado substituí-las por atos de caridade menos violentas, é semelhante ao dos *lazzaroni*, que não pararam de crescer na virada dos séculos XVIII e XIX (Chevallier, 1970, p. 18-29). O fato é que esse divertimento específico era ambíguo. O povo da cocanha tomava as rédeas da ação, mas, sob os olhos e para o prazer das elites, começando com os soberanos e sua corte assistindo ao saque de suprimentos de comida das janelas do palácio real:

*A família real e todos os
cortesãos ocupam as janelas
e varandas do palácio, para
desfrutar deste magnífico
espetáculo. Assim que sua*

*majestade agita seu lenço, os
guardas se abrem para a direita
e para a esquerda, a população
acorre de todos os lados e a
festa começa. É fácil para você
imaginar a deliciosa imagem
de vários milhares de lazaroni
famintos, seminus, correndo
para destruir o edifício de
pão, peixe e pedaços de
carne cozida; derrubar as
divindades pagãs em honra
ao cristianismo; arrancar as
aves das tábuas em que foram
pregadas no calor das batalhas
que travam para agarrar
suas presas, muitas vezes
despedaçando esses infelizes
animais, às vezes terminando
por esfaquearem uns aos
outros (Moore, 1782, t. IV,
p. 222-223).*

Outras festas reuniram pessoas em toda a península italiana durante o Carnaval. Elas não são mencionadas com frequência, exceto pelo famoso polemista italiano Giuseppe Baretti, que passou muito tempo na Inglaterra sem esquecer que nasceu em Turim. Baretti lembra que em Roma o povo participava das festividades dadas por ocasião da ascensão de um papa ou da criação de um cardeal, como em outras partes da Itália pelo nascimento ou casamento de um príncipe: “o povo é frequentemente admitido e todos vão masca-

rados da maneira mais limpa possível” (Baretti, 1773, p. 157). Ele comenta principalmente sobre uma série de batalhas entre habitantes de diferentes bairros que, muitas vezes, aconteciam durante o Carnaval. Assim, ocorriam o *battajo-la* em Turim, as lutas ao redor da ponte em Pisa, as lutas de cães e touros na Romagna e na Marche d’Ancône. Em Veneza, Baretti certamente se lembra mais das justas, no Grande Canal e nas lagoas, realizadas em honra aos príncipes estrangeiros que visitavam a cidade, do que dos momentos específicos do Carnaval (*Ibid.*, p. 286-290). Mas, do Carnaval de Verona, o guia do abade Richard nos fala das corridas de máscaras, das lutas de animais que “às vezes são dadas lá” e dos fogos de artifício (Richard, 1770, t. II, p. 544).

A disseminação de espetáculos teatrais no espaço público fazia com que o ambiente festivo irradiasse para muito além das capitais que mencionamos até aqui. Os palcos ambulantes da *commedia dell’arte* ou os espetáculos teatrais eram apresentados em várias cidades durante a época do Carnaval. As *Memórias*, de Goldoni, apresentam alguns traços disso. Além do “carnaval muito triste e sombrio”, vivido em Udi-

ne em sua juventude, Goldoni descreve uma sucessão de carnavais mais criativos para ele como dramaturgo, não apenas em Veneza, mas também em Rimini, onde admitiu que a vida era “como em um convento”, em Parma ou Roma (Goldoni, 1987, p. 77, 186, 263 e 272, 276-177). Acontecia também que um autor-guia fizesse alusão a essa dispersão, como fez o abade Richard no início de sua *Description historique et critique de l'Italie*:

cada comunidade um pouco numerosa, ergue um teatro durante o carnaval e ali apresenta peças italianas; a maioria delas são apenas farsas que são encenadas a partir de textos básicos que os atores enriquecem na hora; nas principais cidades são encenadas as comédias de Goldoni ou de outros autores [cxiii] que escreveram peças de caráter ou moralidades. Há atores em todos os lugares; como a profissão de ator não é desonesta na Itália, aqueles que sentem alguma disposição para a atuação, apresentam-se aos empresários [...] (Richard, 1770, t. I, p. cxii-cxiii).

A miríade de carnavais agrários permanece totalmente desconhecida dos visitantes europeus, embora tenham

existido fora das cidades já nos séculos XVII e XVIII. O desejo de Diderot, em suas *Préliminaire à Voyage en Hollande* (1774), de que o viajante deveria ir às profundezas do campo estava longe de ser atendido. Ninguém ia ver o Carnaval de Peveragno, na atual província piemontesa de Cuneo, que, aliás, nunca foi objeto de estudo além de um pequeno panfleto local (Viglietti, 1991). Não temos imagens dele antes de uma fotografia do início do século XX, mas, fiando-se em testemunhos no início do século XIX, podemos considerar provável que já no século XVII, e com mais certeza no século XVIII, a festa já era citada nas canções que vinham da França via Provença ou a região de Lion. Nesse caso, uma canção impressa em 1624 e narrando em dialeto franco-ocitano a sentença de morte em 1602 do marechal de Biron, natural de Gers e ex-companheiro de armas de Henrique IV, vítima de sua suposta participação em uma conspiração do partido pró-espanhol. Essa morte despertou um forte sentimento de compaixão e revolta, diante da injustiça, no sudoeste da França.

A canção parece ter chegado rapidamente a essa pequena aldeia piemont-

tesa, cujos habitantes sofriam com a seca todos os verões. Embora não tenha se enraizado nas aldeias vizinhas, onde não havia escassez de água, teria afetado simbolicamente os habitantes de Peveragno, que continuaram até o século XX a encenar pequenos esque-tes durante os tempos de Carnaval (como em 1908, 1923 e 1965). Segundo Rita Viglietti, Biron teria encarnado “o orgulhoso perdedor privado de defesa em um jogo manipulado antecipadamente por outros” (*Ibid.*, p. 29). O episódio é de grande interesse pelo que diz sobre a relação entre expressões carnavalescas e a autoconsciência de uma comunidade.

III. Modelos carnavalescos que se metamorfoseiam

Somos tentados a buscar um olhar que perceba práticas comuns entre cidades, seguindo o exemplo dos estudos realizados para identificar as “estruturas” das festas renascentistas ou barrocas¹⁵. Mas estaríamos certos em querer determinar se houve um (ou

mais) modelo(s) do Carnaval na Itália sob o Antigo Regime? E como os relatos de viagens nos ajudam a reconstituir esse modelo hipotético no que toca às cidades? Depois de tentar entender o significado dessa expectativa dos viajantes, poderemos procurar em seus textos traços de evoluções que afetam tanto as formas carnavalescas quanto o tipo de Carnaval considerado mais atraente pelos europeus que vieram para a Itália, como pode ser deduzido do lugar variável que eles lhes deram e das observações que fizeram.

O que podemos entender inicialmente da “estrutura” dos carnavais italianos de que falam os viajantes? Até que ponto as descrições dos guias em italiano ou em outras línguas moldaram a maneira como seus usuários os veem? Até que ponto os estrangeiros, mais frequentemente espectadores externos do que atores do Carnaval, moldaram uma visão mais ou menos comum, em seguida transmitida ao resto da Europa?

Apesar da diversidade de carnavais a que eram sensíveis, o que define um

15 Por exemplo: Strong, 1991; Fagiolo Dell'Arco, S. Carandini, 1977-1978.

Carnaval aos olhos dos viajantes é um conjunto de elementos recorrentes, todos relacionados com festividades públicas: por um lado, é preciso haver um volume consistente de espetáculos e bailes em residências particulares, teatros, palácios principescos; por outro lado, diante de apresentações teatrais ou de ópera, as praças e ruas devem ganhar vida com a abundância de máscaras, o lançamento de confetes, que eram, então, amêndoas cobertas de açúcar, e a participação em uma série de espetáculos ao ar livre. Estes variavam de regatas e caça de touros a corridas de cavalos e incluíam iluminações e fogos de artifício, além de mascaradas, desfiles de carruagens ocupadas por nobres ou carros alegóricos com personagens fantasiados, sem falar nas muitas apresentações de rua, como a *commedia dell'arte*. Exercícios e jogos, que permitem aos habitantes dos vários bairros de uma cidade medir sua força entre si, são mencionados apenas excepcionalmente. Entre os sinais dessas celebrações ao ar livre estão a indicação de multidões compactas e o uso de máscaras

acompanhadas de uma multiplicidade de fantasias.

Essa variedade de disfarces e fantasias é uma condição duradoura e inevitável do Carnaval. Já em 1632, Bouchard via ocuparem o Corso, em Roma, pessoas vestidas como personagens teatrais (*zanni, Pasquariello*), médicos, judeus, suíços, franceses, ursos ou diabinhos (Bouchard, 1976-1977, t. I, p. 139-140). Um século e meio depois, ali se reuniam polichinelos e arlequins, mascarados vestidos de dominó e servos vestidos de escravos asiáticos ou bacantes (Lalande, 1769, t. V, p. 193). As mulheres ali se vestem de bom grado como homens (Gougenot, 2023, t. III, p. 175). Em Milão, o caráter “brilhante e tumultuado” do Corso se deve ao fluxo contínuo de uma multidão na qual se percebem “um Roland furioso, rabinos, fabricantes de perucas que empoeiram os transeuntes e que não poupam o pó”¹⁶ (Bernoulli, 1777-1779, t. III, p. 119). Em Lucca, no Carnaval, as mulheres usam “vestidos coloridos”, que não lhes são permitidos no resto do ano, “e os trocam todos os dias” (Dupaty,

1788, t. I, p. 95). Fantasias “de diferentes nações” ou da *commedia dell'arte* cruzavam a Praça de São Marcos com disfarces uniformes usando a máscara bauta. Diante da persistência do desejo de variedade e cor, pode mesmo parecer estranho que o Carnaval de Veneza tenha permanecido um modelo inevitável por tanto tempo.

Os sinais de uma mudança nas atitudes do público são, no entanto, perceptíveis. Se, após o início do século XVIII, os viajantes tendiam a não mais ir a Veneza no inverno e se contentavam em “fazer carnaval” por procuração, muitos escolhendo uma espécie de Carnaval em modo reduzido durante a Ascensão, ou seja, um substituto que permitia evitar o frio e o peso da duração, é porque a própria atitude em relação ao festival havia mudado. Em Milão, Bernoulli se recusa a pagar para dançar e se contenta em saber que existem certos espetáculos, como um teatro de marionetes, sem, entretanto, lá permanecer. O tédio da festa espreita. Enquanto o Carnaval romano se beneficia de sua brevidade, o Carnaval de inverno em Veneza tornou-se um mero objeto de discurso sobre a festividade, em vez de continuar a ser uma

experiência direta. Basta formar uma ideia sobre ele, que a eficácia imaginária prevalece sobre a realidade.

As rupturas na forma como o Carnaval de Veneza é visto correspondem às próprias decisões das autoridades. Vestígios disso podem ser encontrados em um texto, certamente sujeito a cautela, mas que não é menos emblemático, aquele em que Sara Goudar lamenta insistentemente o fechamento, em 1774, do Ridotto em Veneza, esse lugar muito prezado composto por algumas salas do Palazzo Dandolo, não muito longe da Praça de São Marcos, onde desde 1638 qualquer pessoa podia vir e apostar sua fortuna usando uma máscara de bauta. Representante dos prazeres da mundanidade, a esposa de Ange Goudar acredita que esse fechamento pôs fim à alegria do Carnaval e que, doravante, “os venezianos estão tristes como toucas de dormir”, manifestando por meio de várias doenças, como dor no baço ou hipocondria, o efeito desastroso desse decreto do Grande Conselho “sobre o estado físico dos homens venezianos”. Além disso, ela observa, há repercussões econômicas: “Hoje que a porta está fechada, nos mascaramos

16 Bernoulli, *op. cit.*, t. III, p. 119.

menos e sempre nos mascararemos menos. Alega-se que, depois dos dois carnavais deste fechamento, trinta mil bautas foram vendidos a menos do que naqueles em que o Ridotto estava aberto” (Goudar, 1777, t. I, p. 105-107).

Mas Veneza não é a única atingida. Foi por não ter sido capaz ou não querer manter o nível de sua magnificência que o Carnaval de Florença sofreu uma forma de regressão no século XVIII, em comparação com a era Medici. Em Nápoles, o ritual foi transformado desde a década de 1760, sob a pressão de dificuldades políticas e tensões sociais, permitindo inicialmente o desenvolvimento de cocanhas para fortalecer o vínculo carnal entre o monarca e as pessoas comuns, prejudicadas durante os episódios de violência causados pela fome de dezembro de 1763. Contudo, a crescente demanda das autoridades eclesiásticas e do Estado centralizador para controlar a festa acabou levando a melhor sobre as cocanhas: abolidas em 1778, elas foram substituídas por uma distribuição de dotes para meninas pobres. O Carnaval não atendia mais à necessidade de uma “ampla agregação comunitária” en-

quanto uma classe mais abastada do povo sonhava em se separar da plebe (Barletta, 1981).

O paradoxo é, talvez, que o modelo mais duradouro tenha sido o do Carnaval de Roma. Essa resistência vem do fato de que a Igreja o supervisionava estritamente, a ponto de suspendê-lo nos anos de jubileu, de enviar penitentes como oposição, de limitar o tempo dos teatros às seis semanas de inverno e o das máscaras a algumas horas por dia durante apenas oito dias? Lalande nos lembra de que as procissões de penitentes “não impedem que as máscaras corram pelas ruas, onde muitas vezes são vistas cruzando caminhos com os penitentes, as máscaras passam de um lado da rua e os penitentes do outro, sem se incomodarem com o contraste”¹⁷. Além das máscaras, esse Carnaval também é dominado por um fascínio pelos cavalos (em contraste com a dimensão náutica de Veneza), que o associa à tradição do *palio*, que pode ser encontrado em outras cidades da Itália, sem necessariamente ter qualquer ligação com o Carnaval. Em Roma, ele também entra em cena no final do século XVIII em narrativas de viagens

por causa do crescente interesse no estudo de suas cenas burlescas, mesmo que elas desviassem Goethe de sua atenção para obras de arte. Os viajantes não seguem obrigatoriamente os passos dos guias, que oferecem uma imagem diluída e incompleta de seus eventos e podem se revelar sensíveis às mudanças do Carnaval.

O modelo do Carnaval de Roma merece absolutamente ser reavaliado em relação ao de Veneza, quanto mais não seja porque também deu origem a imitações, como vimos em Nápoles e Milão. O renascimento de seu prestígio no final do século XVIII é evidenciado pelas duas descrições oferecidas por Goethe e Millin, com vinte e cinco anos de diferença: a primeira, no inverno de 1787; e a segunda, em fevereiro de 1812. Cecilia Hurley mostrou muito bem a diferença entre os dois comentários, assim como sua visão comum de um espetáculo espontâneo e autofinanciado que os romanos davam a si mesmos (Hurley, 2007, p. 47-61). Para além de uma

posição específica de cada um, esses dois observadores sublinham a capacidade que o Carnaval romano tinha, naquela época, de se metamorfosear sob o efeito de vários fatores, incluindo a presença dos franceses durante a República Romana e depois sob o Império. Foi nessa esteira que se desenvolveu uma iconografia que hoje está um tanto esquecida, mas que marcou o século XIX graças às litografias que difundiram desenhos, aquarelas ou pinturas de Francesco Muccinelli na década de 1780; a Bartolomeo Pinelli e Antoine Jean-Baptiste Thomas na década de 1820; e depois a Ippolito Caffi em meados do século XIX¹⁸.

Conclusão

O peso das imagens veiculadas no século XVII e ao longo do século XVIII foi tal que a predominância do Carnaval de Veneza permaneceu avassaladora no imaginário dos europeus, mesmo que eles não participassem do Carnaval em si por muito tempo. Além das descrições destinadas aos viajantes,

¹⁷ Lalande, 1769, t. V, p. 194. Na verdade, é de Louis Gougenot (2023, t. III, p. 182) que Lalande tira suas informações sobre os penitentes.

¹⁸ Ver, por exemplo, Roppo, 2012, p. 67-81.

como a de Misson, publicada em 1691, e que Stendhal ainda usava no início do século XIX, há as comédias de Goldoni ou as memórias de Casanova e, claro, a produção superabundante de vedutistas e pintores de gênero venezianos, contra os quais as imagens romanas não conseguiam competir a partir do início do século XIX.

No entanto, um olhar mais atento sobre o comportamento dos viajantes, de acordo com guias e relatórios de viagem, atesta uma visão mais sutil. No século XVIII, Veneza não era mais o lugar onde as pessoas buscavam a todo custo experimentar as sensações da embriaguez carnavalesca, e os rostos dos carnavais italianos eram múltiplos. Por um lado, nem todos os viajantes veem nele a mesma coisa, dependendo se esperam a satisfação de suas expectativas mundanas e de elite ou um maior conhecimento do comportamento das sociedades humanas, que se baseia na etnografia. Por outro lado, os carnavais não são de forma alguma uma realidade fixa. Em Veneza, onde um ritual que celebrava uma comunidade orgulhosa de si mesma, que escapou da dureza dos tempos medievais, parecia ter se

enraizado em meados do século XVI, havendo uma crescente desconfiança em relação aos riscos de acidentes, representados pelas multidões ou acrobacias. As brigas de socos foram interrompidas em 1705, e um acidente em 1759 no tradicional voo do Anjo levou à substituição do equilibrista por uma pomba. Após a queda da República em 1797, as caças ao touro cessaram em 1802 e, em 1816, ocorreu o último jogo das Forças de Hércules com suas pirâmides humanas. A partir do século XVIII, a diluição do Carnaval ao longo de muitas semanas, como em Veneza, ou a natureza dos jogos propostos, considerados por alguns infantis e insípidos, como em Florença, inspiraram sentimentos de rejeição ou tédio.

À luz das observações dos viajantes sobre os muitos carnavais na Itália, é mais fácil entender como o Carnaval recriado em Veneza, em 1980, pode reivindicar uma filiação com a época do Iluminismo, enquanto sonha com uma festa mais deslumbrante e colorida, mais próxima das do Renascimento e do período barroco e mais inscrita em suas raízes populares. Também entendemos melhor como um Carnaval é sempre frágil. Está sujeito aos

caprichos de um terremoto, uma epidemia, uma guerra ou uma revolta. Ele pode experimentar momentos de interesse febril ou, ao contrário, de desafeição. É assim que Pietro Verri fala longamente sobre o Carnaval ambrosiano em Milão, em sua correspondência com seu irmão Alessandro durante a década de 1770, mas parece perder o interesse por ele na década seguinte. As razões podem ter sido pessoais, já

que Pietro foi pego nas negociações da herança de seu pai a partir de 1782, que separou seus irmãos. Mudanças na sociedade também podem ocorrer, como vimos em Nápoles ou Florença. A esse respeito, os testemunhos captados, durante um período suficientemente longo, constituem o melhor barômetro da instabilidade da percepção dos contemporâneos e da mutabilidade dos carnavais.

Referências bibliográficas

- BARETTI, Giuseppe. *Les Italiens, ou mœurs et coutumes d'Italie*. Genebra; Paris: Costard, 1773. [1. ed. inglesa, 1768]
- BARLETTA, Laura. *Il Carnevale del 1764 a Napoli: protesta e integrazione in uno spazio urbano*. Nápoles: Società Ed. Napoletana, 1981.
- BERNOULLI, Jean. *Lettres sur différens sujets, écrits pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la Suisse, la France méridionale et l'Italie, en 1774 et 1775*. Berlim: C. J. Decker, 1777-1779. t. 3.
- BERRY, Mary. *Mary Berry, un'inglese in Italia. Diari e corrispondenza dal 1783 al 1823*. Arte, personaggi e società. Edição por Bianca Riccio. Roma: Ugo Bozzi Editore, 2000.
- BERTRAND, Gilles. Un guide pour Venise? L'aimant de l'Europe du jésuite Diego Zunica (1694). In: DEVANTHÉRY, A.; REICHLER, C. *Vaut le voyage?* Les usages des guides touristiques. Genebra; Lausanne: Slatkine-Association Culturelle pour Le Voyage en Suisse, 2019, p. 71-79.
- BERTRAND, Gilles. *Histoire du carnaval de Venise, du XIe siècle à nos jours*. Paris: Tallandier, 2017.

BOITEUX, Martine. Carnavals et mascarades en Italie. In: D'AYALA, P. G.; BOITEUX, M. *Carnavals et mascarades*. Paris: Bordas Spectacles, 1988, p. 67-75.

BOITEUX, M. Les Juifs dans le Carnaval de la Rome moderne, XVe-XVIIIe siècles. *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, t. 88, n. 2, 1976, p.745-787.

BOUCHARD, Jean-Jacques. *Œuvres (Journal: 1. Les Confessions. Voyage de Paris à Rome. Le carnaval de Rome. 2. Voyage dans le royaume de Naples. Voyage dans la campagne de Rome)*. Turin: G. Giappichelli, 1976-1977. 2 t.

BOYLE, John; DUNCOMBE, John. *Letters from Italy in the years 1754 and 1755*. 2. ed. Londres: B. White, 1773.

BROSSES, Charles de. *Lettres d'Italie*. Paris: Mercure de France, 1986. 2 t. [1. ed. de 1799]

CAYLUS, Comte A. C. de. *Voyage d'Italie, 1714-1715*. Paris: Libr. Fischbacher, 1914.

CHEVALLIER, Élisabeth. Le carnaval napolitain vu par les voyageurs étrangers dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Présence de la mythologie. L'éclat et les ombres de la fête. In: MARTIN, P. M.; TERNES, Ch. M. (eds.). *La mythologie: clef de lecture du monde classique*. Tours: Centre de Recherches A. Piganiol, 1986, p. 447-465.

CHEVALLIER, Élisabeth. Le lazzarone napolitain vu par les voyageurs étrangers du XVIIIe siècle: est-il bon, est-il méchant? *Bulletin de l'Association amicale des anciennes élèves de l'ENS de Fontenay-aux-Roses*, n. 90, nov. 1970, p. 18-29.

CIAPPELLI, Giovanni. *Carnevale e Quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1997.

CONTI, Giuseppe. *Firenze dai Medici ai Lorena. Storia, cronaca, aneddotica, costumi (1670-1737)*. Firenze: R. Bemporad e figlio, 1909.

DUPATY, Charles-Marguerite-Jean-Baptiste Mercier. *Lettres sur l'Italie en 1785*. Roma; Paris: De Senne, 1788. 2 t.

DUQUENNE, Xavier. *Le voyage du duc d'Arenberg en Italie en 1791*. Bruxelles: X. Duquenne, 2013.

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, CARANDINI, Silvia. *L'Effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*. Roma: Bulzoni, 1977-1978. 2 t.

GOLDONI, Carlo. *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son Théâtre*. Paris: Mercure de France, 1987. [1. ed. de 1787]

GOUDAR, Sara. *Lettres sur les divertissements du Carnaval de Naples & de Florence*. In: GOUDAR, Sara. *Œuvres mêlées*. Amsterdam, 1777. t. 1.

GOUGENOT, Abbé L. *Voyage dans différentes contrées de France et d'Italie: 1755-1756*. Edição por A. Chatelain. Paris: Ed. des Cendres, 2023. 3 t.

HURLEY Cecilia. Unmasking the Roman carnival – an antiquary's view. *Studiolo*, n. 5, 2007, p. 47-61.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. Extrait d'un Journal de voyage en Italie. In: *Histoire de l'Académie royale des sciences*, année 1757. Paris: Imprimerie Royale, 1762.

LALANDE, Jérôme de. *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*. Veneza; Paris: Desaint, 1769. 8 t.

MANCINI, Franco. *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli. Dal Vicerego alla capitale*. Nápoles: Scientifche Italiane, 1968.

MISSION, Maximilien. *Voyage d'Italie*. Utrecht: Guillaume van de Water et Jacques von Poolsuum, 1722. 4 t. [1. ed. de 1691]

MOORE, John. *A View of society and manners in Italy*. Londres: W. Strahan e T. Cadell, 1781. 2t. [Tradução francesa: *Lettres d'un voyageur Anglois sur la France, la Suisse, l'Allemagne et l'Italie*. Lausanne: François Grasset et Comp., 1782. 4t. (Veneza no t. 3, Roma e Nápoles no t. 4)].

NUGENT, Thomas. *The grand tour: or a journey through the Netherlands, Germany, Italy and France*. Londres: S. Birt, 1749. t. 3.

PILATI DE TASSULO, Carlo Antonio. *Voyage en différens pays de l'Europe, en 1774, 1775 & 1776, ou Lettres écrites de l'Allemagne, de la Suisse, de l'Italie, de Sicile, et de Paris*. La Haye; C. Plaat et Comp., 1777. 2 t.

PLAISANCE, Michel. Florence: le carnaval à l'époque de Savonarole. In: DECROISSETTE, F.; PLAISANCE, M. (eds.). *Les fêtes urbaines en Italie à l'époque de la Renaissance*. Paris: Klincksieck/PSN, 1993, p. 9-30.

RICHARD, Abbé J. *Description historique et critique de l'Italie*. Paris: Delalain, 1770. 6 t. [1. ed. de 1766]

RIEDERER-GROHS, Barbara. *Florentinische Feste des Spätbarock: ein Beitrag zur Kunst am Hof der Letzten Medici, 1670-1743*. Frankfurt: Haag und Herchen, 1978.

ROLAND DE LA PLATIERE, Jean-Marie. *Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Sicile et de Malthe, par A Mlle ***, avocat en parlement. En 1776, 1777 & 1778*. Amsterdam, 1780. 6 t.

ROPPO, Barbara. Dal passato al presente. In: QUADROZZI, P. (ed.). *Carnevale romano: rinascità di una tradizione*. Roma: Palombi, 2012, p. 67-81.

SANFILIPPO, Mario. *Il Carnevale di Roma*. Milão: Federico Motta Editore, 1991.

STRONG, Roy. *Les fêtes de la Renaissance, 1450-1650: art et pouvoir*. Arles: Solin, 1991. [1. ed. inglesa de 1984].

TREXLER, Richard C. *Public life in Renaissance Florence*. Nova Iorque; Londres; Toronto: Academic Press, 1980.

VIGLIETTI, Rita (ed.). *Alla ricerca di Birùn: la maschera e il volto. breve viaggio nelle tradizioni carnevalesche di Peveragno*. Cuneo: Stampa Tip, 1991.

WRIGHT, Edward. *Some Observations made in travelling through France, Italy, etc., in the years 1720, 1721 and 1722*. Londres: T. Ward and E. Wicksteed, 1764. [1. ed. de 1730]

ZEDLER, Andrea; ZEDLER, Jorg (eds.). *Giro d'Italia: die Reisebericht des bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht. Eine historisch-kritische Edition*. Edição crítica do manuscrito por A. K. Zedler & J. Zedler. Göttingen: Böhlau Verlag Köln, 2019.

A assinatura, o corpo & a arquitetura¹

François Chastanet

Traduzido do francês
por Lia Imanishi-Rodrigues

*“De qualquer forma,
onde quer que seja,
seja o que for,
a arte não é a paz, é a guerra,
e a forma escreve a história
dessa guerra.”*

(Mailer, 1974)

São Paulo, capital econômica do Brasil, quinta aglomeração urbana mundial, com cerca de vinte milhões de habitantes², é o teatro de uma verdadeira guerra de signos, guerrilha visual artesanal lutando a uma só vez contra o monopólio da publicidade e pela reapropriação do controle do espaço simbólico da cidade. A totalidade dessa megalópole foi invadida por um movimento de escrita, sem precedentes, nomeada *pixa-*

ção, palavra brasileira³ designando as *tags* (etiquetas – como na designação de origem nova-iorquina), fenômeno de cobertura integral de muros, que ultrapassa largamente em termos de quantidade o conjunto de situações de *graffiti* conhecidas até então.

Autêntico sistema sinalético identitário, esse fenômeno progressivamente saturou os diferentes estratos dos suportes de inscrição disponíveis. Presentes sob a forma atual desde meados dos anos 1980 nas ruas, essas *tags* foram pouco a pouco colonizando, a partir dos anos 1990, o conjunto das fachadas e o topo dos diferentes edifícios da metrópole paulista, o pa-

¹ Este artigo é um dos capítulos de *Pixação: São Paulo, signature* (XG Press, 2007), obra publicada nos idiomas francês e inglês; ainda inédita no Brasil. A obra permanece a mais abrangente análise formal da *pixação* paulistana, tanto em termos de sua caligrafia, quanto de sua origem tipográfica e performance corporal em relação à arquitetura urbana.

² Segundo os dados disponíveis no site www.citypopulation.de – onde o geógrafo Thomas Brinkhoff propõe a seguinte classificação das maiores áreas urbanas contínuas, em ordem decrescente, em 2004: Tóquio, México, Seul, Nova Iorque, São Paulo (essa hierarquia mudou desde então, pois as megacidades chinesas e indianas assumiram, em grande parte, o topo do *ranking*. São Paulo é apenas a 12ª cidade mais importante do mundo em 2024).

³ Piche designando o alcatrão, *pixação* significa, por extensão, as marcas feitas com essa matéria; sendo o plural *pixações*. A expressão existe sobre a forma compacta *pixo*, no singular, e *pixos*, no plural. A origem do termo deriva da nomenclatura dada às escrituras murais (principalmente mensagens políticas, respostas aos *slogans* de diferentes partidos políticos) pintadas nas ruas, traçadas com piche preto sobre os muros, desde os anos 1950 e 1960. Na sequência, ao longo dos anos 1980, a expressão *pixação* perde seu significado político primeiro, para descrever essa técnica reapropriada para a promoção do nome, para a glória visual do indivíduo ou do grupo. O termo parece ser hoje restrito à descrição dessas assinaturas, de tal forma que sua amplitude fez esquecer as formas iniciais por trás dessa palavra.

roxismo da invasão tendo sido aparentemente atingido com o início da segunda metade dos anos 1990. O suporte-cidade é apreendido como um bem comum inscritevel, onde a tática da invasão é estreitamente ligada ao urbanismo das redes, constitutivo da realidade da construção urbana das megalópoles do século XX⁴.

Esse funcionamento da cidade contemporânea é perfeitamente integrado pelos *writers* (escritores – como eram chamados os primeiros grafiteiros norte-americanos) que desenvolvem, principalmente em São Paulo, um pensamento de impacto visual com relação às linhas de ônibus. Esse transporte comum, muito utilizado aqui, é o único que cobre o conjunto dessa gigantesca zona urbana, o que provoca um desenvolvimento geográfico desse fenômeno de escritura selvagem em “dedos de luva” (*doigts de gants*), ou seja, ao longo dos eixos de deslocamento urbano.

As *tags*, mundialmente, constituem a elaboração de uma forma alternativa de economia do prestígio⁵, organizada pela escritura: o nome e a performance da assinatura no espaço público,

uma forma particular de escrita que se dá mais a ver do que a ler. As *pixações*, esses letreiros ornamentais ilegais de uma inovação formal rara, introduzem uma ruptura na história dos *graffitis*-assinatura e sua propagação mundial desde a explosão do fenômeno nova-iorquino dos anos 1970.

A cena da *pixação* é única, pois contrariamente à maior parte das outras cenas de *graffitis* norte-americanas e europeias e mesmo asiáticas, que reproduzem com mais ou menos alterações o desenvolvimento nova-iorquino da forma das letras, ela desenvolve um imaginário caligráfico totalmente diverso, notadamente influenciado pelo universo dos logotipos e pochetes de discos de *heavy metal* e de *punk hardcore* dos anos 1980 (como AC/DC, Iron Maiden, Slayer ou Dead Kennedys, DRI, estética emprestada pelos grupos locais brasileiros como Sepultura e Ratos do Porão).

Esses universos gráficos se caracterizam pela presença recorrente de modelos de escritura como a rúnica ou o etrusca, assim como diversas *blackletters* ou letras góticas⁶, como a Textura e a Fraktur. Mas, a origem pri-

meira das *pixações* deve ser buscada a um só tempo na contestação política escrita sobre os muros e nas práticas publicitárias vernaculares (pintadas à mão) dos diferentes pequenos comércios informais, proliferantes nas ruas de São Paulo. Fato interessante, esse fenômeno singular deu lugar a um desenvolvimento autárquico, original na sua relação com o espaço da cidade: essa prática escritural coloca em efeito, como princípio, a integração otimizada da estrutura da letra com o contexto urbano, aqui utilizado em sua integralidade como meio.

Algumas das qualidades plásticas das letras góticas parecem ter sido, na se-

quência, assimiladas a fim de permitir a certos grupos de *pixadores*⁷ se demarcarem esteticamente em relação às inscrições políticas contra a ditadura e às mensagens poéticas presentes nas ruas no início dos anos 1980 (as maiúsculas grossas sob o modelo clássico romano simplificado, traçados ao pincel ou ao rolo de pintura), mantendo a utilização quase exclusiva da língua portuguesa na criação de nomes e pseudônimos.

Unicidade e unidade – As escrituras urbanas de São Paulo, as *pixações*, são ao mesmo tempo individuais, em sua prática, e eminentemente coletivas, na unidade estética de suas percepções

4 A propósito do impacto das redes, notadamente de transporte e de telecomunicações, sobre a evolução da forma cidade para metrópole, ler Dupuy, 1992.

5 A paisagem urbana tornou-se um *outdoor* ilimitado, uma economia mediática de prestígio sequestrada pelos jovens. O reconhecimento em toda a cidade de Nova Iorque tornou-se uma possibilidade para os filhos daqueles cujos nomes raramente são mencionados fora dos limites do seu bairro de residência. Ao perceberem essa possibilidade, os escritores iniciaram uma nova economia de reconhecimento público, estatuto e prestígio. A performance pública que permite o reconhecimento do escritor é a performance da assinatura, concebida como uma criação plástica baseada no *lettering* e na sua forma própria, a ser avaliada, estudada e, com um pouco de sorte, admirada. Reflexão de Joe Austin no capítulo “The new prestige economy of writing” (Austin, 2001, p. 47). Veja também o trabalho pioneiro de Craig Castleman (Castleman, 1982).

6 *Blackletters* define, no campo da caligrafia e tipografia gráfica, onde as áreas de preto obtidas em uma linha de texto são maiores que o espaço em branco entre os sinais. Esse termo, na língua inglesa, é em geral empregado para definir o que também é mais comumente chamado, em francês, pela expressão geral “gótico”, um tanto imprecisa.

7 O termo, em português brasileiro, *pixadores* corresponde a *writers* ou *taggers*, em inglês. Neste trabalho, utilizaremos frequentemente a palavra “escriba” para designar aqueles que praticam *graffiti*. Os *pixadores* ativos, de todas as origens sociais, da favela ao centro da cidade, têm geralmente entre 13 e 20 anos.

visuais (mesmo se variações estilísticas são observáveis em cada uma das assinaturas), o que as diferencia de outros fenômenos conhecidos como *graffiti*, em que uma tal homogeneidade não é perceptível. Trata-se, portanto, de um fenômeno independente, paralelo, com uma história própria, desconectada da história de Nova Iorque e de sua irradiação mundial.

Se a especificidade do fenômeno nova-iorquino foi transformar as laterais do metrô em um novo meio de comunicação de massa⁸, em São Paulo, é o objeto arquitetônico em todas as suas variações que parece privilegiado, desde as imensas caixas d'água da torre de escritórios até a casa suburbana. A colonização de um novo espaço corresponde aparentemente ao esgotamento, à saturação dos suportes anteriores (as diferentes paredes, o terreno, o topo dos edifícios e, depois, a parte central da fachada), acelerada pela competição na colocação das assinaturas. Os telhados e os topos das fachadas constituem o alvo mais procurado e respeitado; apenas uma elite domina essa prática; a invasão escrita desses diferentes alvos realiza-se quer por penetração noturna no interior

dos edifícios, quer por escalada externa da fachada, ações perigosas e por vezes até fatais. Os suportes móveis também são afetados (veículos de transporte de mercadorias, ônibus, trens, caminhões), mas em proporções ínfimas face à magnitude do ataque sofrido pelos diferentes suportes arquitetônicos.

A arte de “lançar”⁹ é um sentido de ocasião, de caça furtiva, inseparável do momento presente, das circunstâncias particulares e de um “fazer”. O que o corpo do escriba pode fazer, pragmaticamente, aqui e agora? Como afirma Michel de Certeau, o artilheiro constitui a arte dos fracos: ele deve usar, em vigília, as lacunas que circunstâncias particulares abrem na vigilância do poder proprietário (Certeau, 1990, p. 61). Tudo parece ser feito para que o pedestre médio possa ver essas assinaturas: aproveita-se todo o espectro de suportes disponíveis ao alcance do pedestre, até mesmo a parte inferior das varandas, superfícies pouco usuais ou subutilizadas. O objetivo declarado parece ser a recuperação total da superfície arquitetônica produzida pela cidade, humanamente atingível e disponível.

As condições urbanas, aqui ligando o potencial do corpo humano ao ritmo arquitetônico das fachadas em diferentes escalas (ver Figura 1, diagramas 4 e 5), tiveram, portanto, consequências no desenho do sinal escrito e favoreceram o desenvolvimento formal dinâmico de uma caligrafia vernácula por direito próprio. Os *pixadores*, usando o rolo, indiscriminadamente, ou o *spray* como instrumentos, desenvolveram um *ductus*¹⁰ marcado por um pensamento da estrutura, preocupando-se pouco com o preenchimento do esqueleto da letra e de seu contorno. Trata-se de encontrar as formas comuns de utilizar uma estrutura de base válida para os dois instrumentos, rolo de pintura e *spray*. O canetão parece ser aqui pouco utilizado, pois certamente constitui para os escribas paulistas um utensílio cujo potencial de cobertura não é suficientemente “poderoso”.

Mesmo se tratando da recuperação de objetos industriais, disponíveis em grandes lojas de material de construção, transformados em instrumentos de escritura, a qualidade primeira do calígrafo segue sendo sua eficácia. Esta deve ser dupla: de um lado, em termos de cobertura gráfica do suporte; e, de outro, em termos de transportabilidade, ou seja, um utensílio facilmente transportável, dissimulado em um casaco leve, uma calça ou uma mochila. O rolo, utensílio a princípio concebido para cobrir superfícies e de forma alguma pensado para a linha, é associado a um recipiente hermético, proveniente da embalagem de um consumo corrente ordinário (uma garrafa de refrigerante ou de produto de limpeza) contendo a pintura barata comprada em grande quantidade chamada látex, pintura de cor branca (frequentemente misturada com pigmentos coloridos) habitualmente utilizada

8 Prática hoje assumida pela instituição publicitária, sob pressão econômica, marcada notavelmente pela competição pela conquista de novos espaços de exposição sinalética: a maioria dos suportes móveis (metrô, ônibus e automóveis) das grandes capitais mundiais é inteiramente coberta com microfilmes plásticos perfurados, impressos com imagem de diversas marcas.

9 “Lançar” é o verbo usado como sinônimo de “pixar”.

10 O termo *ductus* é derivado da palavra latina *digitus* que significa “dedo”. O *ductus* pode ser definido como sendo o número, a ordem de sucessão e o sentido dos traços necessários à construção de uma letra. O caráter despersonalizado, imutável do *ductus* é garantia da homogeneidade e da regularidade da morfologia de uma escritura manuscrita.

para a decoração interior. Essa técnica constitui a outra forma da pintura transportável (com relação ao *spray*), permitindo o deslocamento pela cidade com vários litros de tinta em um pequeno saco. A escolha do instrumento vai depender da natureza da ação: assim, a rua e o topo das fachadas alcançáveis pelo telhado vão ser atacadas com rolo de pintura; e as partes medianas das fachadas e a escalada vão privilegiar o *spray*, facilitando o transporte durante a árdua subida do exterior do edifício, permitindo uma maior liberdade de movimentos e não sendo necessária a recarga no momento da utilização.

A concepção das formas das letras é vista, aqui, intuitivamente, sob critérios de estrutura e de proporção antes de tudo, como uma linha segmentada integrada em um quadro (Figura 1, desenho 1), explorando ao máximo as possibilidades de um espaço específico¹¹. Apesar de suas formas barrocas

débridées, as *pixações* são de certa forma uma aplicação singular das ideias de Adrian Frutiger (2000) a respeito do signo no espaço: no domínio da sinalização, a letra pode ser considerada uma arquitetura bidimensional; essa tomada de consciência permite uma utilização da escritura como elemento integrado no conjunto arquitetural e não como elemento isolado, aplicado ao acaso no espaço.

A gênese das formas escriturais se dá, assim, de um triplice encontro: da colisão não previsível entre a estrutura híbrida de uma maiúscula com influências góticas, a escala arquitetural e o corpo do escriba munido de um simples rolo de pintura; o corpo constitui aqui o utensílio mediador entre a macroescala arquitetural e a microescala do signo escrito. Essa escritura não é pensada em função do papel e da mão, mas em relação aos deslocamentos possíveis do corpo, o que implica uma simplificação e uma segmentação do

¹¹ Descrição correspondente à definição do *lettering* proposta por Phil Baines e Catherine Dixon (2002, p. 8-10). O *lettering* pode também ser definido como uma escritura nascida de uma acumulação de formas, a construção da letra aceitando traços de retoque, quer dizer, uma prática do desenho contendo ao mesmo tempo a superposição de vários traços formando um signo escrito, em que a unidade, o traço, não é mais visível na forma global resultante. Ao contrário, a escritura manuscrita é uma escritura formada em um só gesto, em que a cronologia de aparição dos diferentes traços necessários ao desenho da letra não é ainda perceptível.

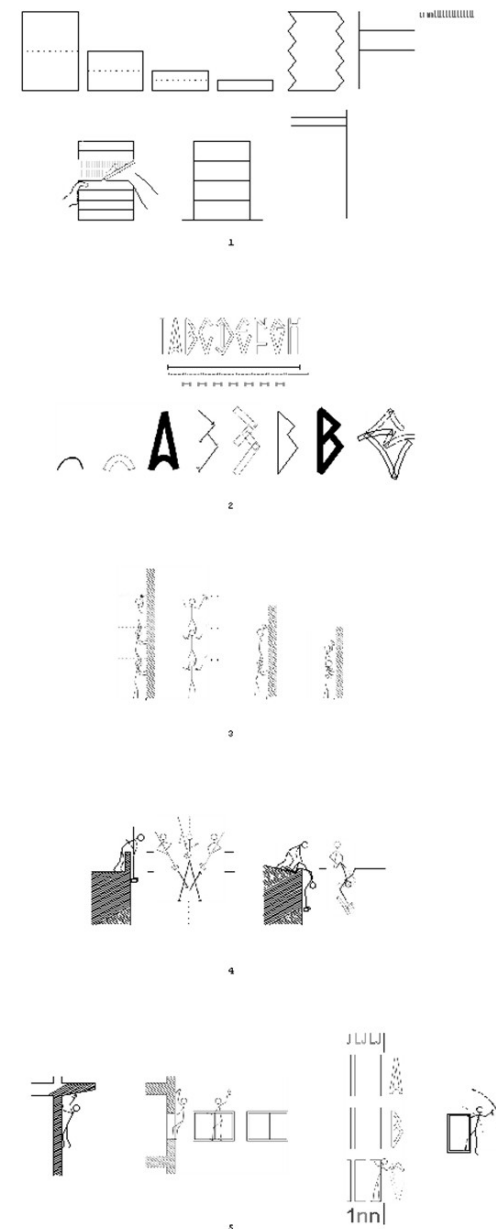


Figura 1 Diagramas elaborados por François Chastanet para o livro *Pixação: São Paulo signature* [XG Press, 2007] e modificados pelo autor, em junho 2024, especialmente para a presente publicação.

traçado, a fim de manter a possibilidade de desenhar a letra, depois a imagem-palavra, em vários tempos: em efeito o traçado dos glifos¹² é, às vezes, efetuado ao contrário, com a parte superior do corpo dos *pixadores* estando pendurada para baixo, no vazio, para alcançar o topo das fachadas desde o telhado (Figura 1, desenho 4).

Não é uma prática de um *ductus* despersonalizado, constante e repetido como na caligrafia latina clássica, é muito mais um pensamento da estrutura geral da letra, pouco preocupada com a ordem de aparição dos traços. O meio urbano e as condições de urgência desses escritos impedem um posicionamento estável ou ao menos constante do escriba, que deve se adaptar às particularidades de cada lugar e ser ca-

paz de construir em uma ordem cronológica indiferente o conjunto de traços necessários ao desenho de cada letra. Se essa grafia é de aparência regular, é em grande parte pela busca constante dos limites do corpo no ato da inscrição, o traço produzido exprimindo esse limite físico. Cada letra é desenhada em relação à capacidade máxima dos movimentos do corpo, qualquer que seja sua situação, desde a mais confortável, de pé na rua, até a mais difícil, suspenso na borda do teto, em uma janela ou um poste (Figura 1, desenho 4). Verdadeiras pirâmides humanas são às vezes necessárias para efetuar uma inscrição em altura: um portador no solo recebe até três pessoas em seus ombros, convocando a aparição de diferentes estratos humanos no traçado e em suas proporções (Figura 1, desenho 3).

¹² Um glifo é uma representação gráfica (entre uma infinidade possível) de um signo caligráfico ou tipográfico. Uma letra, símbolo convencional, pode ter várias representações gráficas diferentes; um glifo constitui uma dessas soluções, a unidade do signo escrito. Os signos obtidos por ligadura como “œ” ou “ffi” são glifos à parte inteiros, assim como “a” e “A” são glifos representando a primeira letra do alfabeto.

¹³ O personagem popular de ficção Homem Aranha foi cocriado por Stan Lee e Steve Ditko, em 1962, para a Marvel Comics; Batman, por Bob Kane e Bill Finger, em 1939 para DC Comics. A rápida difusão mundial de suas aventuras renovadas de modo infinito não acabou desde então, com diferentes gerações de cenaristas e desenhistas tendo, sucessivamente, assumido o relevo.

¹⁴ Um alfabeto constitui um sistema de signos gráficos (letras) servindo à transcrição dos sons (consoantes, vogais) de uma língua; a “língua” se reduzindo, aqui, no nosso caso do estudo das *pixações*, ao estudo de uma litania de nomes.

¹⁵ A relação altura / largura do glifo é, assim, calculada e otimizada visualmente para cada situação. Em torno dessas questões de economia do traçado do signo, ler Duplan, 1977.

As proporções das letras são, então, primeiramente ligadas a essa busca de eficácia visual máxima da escritura, à sua exposição máxima em termos de tamanho com relação às possibilidades do corpo do escriba. Cada situação, cada suporte, estabelece os limites do corpo em sua relação com o objeto arquitetural, definindo assim a forma mesmo da letra. Estamos em presença de um “*ductus* gigante” de certa maneira, que ultrapassa largamente a escala da mão e do punho, convocando aqui o conjunto do corpo e sua relação com o espaço.

Essa performance do corpo, inscrito pela escritura, às vezes se enquadra no campo da exploração atlética extrema, em que o aspecto de “ação heroica” excede, em certas ocasiões, a dimensão estética. A estilística caligráfica aqui observada é, de fato, produto da eficiência operacional, dividida entre a admiração e o fascínio estético, com o aparecimento de uma forma em uma escrita urbana “eficiente”, baseada no uso e na performance real da inscrição. De nada vale a importância, na hierarquia visual dos *pixadores*, da altura em que a assinatura vai ser colocada; seu posicionamento simbólico é um

fator primordial, um critério competitivo fundamental para os seguidores. Existem edifícios-chave. Um lugar particularmente estratégico coberto de assinaturas é chamado de “agenda” no jargão dos *pixadores*. Alcançar a assinatura desejada às vezes envolve assumir um risco longe de desprezível, intimamente relacionado à morte. Tais ações que misturam terrorismo simbólico e feitos extremos de escalada urbana parecem se relacionar, em um nível caricatural, com o mito do super-herói masculino urbano, influenciado por personagens universais de desenhos animados americanos, como Superman ou Batman¹³.

Esse alfabeto¹⁴, de um eixo de escritura vertical, se coloca de emblema no grande formato e na monumentalidade: a utilização sistemática de maiúsculas, meticulosamente alinhadas e justificadas, e sua extrema verticalidade são sintomáticas dessa dimensão arquitetural. Cada uma das letras, como tijolos nas proporções elásticas em ligação estreita com cada suporte¹⁵, é separada por um espaço constante para as necessidades combinatórias e funções fechadas sobre si mesma (Figura 1, desenho 2). Internamente,

como um espaço fechado, cada letra é cenário de jogos caligráficos complexos e totalmente livres.

A letra é usada sozinha, por si mesma, às vezes quase pensada independentemente da palavra, do nome-imagem, como um desencadeamento gráfico concentrado em um único signo da palavra, sem vínculo com as demais letras. Encontramos também, em parte, o princípio das Texturas, ou seja, um alfabeto baseado na verticalidade e num espaçamento único entre sinais construídos dentro de uma moldura retangular, na qual o trabalho “abordagem de pares”¹⁶ não é ou é apenas minimamente necessário. Mas o trabalho

de espaçamento entre letras também é muito minucioso e rigoroso, pretendendo ocupar toda a superfície prevista, independentemente do número de letras que o seu nome possuía. Observamos, ainda, uma variação quase ilimitada de diferentes glifos para cada letra¹⁷. A contração dos signos também é um elemento recorrente, como mostra a profusão de monogramas¹⁸ chamados *grifes*. Esses emblemas, que reúnem diversos grupos de *pixadores*, às vezes misturam letras e formas figurativas, representando silhuetas humanas ou animais simplificados.

Em São Paulo, a relação com o suporte é constantemente pensada: do

16 “A abordagem de pares”, o *Kerning* em inglês, constitui o processo de ajuste do espaçamento entre as letras de uma palavra para evitar efeitos desagradáveis, como nos seguintes pares: AV, WA, Ta etc.

17 Para podermos compreender a construção dessa caligrafia vernácula, procuramos reviver os movimentos do escriba para compreender o contorno. Redesenhamos, na mesma proporção, todos os glifos observados para cada letra, a partir de uma base fotográfica de aproximadamente 500 fotos, tiradas em fevereiro de 2004. Esse trabalho de compilação do signo é apresentado nas contracapas da obra. Essa tentativa de reproduzir as variantes observáveis nesse alfabeto está longe de ser exaustiva, mas procuramos mostrar aqui as principais estruturas típicas do formato das letras paulistas. O forte desenvolvimento formal dos diferentes glifos é uma característica importante desse sistema de letras, assim como a propensão para complicar letras pouco interessantes, caligraficamente falando, como o “I” ou o “T”. Também reproduzimos aqui sinais especiais como números, setas ou estrelas, que permitem aos *pixadores* conectar ou separar nomes diferentes de uma mesma inscrição.

18 Um monograma é um sinal que reúne várias letras no mesmo desenho por ligadura, superposição ou combinação.

19 Termo utilizado em *design* gráfico para designar a grade espacial na qual um texto tipográfico é pendurado e organizado. A grade determina o “entrelinhamento” (ou “espaçamento entre linhas”) das diferentes linhas de texto.

ritmo das janelas aos azulejos e às cortinas metálicas, todos esses elementos constituem tantas grades, “linhas-base”¹⁹ sobre as quais inscrever. Uma grade invisível está subjacente a esse tipo de escrita, mesmo quando a própria natureza do suporte não proporciona qualquer enquadramento. A divisão do espaço também é, muitas vezes, feita de acordo com o corpo, mediante contagem do número de degraus, principalmente para a distribuição das superfícies no topo das fachadas. O esboço em papel procura redescobrir essa prática de “apoiar o existente”, dobrando a folha em vários espaços iguais. O número de espaços geralmente corresponde ao número de escribas presentes; cada um deles tem a tarefa de preencher todo o espaço de papel que lhes é atribuído. A folha é dobrada para se estruturar como uma fachada arquitetônica, com eixos horizontais determinando o espaçamento das diferentes escritas (Figura 1, desenho 1): parece ser concebida como um plano, uma homotese reduzida da realidade construída da metrópole, que é como um espelho da fachada arquitetônica, o suporte do destino por excelência. A

folha não constitui um fim em si mesma, é apenas um plano geral hipotético de uma possível ação futura.

Os *pixadores*, às vezes, se reúnem em verdadeiras “festas” organizadas em torno da escrita do nome, onde circulam, entre os diferentes participantes, folhas de papel preenchidas de maneira próxima ao “primoroso cadáver”. Outros encontros, mais regulares e geralmente semanais, reúnem *pixadores* da mesma área urbana em um local específico, como uma praça ou largo, chamado *point* (palavra, rara em inglês, usada em seu vocabulário específico) com o objetivo de trocar informações e organizar ações em grupo. São assim produzidos folhetos fotocopiados para anunciar a realização dessas reuniões, prospectos reais contendo os pseudônimos dos participantes recorrentes, bem como o endereço, data e hora da reunião. Toda essa produção de papel inclui, geralmente, o princípio da grelha, única garantia de uma distribuição justa de espaços e altura constante dos signos; esse método permite respeitar o princípio de hierarquia igualitária de apresentação dos diferentes nomes na página.

Esse movimento vândalo, as *pixações*, desenvolveu uma rara inteligência do espaço, próxima da lógica epigráfica clássica, mas também dos princípios tipográficos. A partir de uma performance de escrita no cenário urbano com que brinca, provoca, assim, uma evolução inesperada no desenho do alfabeto latino. O conjunto dessas letras é marcado por uma estética de eficiência, apesar do seu aspecto barroco e descontrolado à primeira vista. Esse tratamento do espaço é uma característica específica de São Paulo, outras situações contemporâneas de *graffiti* não possuem essas qualidades. Normalmente, uma assinatura com linha gestual cursiva contínua²⁰, composta por ligaduras muito numerosas, define principalmente a maior parte das “etiquetas” feitas com tinta *spray* observáveis em ambientes urbanos influenciados pelo mundo ocidental, inscrições que tendem a negar as qualidades de organização espacial de seus suportes²¹. Pelo contrário, os escritos aqui observados desenvolvem-se segundo um contorno relativamente lento, não ou muito pouco cursivo, mas construído com espaçamento regular. Como pensam alguns²², é nesse tipo de fenômeno que devemos hoje pro-

20 O adjetivo “cursivo” caracteriza a escrita traçada à mão (do latim *cursivus*, de *currere* “correr”), rapidamente, num único traço. Escrita de contorno rápido e bastante livre, resultante da simplificação da escrita maiúscula ou caligráfica, em que a construção de cada letra se faz em vários tempos distintos, ou seja, em vários traços separados. A cursiva, a “cursividade” em geral, não se caracteriza, ao contrário da opinião geralmente aceita, por curvas, mas pela velocidade de execução.

21 Como observa Jean Baudrillard na sua descrição do início das *tags* de Nova Iorque na década de 1970: “O *graffiti* não se preocupa com a arquitetura, contamina-a, esquece-a, eles passam. O muralista respeita a parede como respeitou a moldura do seu cavalete. O *graffiti* corre de uma casa para outra, de uma parede para outra dos prédios, da parede para a janela ou para a porta, ou para a janela do metrô, ou para a calçada, ele anda, ele vomita, ele se sobrepõe...”. Ler: “*Kool Killer*, ou insurreição através de sinais” (Baudrillard, 1976, p. 126).

22 “Procuro o informal, o espontâneo, o único, o fora do padrão, o excêntrico, o herético e o inconformista. É aqui que encontraremos vitalidade e inovação, não em vastos planos financiados por governos ou empresas multinacionais...”. Ler: Garland, [1988] 1996, p. 96-98. Disponível em: www.lpdme.org.

23 Citação de Robin Kinross (1993, p. 66). Nota incluída no artigo de Quay e Sack (1993, p. 64-69).

24 Sobre esse assunto, ler os precursores desse tipo de análise: Venturi; Scott-Brown; Izenour, 1977. Por outro lado, o caso de Tóquio representa atualmente, em nível global, o paroxismo da recuperação da arquitetura escrita sob pressão publicitária numa versão tecnológica, nomeadamente mediante a interface das gigantescas telas digitais que invadiram as fachadas da megacidade japonesa.

curar inovação. Tendo em mente que, como em qualquer processo de *design*, a inventividade formal só faz sentido se estiver vinculada a um contexto humano de necessidade e uso²³. No campo do *lettering*, as *tags*, e as *pixações* em particular, podem ser consideradas um desenho contextual alternativo, tendo um programa (a invasão da cidade) e constrangimentos próprios (intervenções ilegais e meios artesanais leves e transportáveis).

Quais são as consequências na percepção visual do ambiente? As *tags* aqui observadas, notadas na parte central da cidade e nas favelas, não distinguindo a tradicional oposição cidade/campo (hoje obsoleta e substituída pelo urbano generalizado), abrangem, assim, de forma contínua todo o território disponível. A escala do fenômeno constitui uma experiência fisicamente muito impressionante, que confronta uma massa de escritos sem precedentes, representando uma quantidade extraordinária de atos. A arquitetura e essas assinaturas ornamentais ilegais se “leem” como monumentos. A construção da imagem em ação nas fotografias apresentadas nesse trabalho evidencia poderosamente essa monumentalização da arquitetura

pela escrita. Já perceptível por meio da observação direta, o enquadramento fotográfico revela esse potencial futuro da arquitetura como suporte do signo²⁴.

Assistimos a um regresso do reprimido na questão do ornamento na arquitetura que se faz por via da ilegalidade. Essa reapropriação violenta e essa transformação simbólica do suporte contribuem para libertar o potencial da arquitetura como suporte visual. A fachada arquitetônica é vista como uma folha branca na escala da cidade à espera de ser preenchida, como um formulário administrativo com espaços de escrita predefinidos. A imaginação e o desejo de ação transformam em possibilidade o que estava em repouso, invisível. O edifício como um cartaz gigante hiperestruturado: a arquitetura é desencorpada, reduzida à sua pele, vista apenas como uma superfície vazia e rítmica, esperando as inscrições. Observamos, de certa forma, a destruição simbólica do suporte arquitetônico, a profanação do artefato arquitetônico pela prática de desvio (inconsciente por parte dos *pixadores*) da fachada, trazida para cumprir outra função, a de moldar o nome do indivíduo ou grupo no espaço simbólico da cidade.

A arquitetura torna-se uma imagem potencial ou melhor, um pretexto-suporte para a escrita. Esses diferentes atos, dos quais a escrita retém momentaneamente vestígios, provocam uma mudança no *status* do meio, uma mudança em sua função primária. Esses ornamentos inesperados inclinam visualmente o objeto arquitetônico para a pura monumentalidade, transformando os edifícios em arcos triunfais, apesar de tudo.

Com o caso de São Paulo, observamos, portanto, a emergência de identidades culturais locais, de imaginações gráficas transportadas pelo signo escrito na megacidade: situação paradoxal, pois seu surgimento acontece em um ambiente arquitetônico suburbano marcado pela banalidade²⁵. A contextualização do

assinar em subculturas globalizadas como as *tags*, mais especificamente as *pixações*, e seus processos de *design* estão no centro do nosso questionamento.

Trata-se de combater a ideia generalizada de que o *graffiti* é igual em todo o mundo, de que a identidade territorial e as particularidades locais são negadas nesses fenômenos de escrita selvagem. No cerne da relação entre poder e espaço de difusão, as *tags*, na sua forma, são da ordem do território, porque, mediante fricção contínua com a realidade, estão constantemente em contato com as qualidades de um lugar, ou seja, dizer que sofrem influências culturais internas ou externos e das condições de controle, vigilância e repressão do espaço, específicas de cada situação urbana e de cada governo. Controlar a si-

²⁵ Para a descrição do fenômeno urbano no final do século XX, consultar em particular as análises de Françoise Choay (1994) e Melvin M. Webber (1996), publicação original sob o título "The Urban Place and the Nonplace Urban Realm" (1964), bem como Webber (1997, p. 152-165).

²⁶ "Os problemas mais graves da vida moderna têm a sua origem na reivindicação do indivíduo de manter a autonomia e a singularidade da sua existência contra a preponderância da sociedade, do patrimônio histórico, da cultura e da tecnologia que lhe são externas: esta é a forma mais recente da luta com a natureza que o homem primitivo travou pela sua existência física" (p. 61). "É decisivo que a vida na cidade tenha transformado a luta com a natureza pela subsistência numa luta com o homem, e que o benefício pelo qual se luta não seja aqui concedido pela natureza, mas pelos homens. Uma série de causas são óbvias: em primeiro lugar, a dificuldade de destacar a própria personalidade nas dimensões da vida metropolitana" (p. 73). Citações retiradas do artigo fundamental de Georg Simmel, "Metropolises and mentality", datado de 1903, traduzido do alemão por Philippe Fritsch e reproduzido na obra de Yves Grafmeyer e Isaac Joseph (1994, p. 61-75).

²⁷ Veja o ensaio de Christopher Alexander, 1972.

nalização em espaços públicos faz parte da arte de governar. Na encruzilhada da arquitetura e do *design* tipográfico, destacamos, aqui, a importância do papel da forma do signo escrito ilegal na relação entre a "metropolização" e a recorrente necessidade de identidade, também em nível individual e coletivo, nesse tipo de contexto²⁶. Cada forma pode ser descrita de duas maneiras: do ponto de vista do que é, da sua organização; e do ponto de vista do que faz, do seu papel²⁷. A gênese formal desse fenômeno da escrita pode, portanto, antes de mais, ser entendida como uma possível síntese das consequências das condições urbanas atuais sobre o desenho da letra, ou seja, o que o contexto exige da forma. As *pixações* propõem, portanto, uma evolução formal inesperada do alfabeto latino, nascida do embate cultural e técnico entre o esquete de capitais híbridos, marcados pela influência das "letras negras" e o gigantismo da expansão urbana e, em menor medida, do uso de utensílios disponíveis no supermercado, como o rolo, desviados de sua função inicial para se tornarem instrumentos de escrita.

Mas, sendo um fenômeno importante, o corpo está aqui no centro do processo

de *design*, interface entre a letra e a escala arquitetônica. Numa situação cultural globalizada e marcada pelo monopólio da língua inglesa, a manutenção da língua portuguesa na afirmação dessas assinaturas também ajudou no aparecimento de uma solução única, diferentemente das convenções estilísticas de Nova Iorque sobre *graffiti*, predominante na maioria das grandes metrópoles mundiais. Para além do seu inegável interesse caligráfico, as *pixações* implementam um método de desenho empírico, sustentado numa lógica de grelha, num pensamento de espaço aplicável a todo o suporte da cidade.

O signo bidimensional brinca, assim, de forma inteligente com as diferentes faces e molduras dos múltiplos objetos arquitetônicos presentes, enquadrando-se numa lógica maior, na grade tridimensional da megacidade de São Paulo. Seu papel é explicitamente monumental e ornamental: as *pixações* podem ser consideradas uma tipografia artesanal, de titulação arquitetônica, para textos extremamente curtos. Esse alfabeto de identidade ilegal, cujos critérios de legibilidade são secundários, foi concebido para chamar a atenção do pedestre em movimento. A liber-



Figura 2 Foto feita pelos artistas urbanos paulistanos Otávio e Gustavo Pandolfo, conhecidos como "Os Gêmeos", no final dos anos 1990. Nomes observáveis: Os Maldosos, Arsenal, Fariseus e Ingratos.



Figura 3 Acusados + Ajatos + Mucamos + C. Tropa + Piroka + Grife TJ Turma da Janela. Foto: François Chastanet, 2004.



Figura 4 Os Bichovivo + Vítimas, Grife HF Humildade Faz A Diferença. Foto: François Chastanet, 2004.

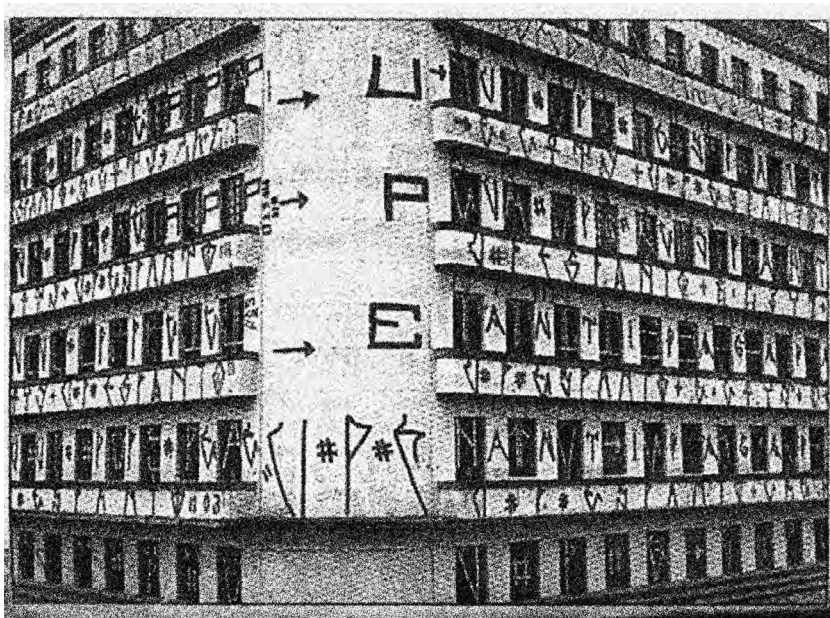


Figura 5 Jornal brasileiro dos anos 1990, scanner. Acervo: François Chastanet.

dade tomada em relação à estrutura histórica essencial da letra, a riqueza de variação dos glifos e da sua origem gestual e o estabelecimento de um sistema aberto flexível constituem todos os pontos de inspiração possíveis para

calígrafos e *designers* de personagens. O fenômeno da *pixação* representa, sobretudo, uma lição de eficiência para todos os *designers* em geral, um regresso ao pragmatismo manual e à realidade espacial do nosso ambiente.

Referências bibliográficas

- ALEXANDER, Christopher. *Notes on the synthesis of form*. Harvard University Press, 1972.
- AUSTIN, J. The new prestige economy of writing. In: AUSTIN, J. *Taking the train. how graffiti art became an urban crisis in New York city*, coleção "Popular Cultures Everyday Lives", Columbia University Press, 2001, p. 47.

- BAINES, P.; DIXON, C. "Exploiting context", *TypoGraphic*, n. 59, set. 2002, p. 8-10.
- BAUDRILLARD, J. *Kool Killer*, ou insurreição através de sinais. In: BAUDRILLARD, J. *Troca simbólica e morte*. Paris: Gallimard, 1976, p. 126.
- CASTLEMAN, C. *Getting up. Subway graffiti in New York*, Cambridge MIT Press, 1982.
- CERTEAU, Michel. *A invenção da vida cotidiana*, volume 1, Arts de faire, Paris: Gallimard, 1990, p. 61.
- CHOAY, Françoise. "O reinado do urbano e a morte da cidade". *A cidade, arte e arquitetura na Europa 1870-1993*, catálogo publicado pelo Centre Georges Pompidou/Centre de Création Industrielle, 1994.
- DUPLAN, Pierre. Pour une sémiologie de la lettre, écritures et typographies. *L'espace de la lettre*, Cahier de Jussier n. 3, Université de Paris VII, collection 10/18, Union générale d'éditions, 1977.
- DUPUY, Gabriel. *L'urbanisme des réseaux: théories & méthodes*. Paris: Armand Collin, 1992.
- FRUTIGER, A. *L'homme et ses signes*. Atelier Perrousseaux, 2000.
- GARLAND, Ken. "Letras impróprias" [1988]. *Uma palavra em seus olhos. Opiniões, observações e conjecturas sobre design, de 1960 até o presente*. Universidade de Reading, Departamento de Tipografia e Comunicação Gráfica, 1996, p. 96-98.
- KINROSS, Robin. "Relics of the modern". *Eye*, n. 11, 1993, p. 66
- MAILER, N. *The faith of graffiti*. Alsog Ind. & Praeger Publisher Inc., 1974.
- QUAY, David; SACK, Freda. "From Bauhaus to Font House". *Eye*, n. 11, 1993, p. 64-69.
- SIMMEL, Georg. "Metropolises and mentality" [1903], tradução de Philippe Fritsch. In: GRAFMEYER, Yves; JOSEPH, Isaac. *Escola de Chicago: nascimento da ecologia urbana*. Paris: Aubier, 1994, p. 61-75.
- VENTURI, R.; SCOTT-BROWN, D.; IZENOUR, S. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. MIT Press, 1977.
- WEBBER, Melvin M., "Suburbanization, a global Phenomenon", *Le Visiteur*, n. 3, outono de 1997, p. 152-165.
- WEBBER, Melvin M., *O urbano sem lugar ou limites*. Éditions de l'Aube, coleção "Monde en cours", 1996.
- WEBBER, Melvin M., The Urban Place and the Nonplace Urban Realm. In: *Explorations into Urban Structure*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964.

O papel de acadêmicos, curadores, *marchands*, policiais e políticos na artificialização do pixo¹

Lia Imanishi-Rodrigues

Introdução

O conceito de “artificação” foi introduzido por Shapiro, nos anos 2000, a fim de tratar da institucionalização do *breakdance* na França, onde passou a ser apresentado em palcos por corpos de baile e coreógrafos individuais (Shapiro, 2004a, 2004b, 2019). Numa série de seminários² com Heinrich e um grupo de estudiosos de alta costura, arte bruta, arte sacra, circo, fotografia, *graffiti*, tipografia e quadrinhos, foram analisados, “de forma metódica e descritiva”, “processos dinâmicos de mudanças sociais” que fizeram surgir ou impediram o surgimento de novas formas de arte (Heinrich, 2014). A artificação, segundo as autoras, é um conjunto de processos institucionais, organizacionais, de deslocamento, renomeação, recategorização, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização, que provocam a transformação em arte de atividades antes não consideradas ar-

tísticas. Ela ocorreu com a pintura no Renascimento, a fotografia no século XIX e o cinema, no século XX.

Leal e Campos analisaram a entrada da pixação paulistana no mundo da arte utilizando o conceito de Shapiro e defenderam que a artificação resulta em grande medida de estratégias desencadeadas pelos próprios pixadores (Leal e Campos, 2022). Desenvolvi o argumento em minha tese e em artigos recentes (Imanishi-Rodrigues, 2023a, 2023b, 2024), com a ajuda dos pixadores Carolina Pivetta da Mota (Carol Sustu’s), Dino, Djan Ivson Silva (Cripta Djan) e Rafael Augustaitiz (Pixobomb e OPUS 666), protagonistas de quatro “deslocamentos de contexto do pixo” ou ataques gráficos a diversos pontos do circuito de arte paulistano, no ano de 2008, os quais são a maior evidência da agência dos pixadores no processo de artificação da pixação.

Neste capítulo, ilumino outros agentes do processo de artificação, cujas

¹ Pixo é o resultado gráfico da pixação, marcação repetitiva na arquitetura, de nomes e sobrenomes em alfabeto codificado criado por jovens, em geral, periféricos e suburbanos, que se reúnem em grupos e grifes (união de grupos). Seus adeptos usam o “x” para diferenciar a prática da inscrição de frases no alfabeto romano.

² Em seminários na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris).

trajetórias se cruzaram com a de Djan Ivson e de outra pixadora paulistana, Eneri, e que contribuíram, voluntariamente ou não, para que suas obras passassem a ser vistas como arte contemporânea. São esses agentes um acadêmico, um consultor de arte, curadores, policiais e um político.

Eneri na II Bienal de Bonifácio

Em 2024, a cidadela fortificada de Bonifácio, na Córsega, recebeu a II Bienal de arte contemporânea de sua história, organizada pelos corsas Prisca Meslier e Dumè Marcellesi, da fundação De Renava. A dupla propôs a “alguns dos mais ilustres artistas e instituições do cenário mundial”, de diversas nacionalidades³, o tema “Amor-Roma – A queda dos impérios”:

A exposição trata particularmente da interação dialética entre decadência e emancipação, vandalismo e heroísmo ou ruína e fundação. Passos que sempre acompanham esse inevitável

questionamento de cada civilização. As obras escolhidas [...] o foram por sua beleza inequívoca, bem como por seu compromisso que não se limita a uma leitura histórica do tema, mas aborda o “império” como uma entidade de dominação política, moral ou cultural a ser reexaminada. A exposição convida a viajar no tempo no coração da herança da cidade bonifácia, que foi alvo de muitas potências [pisianas, genovesas, aragonesas] e até mesmo o lar temporário de um futuro imperador: Napoleão Bonaparte (Press release/ De Renava).

Um plano oferecido aos visitantes propunha dois percursos. O primeiro começava pela caserna Montlaur, com um grande retrato de Napoleão trajado como imperador romano – *Napoleão Ier en costume de sacre* (1805), do ateliê de Jacques Louis David, pintor oficial do Império. O segundo, pela Capela Saint-Barthélémy, onde Hiwa K, artista curdo-iraquiano, apresentava *The Bell Project*, sino em cobre de 700 quilos, feito a partir de munições da guerra do Iraque. Diante dele, o vídeo *Soleil noire*,



Figura 1 Eneri. Sem título. Instalação. Spray. Bienal de Córsega. 2024. Crédito: @derenava. Transcrição e tradução do pixo: “Quando o império cair, sua cabeça vai rolar?” (nas janelas fechadas) / “Quando o império cair, de que lado você vai estar?” (no teto, na parede e no chão). Original em inglês.

de Laurent Grasso, rodado por um drone sobre a cidade de Pompéia, seguia um cão que vagava entre os vestígios.

Foram feitas parcerias com o Centre Pompidou, o Museu de Beirute e o Palazzo Fesch de Ajaccio, que abriga vasta coleção de arte italiana, que só perde em importância na França para o acervo do Louvre. Para dialogar com uma obra do século XVIII, de Giovanni Paolo Pannini, que mostra Alexandre, O Grande, futuro imperador da Macedônia, entre ruínas de Roma, a curadora Prisca Meslier convidou a pixadora paulistana Irene Avramelos. Ali, Eneri

fazia algo bem diferente de sua performance arriscada nas ruas, onde recobre fachadas inteiras de imóveis com seu estilo personalizado de letreiro, com *spray* ou tinta látex, rolinho de espuma e cabo extensor na mão, às vezes com corda e cadeirinha de pintor, arriscando sua vida para deixar seu nome em evidência e ser reconhecida por seus pares da pixação, que sabem ler o que ela escreve. Obviamente, ali havia um acordo explícito entre a artista Irene, a curadora e a instituição italiana que impedia que ela vandalizasse a obra. Irene falou-me sobre a instalação (Figuras 1 e 2):

³ Entre eles Shirin Neshat, Sophia al Maria, AES+F, Alexandre Bavard, Ali Cherri, Bill Viola, Blanca Li, Eneri, Esmeralda Kosmpatopoulos, Hiwa K, Kehinde Wiley, Magdalena Jetelová, Youssef Nabil, Valérie Giovanni.



Figura 2 Eleri. Sem título. Instalação. Spray. Bienal de Córsega. 2024. Crédito: @derenava. Transcrição e tradução do pixo: “A desigualdade mata. A perpetuação da atual ordem é a perpetuação de um crime. Todo território é um lugar em disputa. Caos é movimento. Revolução é caos. Ideias são sementes que não param de crescer”. Original em inglês.

A exposição em si era falando sobre a queda dos impérios e tudo mais. Então, a ideia que eu tive foi de trazer essa estética bem suja, esse rolê com o preto bem em destaque, o pixo grande, ocupando todas as paredes. Para trazer essa sensação de algo em ruína, de algum pico [local na cidade] que quando pega [vira ponto de pixadores] fica cada vez mais com cara de ruína, as pessoas vão pixando e aquilo fica bem com cara de vandalizado, de degradado. Era para fazer uma alusão referente à sociedade atual, à ordem que a gente vive atualmente, que, acredito eu, está começando a desmoronar. É esse círculo interno, né? De ruptura e reconstrução. Construção de novos impérios. A gente sempre fadado a esses impérios dominantes (Irene, em entrevista à autora, 1º jun. 2024).

Repressão e apoio à artificação dos curadores nas bienais de São Paulo

Para entender como Irene foi parar em uma bienal de arte contemporânea na França, retomarei algumas ações de “deslocamento de contexto do pixo” que provocaram sua artifica-

ção. Elas foram idealizadas por Rafael Augustaitiz, que assim os nomeia. Na ocasião, em 2008, ele era estudante bolsista de Artes Visuais em uma faculdade de referência em São Paulo, capital. Foram quatro ações com cerca de trinta a quarenta pixadores, convocados e coordenados por Djan Ivson Silva. Retomo a quarta ação, quando quarenta jovens pixaram o 2º andar da XXVIII Bienal de Arte de São Paulo – “Em Vivo Contato”, que estava vazio. Segundo o curador Ivo Mesquita, o vazio era uma “metáfora da crise da arte conceitual” e o andar poderia ser usado para “intervenções urbanas”. Rafael considerou a fala, num jornal em rede nacional, um convite aos pixadores. Mas, quando eles começaram a pixar, os curadores Mesquita e Ana Paula Cohen, por meio da Fundação Bienal, como agentes de repressão do pixo, chamaram a polícia, que prendeu Carol Sustu’s. Condenada a quatro anos em regime semiaberto, foi defendida em pronunciamento público pelos então ministros da Cultura Juca Ferreira, e dos Direitos Humanos, Paulo Vannuchi, contra a sentença e a favor da legitimidade da ação dos pixadores. Carol foi solta depois de 53 dias presa.

A prisão desencorajou Carol a participar da XXIX Bienal, em 2010, quando o curador Moacir Dos Anjos, instigado pelo ministro da Cultura Ferreira, desde a Bienal anterior (ambos atuando como agentes de artificação e institucionalização do pixo), convidou o grupo a expor seus registros da pixação – fotos, vídeos, coleções de assinaturas e convites de festas, com a proposta curatorial Arte e Política. “O pixo borra e questiona os limites usuais que separam o que é arte e o que é política”, disse Dos Anjos, em entrevista à repórter Fernanda Mena, do diário *Folha de S.Paulo* (Mena, 2010).

Nessa Bienal, mesmo com crachá de artista convidado, Djan levou socos na barriga de um segurança e quase foi sufocado com uma “gravata” quando pixou “Liberte os urubu (*sic*)”, numa espécie de muro de mármore cinza contido na obra “Bandeira Branca”, de Nuno Ramos: uma grande gaiola com três urubus vivos, montada entre as rampas de acesso aos andares do pavilhão da Bienal. Defensores dos direitos dos animais que se manifestavam no local entrevistaram, e uma menina foi pega pelo cabelo e jogada no chão. Mesmo sem ter combinado a interven-

ção previamente com Ramos ou Dos Anjos, a polícia não foi convocada, mas o segurança seguiu o protocolo e *para proteger a integridade material da obra de arte, atentou contra a vida do pixador*. Djan me diz que fez uma “intervenção política”, usando como plataforma a obra de Ramos, para protestar contra a “prisão ilegal”, uma semana antes, de seis pixadores de Belo Horizonte – da gangue Os Piores de Belô – por crime de formação de quadrilha, o que é incomum para pixação, que costuma ser punida pela Lei de Crimes Ambientais. Com isso, a pena poderia ser aumentada para três anos de reclusão em regime fechado. Podemos nos perguntar se o artista fosse famoso, se suas obras valessem uma fortuna, ele teria levado socos e gravata.

Um acadêmico apoiador e um curador repressor em Berlim

A polêmica com os pixadores na XXIX Bienal de São Paulo não impediu que Djan, Rafael e Carolina fossem convidados a participar da VII Berlin Biennale, em 2012. Franco, autor de uma dissertação e uma tese sobre pixação (Franco, 2009, 2019)⁴, intermediou a

conversa entre eles e a curadora alemã Joanna Warsza. Ele também os acompanhou na apresentação da proposta e orientou-os com editais públicos para financiamento e, depois de eles terem sido selecionados, atuou durante a viagem, como tradutor e intérprete. Os curadores da Bienal de Berlin foram agentes de artificação e institucionalização da pixação. E o acadêmico também foi agente de artificação, atuando nos processos de intelectualização, institucionalização e patrocínio.

Traumatizada com suas participações nos ataques idealizados por Rafael e programados por Djan, Carolina não quis participar da Berlin Biennale. E Rafael não pôde, recusou-se a pedir patrocínio por se dizer anarquista.

Em Berlim, Djan se desentendeu com um dos curadores, o artista polonês Artur Zmijewski, que jogou tinta azul em Djan e foi alvejado por ele com tinta amarela. Djan explica que a Bienal tinha como título “Forget Fear” e que no seu material de divulgação dizia

que pretendia “escancarar os conflitos da sociedade de hoje” e que o que eles fizeram foi justamente isso. Os pixadores deveriam apresentar seu trabalho na igreja medieval St. Elizabeth (Mitte, Berlim). Djan estava acompanhado de outros três pixadores, Biscoito, William e R.C. O grupo, segundo conta, recusou-se a fazer sua performance de pixo no formato didático de um *workshop*, como queriam os organizadores. Depois da recusa, eles se dirigiram à igreja e começaram a pixá-la. Os organizadores se desesperaram, e Zmijewski chamou a polícia. Os policiais quiseram prender o grupo, mas recuaram após intervenções do público e de uma alemã que falava português e lembrou aos agentes da lei que eles não falavam a língua dos possíveis presos, então não estavam habilitados para prendê-los.

Depois do episódio, Zmijewski afirmou que a polícia foi chamada porque a igreja era tombada pelo patrimônio histórico, além do episódio pôr em risco o público.

⁴ Nessa tese, Franco acerta na comparação entre a obra dos pixadores e a obra de Joseph Beuys, mas faz uma comparação, a meu ver equivocada, entre os pixadores e os bandeirantes, desbravadores do território brasileiro, caçadores de escravos fugitivos e escravagistas, que capturavam índios para escravidão, no início do século XVI.

O objetivo final dos pixadores é autopropaganda de políticas da pobreza e da luta da classe baixa contra os ricos no Brasil. Mas o contexto na Alemanha é diferente. A igreja é propriedade de uma sociedade civil, cujo objetivo é coletar dinheiro para renovar prédios históricos e abri-los para distintas atividades culturais do público. Para nós, organizadores, foi uma participação decepcionante (Zmijewski, Artur. *Forget Fear*. Berlim: Berlin Biennale, 2012).

Os curadores, que em um primeiro momento atuaram como agentes de artificialização, haviam adotado como conceito central de sua seleção a ideia de “artes sociais aplicadas”. Zmijewski e Warsza dividiam a curadoria com o coletivo Voina (guerra, em russo), liderado por Natalia Sokol e Oleg Vorotnikov. O Voina tem se destacado por ações mais polêmicas do que pixar uma igreja onde não se fazem mais cultos e serve para atividades culturais, que ficam entre a arte e a desobediência civil⁵. Em fevereiro de 2008, por exemplo, um dia antes da eleição do presidente

Dmitry Medvedev, o grupo encenou *Fuck for the Puppy Bear!*: cinco casais, incluindo uma grávida, fizeram sexo em público no Museu Estadual de Biologia de Timiryazev, em Moscou. Mas, à diferença do grupo de pixadores, os mais de dezesseis membros do Voina são atuais ou ex-estudantes de artes.

Um consultor de arte e marchand e as regras da arte

Djan tem feito caligrafia em telas. Uma de suas exposições mais recentes foi a coletiva “Caleidoscópio”, com curadoria de William Baglione (Bolsa de Arte, Jardins, São Paulo)⁶, onde ele apresentou a transcrição de seu último manifesto, “Guerrilha Simbólica Paradigmática”, parte da série Manifesto Periférico, que inclui “Pixo Nosso de cada dia” (2014) e “Grito Mudos dos Invisíveis” (Figura 3). O pixo tem um alfabeto legível para os iniciados, com várias grafias possíveis para cada letra e caligrafias estilizadas pessoais. Djan tem várias.



Figura 3 Cripta Djan. Série *Manuscrito Urbano*, 120 x 100 cm, 2024. Parágrafo 4 do texto “Revolta Bárbara Contemporânea”. Transcrição e tradução do pixo: “luta que continua agora pautada nas diferenças de classes, étnicas e raciais, onde as classes mais abastadas continuam adotando métodos de dominação”.

A primeira vez que Djan foi procurado por um curador foi em 2006, pelo espanhol Maximiliano Ruiz, que viu fotos de suas *pixações* na revista *Graffiti*,

de Binho Ribeiro, organizador da Bienal *Graffiti Fine Art* São Paulo. Na época, Ruiz editava um livro sobre artistas urbanos da América do Sul

⁵ As informações sobre o grupo Voina são provenientes dos sites na internet Rooshyforum (Disponível em: <https://rooshyforum.com>) e Vice (disponível em: <http://www.vice.com>).

⁶ Entre 2 de abril e 4 de outubro de 2024.

e foi curador de uma exposição na Europa, da qual Djan participou com desenhos de *pixos* feitos em folhas de papel comum.

As obras de Djan começaram a ter chancela de obra de arte dez anos depois, quando o consultor de arte e *marchand* João Correia cruzou seu caminho e os dois começaram uma parceria que dura até hoje. Correia conheceu Djan logo que retornou ao Brasil, depois de treze anos morando em Londres, onde tinha uma galeria.

Já em 2009 eu andava em Londres e apresentava aos meus clientes obras de Banny e outros artistas nas ruas e escutava os próprios grafiteiros de lá me falarem que o pixo de São Paulo era o que tinha de mais interessante acontecendo. Então, quando eu cheguei em São Paulo, eu já cheguei com essa pulga atrás da orelha: “Opa, espera aí, eu vou recomendar a minha cultura por aqui”. Comecei a olhar as marcas nos prédios e pensei: “Está todo mundo falando que isso é vandalismo, mas não é só. Você não sobe

trinta andares e desce pixando, depois sobe de novo, desce retocando, coloca de um jeito particular na arquitetura, só para vandalizar. Tem uma mensagem”. Então foi meu olho de gente que fez história da arte, que trabalha com arte, de marchand que me aproximou do Djan.

Eu estava por fora de tudo, nem sabia o que era a Pinacoteca. Fiz uma lista dos lugares que tinha que visitar para me reintegrar à cidade e um dos lugares que estava sendo muito falado na época era a Casa do saber. Aí eu passo na frente [...] eu subo, era uma palestra do Djan? [...]. E quando eu vi o Djan falando, eu digo assim: “Taí um cara que não é passivo, ele vê uma coisa errada e protesta, pixa, fala, argumenta”. E aquilo me despertou o interesse de me aproximar dele, né? [...] Quando encontrei o Djan, a gente foi conversando, foi trocando e foi um encontro muito rico, entre realidades muito diferentes. E ao mesmo tempo, interessados um no outro, porque a gente percebia que, juntos, a gente podia aproximar os dois mundos e que essa aproximação ia ser fértil, ia ser interessante. Aí,

7 A “palestra” de Djan era de fato a prestação de contas da participação dos pixadores na VII Bienal de Berlim, prevista no edital público que pagou as despesas da viagem para a Alemanha.

chegou uma hora que eu falei: “Cara, eu quero apoiar essa sua revolução aí. Se você fizer uns desenhos, eu vendo e você reinveste na revolução”. Então aí eu comecei a levar o papel para ele e ele enchia o papel. E aí eu falei, pega esse aqui, e agora faz de novo, faz esse maior. Aí a gente começou a vender, e por muitos anos a gente teve fila de espera. A gente foi vendendo um atrás do outro, um atrás do outro, vendendo, vendendo e vivendo disso. Acho que a gente passou uns três, quatro anos vendendo um depois do outro. De vender em outubro algo que ele ia entregar em abril. Aí, a gente conseguiu colocar em grandes coleções, e eu fui ali orientando (João Correia, em entrevista à autora, 22 nov. 2024; grifo meu).

A orientação de Correia foi um grande passo na artificação do pixo de Djan, um processo de mudança organizacional, institucional, redefinição no tempo e financiamento. Correia faz a intermediação com galeristas e colecionadores, propõe calendários de trabalho e prazos. E conhece o gosto dos compradores:

A arte tem os seus códigos. E são códigos da burguesia, né?

São códigos. É uma coisa que eu falava para ele [o Djan] assim: “Olha, a burguesia [...] os compradores de arte, eles não querem saber de onde isso vem. Eles querem olhar e falar, nossa, isso é seis estrelas! Isso encaixa no meu contexto. E se você falar que não é seis estrelas porque vem da periferia, ele não está interessado. Isso tem que harmonizar num ambiente onde de um lado tem três carros de luxo na garagem. Se não harmonizar com aquele ambiente, eles não vão querer comprar”. Então eu ia orientando: “Olha, tem que ser esse tipo de papel, esse tipo de composição, esse tipo de...”. Então, e ele, com a consciência clara de que aquilo era algo que ele, a partir da estética do pixo, ele estava criando algo para aquele público. O pixo era outra coisa (João Correia, em entrevista à autora, 22 nov. 2024).

De fato, Djan deixa bem claro que o que ele faz na rua é totalmente distinto do que faz e produz para vender. “O que eu faço na rua não está à venda”, costuma repetir.

Correia ressalta a diferença de estilo entre o pixo na rua e na galeria, que ficou evidenciada na primeira exposi-

ção individual de Djan, “Em nome do pixo” (Espaço Humanar, Barra Funda, São Paulo, 2016).

Lá, de propósito, a gente conflitou essas diferentes definições de arte. E então, a fachada era algo feito propositalmente para ter uma certa harmonia, mas em diálogo com as fachadas vizinhas, onde era o pixo espontâneo, rebelde, tudo isso. Ai depois você entrava lá dentro e via o pixo feito sobre tela. Então você via na rua o pixo cru, espontâneo; na fachada o intermediário; e dentro algo completamente artificado, para usar suas palavras (João Correia, em entrevista à autora, 22 nov. 2024).

Podemos perceber, pelas falas do *marchand*, que existem locais onde a arte contemporânea é, e existem códigos sobre como ocupá-los, que são convencionados entre os diferentes atores antecipadamente. Atualmente, Correia também é consultor de arte de Irene, que também adotou atitudes diferenciadas depois de iniciar a curadoria sob sua orientação.

Polícia e político ajudam a artificar o pixo

Irene começou a participar ativamente do pixo em 2013, inspirada pela pichadora Jack Parceiros. Como ela, virou especialista em escalada de edificações sem equipamento de segurança. Aprendeu inúmeras técnicas de pintura e práticas corporais e uma espécie de autossuperação contínua, medida pela disponibilidade em arriscar sua vida física e jurídica, em operações de dificuldade, periculosidade e adrenalinizada crescente: tornou-se uma *performer* de risco.

Irene ressalta a importância da performance coletiva:

Eu acho que a escalada, ela acontece de forma individual, em vários lugares do mundo. Mas acredito que o que diferencia o rolê da pichação de São Paulo é a escalada coletiva, o quanto que, tipo assim, a gente realmente coloca a nossa vida na mão de outra pessoa para subir num lugar. Então, eu vejo que eu gosto muito de escalar no individual, mas eu gosto mais ainda de escalar em coletivo, ou com mais uma pessoa, porque eu vejo muito isso de você conseguir juntar corpos para criar um caminho que sozinho não é possível (Irene, em entrevista à autora, 30 jun. 2023).

Irene já apanhou da polícia, já levou banho de tinta em delegacia, mas continua defendendo a pichação como “arte urbana e linguagem decolonial, criada no Brasil, assim como o funk, diferente do *graffiti* ou o rap e o hip hop que nasceram nos Estados Unidos”. Ela pretendia ser professora, mas teve que rever seus planos quando o ex-prefeito João Dória assumiu (2017) e conseguiu aprovar na câmara municipal a chamada Lei da Cidade Limpa, que aumentou o valor das multas por vandalismo. Em contrapartida, a prefeitura passou a incentivar o *graffiti* e sua artificação, oferecendo patrocínio para murais em algumas regiões da cidade⁸.

A prefeitura de São Paulo não dará a menor tolerância a pichadores. Ou mudam de profissão, se tornam artistas, ou vão fazer o que desejarem, mas mudam de cidade. Porque em São Paulo, enquanto eu for prefeito, eles terão tolerância

zero (João Dória, em entrevista ao site UOL, 28 jan. 2017)⁹.

Sem querer ajudar os pichadores, mas com a função de reprimir a pichação, a polícia e a nova lei de Dória impulsionaram a artificação do pixo de Irene.

Na realidade, o fato de eu ter entrado para o campo artístico foi meio que accidental. Eu nunca tive essa ambição, essa vontade. Eu tinha vontade, na verdade, de trabalhar como professora. Tanto que, no começo da pandemia, eu estava cursando licenciatura em artes. Eu não pretendia seguir a carreira de artista. Antes da pandemia fechar, eu estava trabalhando como arte-educadora no Sesc. Eu estava super me encontrando no que eu queria, só que daí veio a pandemia, eu tranquei a faculdade e acabei perdendo o estágio. Daí eu acabei assinando vários processos. Eu tive que assumir que eu não conseguiria mais retornar

⁸ O artigo 65 da Lei n. 9.605/1998 (Crimes Ambientais) estabelece que “pichação” é crime ambiental e de vandalismo. O §2º da lei descriminaliza o “grafite”, que é permitido com o “objetivo de valorizar o patrimônio”, desde que a prática seja aprovada pelo proprietário, no caso de um bem privado, ou pelo órgão responsável, no caso de bem público. A punição é detenção de três meses a um ano, além de multa para quem grafitar ou pix (x) ar edificação ou monumento público.
⁹ Ver mais em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/01/28/mural-de-kobra-na-23-de-maio-e-completamente-apagado-pela-prefeitura-de-sp.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 22 jul. 2019.

aos planos iniciais porque eu acumulei doze processos. Então, eu sabia que eu não ia conseguir trabalhar como professora em nenhuma instituição. Daí eu meio que me vi obrigada, né? De procurar uma alternativa. E Djan na época, eu tinha entrado para Os mais Fortes¹⁰, então ele me apresentou o marchand dele que me deu uma super força. Eu sou muito grata por ter acidentalmente entrado no rolê artístico. Eu acho que hoje em dia eu me encontrei, mas no começo foi muito difícil para mim. Antigamente, eu tinha essa relutância, porque não era muito o que eu queria, né. Eu fazia o pixo mesmo só por curtir o que eu fazia e tal. Eu entendia todo o conceito por trás, mas não era uma coisa que eu almejava trabalhar. Na verdade, pô, eu sempre via isso como algo que me prejudicava e não algo que poderia me inserir em alguma coisa maior, muito menos pensando no sentido de profissão. Então, o Djan foi uma pessoa que me ajudou muito a mudar um pouco meu pensamento com relação a isso (Irene, em entrevista à autora, 30 jun. 2023).

Com a orientação de Correia, Irene passou a fazer telas e sua caligrafia urbana foi literalmente enquadrada no sistema da arte. No Brasil, ela já

participou de quatro exposições coletivas, entre as quais “Língua Solta”, no Museu da Língua Portuguesa, com curadoria de Moacir Dos Anjos, que acabou se tornando parceiro na artificação do pixo. Ali Irene expôs com um coletivo da grife Os Mais Fortes, para os quais Correia disponibilizou telas e marcadores para desenho gráfico. Eles expuseram ao lado de Dalton Paula, Elida Tessler, Emmanuel Nassar, Jac Leirner, Jonathas de Andrade, Leonilson, Mira Schendel, Paulo Nazareth, Rivane Neuenschwander e Rosângela Rennó.

Em 2023, como Eneri, ela participou da exposição “*La morsure des termites*”, no Palais de Tokio (França), ao lado de artistas renomados do *graffiti* mundial, como Chaz Bójoequez, Aline Bouvy, A.One, Brassai, Sophie Calle, FUTURA 2000, PHASE 2 e Gordon Matta-Clark¹¹. Durante a estada em Paris, ela e seu marido Vini pixaram prédios e vagões de metrô e foram detidos por algumas horas. Depois de assinarem a abertura do processo, deveriam retornar em quinze dias à delegacia, mas retornaram ao Brasil¹². Apesar dos pesares, as performances de Eneri nas redes sociais chamaram

a atenção da curadora Prisca Meslier, que a convidou a participar da II Bienal de Bonifácio¹³, como vimos na abertura deste capítulo.

Esse convite da bienal surgiu porque a curadora, que tinha visto meu trabalho pela internet, entrou em contato com um amigo comum, que também trabalha com arte. Eu acabei indo, mas, para ter acesso na França, acabou dando uma trapalhada assim na rota que eu fiz para chegar lá, né? Porque a intenção era ir São Paulo, Paris, depois Paris, Córsega, que é a ilha de lá, né? Mas por conta desse problema [o processo] em Paris, eu acabei conversando com a curadora e ela achou melhor fazer o trajeto São Paulo, Roma, e de Roma eu peguei um avião para a Sardenha. Da Sardenha eu peguei um carro para uma cidade portuária para conseguir atravessar a fronteira Itália, França, por barco. E aí eu cruzei essa ilha italiana para a ilha da Córsega, na França (Irene, em entrevista à autora, 1º jun. 2024).

Reflexões finais

Podemos reter dos três episódios de conflitos em bienais, que enquanto Djan e seus amigos mantiveram a performance e a atitude de pixadores, sem convencionar seus atos e mostrar projetos de intervenção a curadores e artistas – Cohen e Mesquita; Ramos e Zmijewski – o conflito com o sistema da arte e o sistema *tout court* permaneceu.

Assim como ocorreu com o apoio do curador Dos Anjos, e a orientação do consultor de arte e *marchand* Correia a Djan, a obra de Eneri na Córsega não teria se materializado sem a orientação e o apoio logístico da curadora Meslier, que definiu todo o trajeto.

Vemos que, se na rua Irene gosta de escalar coletivamente, no processo de individualização da artista, um dos processos que leva à artificação, o trabalho coletivo acaba se esvaindo.

¹⁰ Atualmente Irene não pertence mais à grife Os Mais Fortes.

¹¹ Em cartaz entre 16 de janeiro de 2023 e 7 de janeiro de 2024. Os dois últimos artistas já desencarnados.

¹² Conforme entrevista com Irene em 1º jun.2024.

¹³ A Bienal ocorreu entre 10 de maio e 2 de novembro de 2024.

A performance de risco, ao vivo e em cores, dá lugar aos vídeos de ações passadas, como os mostrados em minitela postas no chão ao lado da instalação de Irene, na Córsega. Dessa forma, a performance está ali, mas de forma segura para o expositor. Sua pixação agressiva, por sua vez, torna-se uma composição caligráfica junto à tela.

A antropóloga suíça Vesna Madzosi, no artigo “A invenção dos curadores” (Madzosi, 2014), remonta ao momento inicial de instituição do curador como profissão no Império Romano, quando este era um funcionário público responsável pelo cuidado dos bens, herança e confinamento em segurança daqueles considerados “incapazes” – menores de 25 anos, loucos, lunáticos, surdos e doentes incuráveis, esbanjadores e mulheres. Ela diz que, do Império Romano aos tempos modernos, a curadoria é caracterizada por dois procedimentos essenciais: a governança dos sujeitos e a guarda dos objetos. Os curadores são agentes que operam na zona em que os objetos serão tratados como sujeitos, e os sujeitos deverão ser transformados em objetos; os curadores são de fato mediadores de um processo no qual um

é transformado no outro, sujeitos em objetos e vice-versa, e o agenciamento da transformação implica igualmente problemas éticos.

O procedimento de algo que podemos chamar a subjetivação dos objetos ou a transformação dos objetos em algo mais-que-objetos já tinha sido reconhecida pelos críticos do capitalismo e é comumente referido como fetichismo. Os principais espaços em que a fetichização foi instituída foram as exposições universais, feiras e, depois, os museus. O gesto principal a ser executado aqui é a separação: ao falar sobre objetos de arte, eles estão sujeitos ao procedimento de separação de seus autores; quando se trata de objetos “comuns” adquiridos como espólio, devem ser separados de sua origem [que pode ser, por exemplo, de uma família nazista, para usar um exemplo dado no texto da autora]. Em ambos os casos, mais-que-objetos recentemente criados são introduzidos em um novo universo de commodities em que devem assumir um valor de troca. Assim, a tarefa do curador é assegurar-se de que o objeto está perfeitamente limpo de seu pano de fundo, seja ele qual tenha sido, assim como formular uma nova narrativa

seguindo a supremacia da razão. Os objetos receberão nome, data e local de nascimento e uma história a ser contada, mas simultaneamente serão reduzidos ao estado de orfandade. Deverão ser cuidados agora como se seu valor fosse maior do que aquele das vidas humanas ordinárias. Qualquer dano ou remoção das instituições guardiãs será uma ameaça a sua sobrevivência: se retornarem aos lugares não civilizados de onde foram roubados, poderão ser forçados a participar de um sistema de economia diferente, ou de nenhuma economia em absoluto; estão sob o risco de voltarem a ser objetos, de reduzir-se a pó (Madzosi, 2014, p. 158).

Madzosi abre seu texto sobre curadores com uma carta assinada por três membros da Internacional Situacionista a Willem Sandberg, diretor do Museu Stedelijk de Amsterdam¹⁴. O trio explicava a decisão de cancelar sua participação na exposição que ocorreria em

1960, na instituição. A carta tinha sido precedida por um ano de correspondências e negociações entre os situacionistas e o diretor, que tinha terminado com Sandberg dizendo que o labirinto que os artistas pretendiam construir na exposição dependia do departamento de incêndios e que o museu também não tinha condições de arcar com a produção da obra, devendo, portanto, solicitar apoio financeiro à Fundação Prince Bernhard. Prevendo o perigo de o trabalho se comprometer por influências externas, os situacionistas Constant Nieuwenhuys, Guy Debord e Asger Jorn recusaram o convite. Madzosi pontua:

Da perspectiva atual, somos quase incapazes de detectar o que parece problemático nessas restrições; como é sabido, hoje a produção de exposições em todos os grandes museus (ocidentais) deve primeiro ser aprovada pelo departamento de incêndio. Por outro lado, o pré-requisito de que os artistas postulem

¹⁴ Sandberg ficou famoso por seu gesto, em 1938, de pintar as paredes do museu de branco, pela primeira vez, simultaneamente introduzindo o “cubo branco”, modelo predominante de exibição e percepção modernista. Com esse gesto, ele criou a ilusão de neutralidade, de paredes brancas que a partir de então esconderiam as diferentes mãos por trás da criação de novos objetos de fetiche.

para obter financiamento externo à instituição que os convida tornou-se norma amplamente aceita.

Ela cita Robert Smithson, conhecido como um dos primeiros *land artists*, que foi um dos artistas que resistiu à inclusão de seu trabalho nesse novo sistema de prescrições e restrições criado pela institucionalização da curadoria:

O confinamento cultural ocorre quando um curador impõe seus próprios limites a uma exposição de arte, em vez de pedir a um artista que imponha seus limites. Espera-se que se adequem a categorias fraudulentas. Alguns artistas imaginam que têm controle desse aparato que, na verdade, tem o controle deles. Como resultado, terminam apoiando uma prisão cultural que está fora do seu controle [...]. A função do curador-guarda é separar a arte do resto da sociedade. A seguir vem a integração. Uma vez que a obra de arte se encontre totalmente neutralizada, ineficaz, abstraída, segura e politicamente lobotomizada, está pronta para ser consumida pela sociedade [...]. Seria melhor revelar o processo de confinamento do que criar ilusões de liberdade (Smithson, 1996).

Em relação à inclusão do *pixo* no sistema da arte, assim como boa parte da sociedade, uma parte dos pixadores não está de acordo com o fato de o *pixo* se enquadrar nesse sistema. Mas o fato é que a introdução do pixador no sistema da arte aparece como saída financeira para enfrentar uma lei que considera o *pixo* um crime.

Irene, por exemplo, entrou no mundo artístico por conta dos seus doze processos judiciais.

Ainda estou resolvendo alguns processos pendentes de entre 2020 e 2022. No momento estou prestando sete meses de serviço comunitário, pagando uma multa de onze mil reais parcelado por conta de processos que vieram. Então, aqui em São Paulo, eu tenho focado mais nos trabalhos [artísticos], porque eu não posso correr o risco de “rodar” [ser presa]. Eu ia perder o benefício de estar fazendo trabalho comunitário e acabaria se tornando algo próximo de um mandado de prisão ou alguma coisa do tipo (Irene, em entrevista à autora, 1º jun. 2024).

A arte urbana, à qual a população tem acesso público e gratuito enquanto

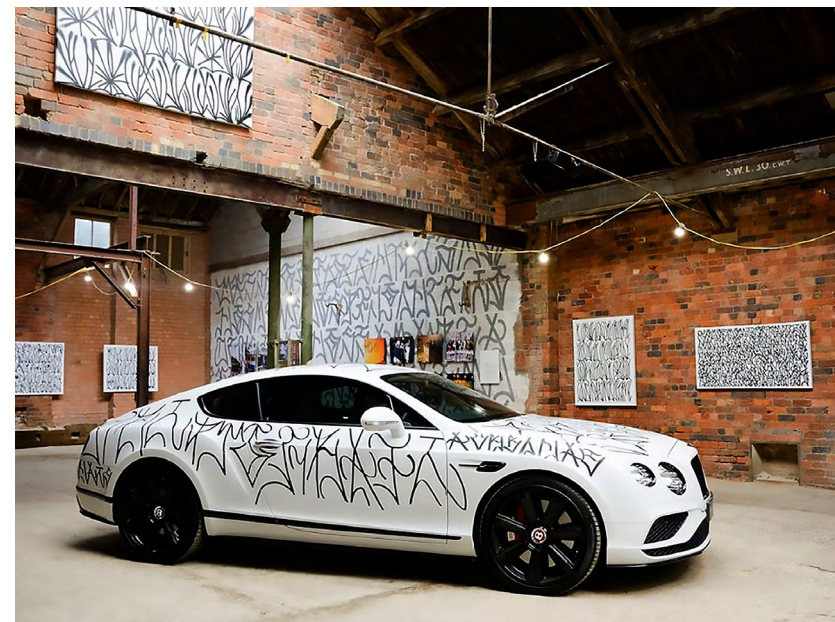


Figura 4 Cripta Djan. *Em nome do pixo*, 2018. Exposição na Tramshed Gallery (Birmingham, Reino Unido). Imagem cedida pelo artista.

se desloca pela cidade, é democrática. Dentro do sistema da arte, porém, as obras do *pixo*, materializadas em telas, reforçam o modelo excludente da sociedade. Djan vende telas por cerca de 17 mil libras em média. Em Birmingham, onde ele expôs na Tramshed Gallery, em 2018, Djan gravou um *merchandising* para a Bentley, ação sugerida por Correia, para “adicionar valor ao *pixo*” e dar *status* vanguardista à marca de luxo. No filme publicitário, ele e outro rapaz pixam um carro da marca (Figura 4).

A curadora Angélica de Moraes afirma que “apesar de frequentar generosamente a memória do público”, a arte “continua gerando valor e chancela”:

A arte frequenta com igual magnetismo e desenvoltura tanto as altas esferas do sublime e da construção da cultura, através dos séculos, quanto a mais contingente e objetiva transação mercantil. Cria imagens indelévels que ajudam a entender o mundo e oferece refúgio para o capital especulativo ou não (Moraes, 2014, p. 85).

A passagem do pixo de uma performance de risco nas ruas para uma arte caligráfica em telas não é casual. A pintura de cavalete é, desde os primórdios – na Holanda das grandes frotas de navios mercantes de comércio mundial, no século XVII –, um convívio com a acumulação e a multiplicação do capital econômico.

A pintura, ao ser transferida, de murais e afrescos das igrejas e dos palácios para as telas montadas em chassi e ricamente emolduradas, ganhou mobilidade e formato adequado à mercancia: podia ser transportada e armazenada como reserva de capital da classe ascendente dos comerciantes, os novos compradores que surgiam em substituição ao mecenato de papas e reis (Moraes, 2014, p. 89).

Referências bibliográficas

FRANCO, Sérgio. *Iconografia da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. 2009. Dissertação (mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FRANCO, Sérgio. *Engodo na arte contemporânea. A luta da pixação contra o campo da arte: uma escultura social*. 2019. Tese (doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. *De l'artification: enquête sur le passage à l'art*. Paris: EHESS, 2014. col. Cas de figure.

IMANISHI-RODRIGUES, Lia. *Pixo e graffiti entre São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 2000: artificação e decolonização*. 2023. Tese (doutorado em Artes Visuais). – Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientadora: Rogéria Moreira de Ipanema, 2023a.

IMANISHI-RODRIGUES, Lia. *Pixo: grito visível, arte em construção*. In: DIAS, C. C. et al. (org.). *Espaço, imagem e cultura*. São João de Meriti, RJ: Desalinho, 2024, p.214-242.

IMANISHI-RODRIGUES, Lia. *Pixo: linguagem e performance decolonial*. Vários autores: *Anais do 42º Comitê Brasileiro de História da Arte do Comitê Brasileiro de*

História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. Porto Alegre: CBHA, 2023b [2022]. Disponível em: <https://doi.org/10.54575/cbha.42>. Acesso em: 24 de jul. 2025.

LEAL, Gabriela P. de O.; CAMPOS, Ricardo M. de O. Ocupando o cubo branco: reflexões sobre a entrada da pixação no mundo da arte. *Revista de Antropologia/USP*, São Paulo (online), v. 65, n. 3, p. e197969, 2022.

MADZOSKI, Vesna. A invenção dos curadores. *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 28, dez. 2014, p.145-165.

MENA, Fernanda. Acusados de vandalismo e terrorismo, os líderes do grupo que invadiu e pichou o andar vazio da Bienal de São Paulo em 2008 vão entrar na 29ª edição, em setembro, da mostra com credencial de artista. *Folha de S.Paulo*, 15 abr. 2010. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u720657.shtml. Acesso em: 24 de jul. 2025.

MORAES, Angélica de. Valorações do transitório. In: *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

SHAPIRO, Roberta. The aesthetics of institutionalization: breakdancing in France. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, v. 33, n. 4, p. 316-335, 2004a.

SHAPIRO, Roberta. Qu'est-ce que l'artification? *XVII^e Congrès de la Société Française de Sociologie*, HalSHS.CNRS. Disponível em: <https://halshs.archivesouvertes.fr/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2019. 2004b.

SHAPIRO, Roberta. Artification as process. *Cultural Sociology*, v. 13, n. 3, p. 265-275. Disponível em: <http://www.doi.org/10.1177%2F1749975519854955>. 2019. Acesso em: 24 jul. 2025.

SMITHSON, Robert. Cultural Confinement [1972]. In: *The Collected Writings*. 2. ed. Edição de Jack Flam. Berkley; Los Angeles; California: The University of California Press, 1996. Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>. Acesso em: 9 mar. 2011.

Pedagogia das “cheganças”

Naine Terena de Jesus

“A presença de indígenas entre nós tem sido pedagógica”. Essa frase tem sido comumente dita em diversos ambientes. Parece que tem sido uma das maneiras de expressar o quanto as instituições conseguem admitir a dificuldade trazida pela presença de outros agentes e profissionais, oriundos de escolas e perspectivas diferentes às propostas pelo processo que engessou nossas relações socioculturais no país.

Fazer a abordagem da presença indígena em ambientes institucionais perpassa por sempre lembrar nosso processo histórico de colonização. Para muitos leitores, torna-se repetitivo mencionar a invasão do Brasil, apagamentos (tentativas), embranquecimento populacional e de pensamento, em artigos que buscam problematizar as viradas contracoloniais do sistema que rege as relações institucionais no Brasil. Também parece ser lugar comum mencionar contranarrativas, ascensão e protagonismo indígena em diversos campos de atuação, mas não é possível articular pensamento crítico sem passar pela história colonial brasileira.

É preciso mencionar tudo isso para que não se perca de vista os motivos que levam à intensa tentativa de mudança de paradigmas institucionais e, óbvio, cotidianas no Brasil. Parece ser explícito no termo mencionado, “presença pedagógica”, um incômodo com a maneira com a qual profissionais de diferentes esferas desconhecem a diversidade brasileira, que, aqui, vou afunilar para o contexto de indígenas no campo das artes.

Usarei como suporte alguns pontos-chave, coletados a partir de falas proferidas em alguns momentos, como disparadores deste texto. Tais falas foram coletadas durante atividades que envolvem as artes visuais, como exposições, atividades educativas e feiras de artes. Também utilizo como referência o conceito de branquitude, movimentado por Cida Bento e Lia Vainer Schucman, com algumas nuances de minhas próprias escritas acerca desse momento, que denomino como o quarto momento da história indígena.

1 Termo utilizado por mim, sem nenhum referencial bibliográfico até o momento.

Entende-se como “pedagogia das cheganças”¹ a maneira como produtores, curadores, diretores e profissionais em geral expressam a existência de um desconhecimento desconcertante da história e das culturas indígenas no país, que os leva a repensar (em alguns casos) as maneiras de atuação engessadas sobre o que se acostumou realizar no mundo das instituições, até a “chegança” desses outros gentes nos espaços até então, majoritariamente, frequentados por pessoas brancas. Essa chegança explicita o que parece ser uma imensa confusão nos termos, funções, aspectos da vida e história de agentes indígenas que adentram o espaço oficial das artes. Na realidade, essa confusão ocorre dos dois lados, pois essa novidade é de mão dupla. Mas, aqui, o foco é nas relações com pessoas não indígenas dentro das instituições.

Diante da chegança do “outro”, as falas reforçam a ideia de que o pouco que se reconhece da atuação indígena e da maneira como as relações se constroem ou devem ser construídas, está enraizado na própria convivência, visto que o tema não foi abordado de maneira apropriada nos bancos escolares/universitários.

São diversas as ponderações acerca desse encontro, desde a confusão do individual e coletivo, até mesmo no tempo e nos processos de produção de cada um deles. Dentre as mais diversas questões, algumas conectam-se com as terminologias e referências feitas ao indivíduo indígena. Falas comuns nesses ambientes institucionais colocam sempre o indígena como liderança, representante, ou como alguém que tenha o poder de fala, de determinado povo indígena brasileiro. O que ocorre é que o aprofundar das relações com o chegante não é investigado para tais menções. O caráter pedagógico dessa presença parece não livrar os profissionais dos erros e questões que separam o individual do coletivo, ou que os une, pois muitos reproduzem falas de senso comum, impregnados de conceitos vazios ou defasados.

Sobre os conceitos defasados, durante esse percurso, muitas menções foram feitas a posturas quase indigenistas de profissionais não indígenas, nas relações com indígenas. Algo como “dez anos atrás fiz trabalhos [...]”. O interessante nesse tipo de fala é não considerar a circularidade e reciclagem do conhecimento e a circulação do próprio

indígena nos últimos dez anos. Nítidamente, parece ser uma estratégia de sobrevivência, tanto do movimento indígena organizado como de grupos familiares e da juventude, para atuação e inserção em universidades, serviço público e política, para acompanhar os processos que os envolvem enquanto como grupos e indivíduos. E, lembrem-se, isso tem ocorrido com muito fervor nos últimos dez anos.

Distorções ou desinformações também estão presentes em questões que envolvem a fruição artística, o fazer arte. Em muitos casos, produtores e profissionais do campo das artes não têm tido o olhar apurado para a história do indivíduo-artista-indígena. Muitos acreditam que, por ser indígena, seus processos estarão ou estão sempre conectados ao grupo a que pertence ou a um grupo de artistas indígenas. Nesse quesito, parece faltar um pouco mais de acompanhamento biográfico sobre quem produz e como produz sua arte ou, ainda, conversar mais com a pessoa e entender onde ela se coloca como indivíduo indígena e artista/produtor cultural, para compreender qual o seu posicionamento profissional diante da institui-

ção que adentra e como quer ser visto e reconhecido.

É necessário um estudo pós-cânone para se pensar a maneira como encaram as produções: nem tudo é ativismo, nem tudo é cosmológico. A construção em torno das artes indígenas parece estar vinculada ao pertencer a um grupo indígena, e fugir desse escopo causa ainda um estranhamento (até rejeição) na audiência. Para fazer uma relação com outros episódios comuns para indígenas, seria como ver o “índio de *smartphone*” ou o “índio tomando Coca-Cola”. Sair do cercadinho genérico é um desafio para o entendimento dos processos vivenciados pelos artistas indígenas para emanar suas criações. Sim, um artista indígena pode trabalhar outras pautas que não as que se relacionam à temática indígena. Ou não?

A consagração dos indivíduos como o além-humano, salvadores de todo o resto, também faz parte desse movimento, reforçado pelo fato de que alguns vivem em centros urbanos e outros, nos territórios conhecidos como tradicionais, sendo estes últimos titulados como “protetores das riquezas

naturais”. Na prática, tudo isso acaba sendo desmontado pelos processos burocráticos, que tiram toda essa aura da pedagogia da chegada. Não posso afirmar que em todas as situações, mas a pedagogia só existe se realmente causar algum processo reflexivo que leve a alterações de condutas, ainda que leves, em um primeiro momento. Se assim não for, será apenas um momento de elucubração sobre essa presença.

Chegaram, e agora?

Dito tudo isso, utilizarei os mesmos pontos-chave citados anteriormente para pensar processos cristalizados e rupturas. Se é interessante e louvável a presença de indígenas nos territórios, fora do contexto urbano, que são considerados essenciais para a manutenção de inúmeras espécies ambientais, esse tem sido também um dos motivos pela ausência de indígenas em programações, o que pode representar uma grande perda, pois uma gama de outras perspectivas e pensamentos está de fora do circuito de programações culturais.

Os processos burocráticos que as instituições ainda mantêm para emissão

de passagens, diárias e hospedagens são fatores que justificam esse vazio da fala indígena. Muitas “atas” e contratos não preveem, por exemplo, transporte terrestre, nem ao menos a possibilidade de pagar o combustível para possibilitar os translados, em alguns casos feitos de barcos e particulares. Com relação a diárias e cachês, existem ainda algumas exigências não tão palpáveis para indígenas que ainda não têm as habilidades de reunir e organizar tantas certidões, habilitações. Quando não, nem apresentam algumas delas.

Outra questão refere-se a não conhecer ou reconhecer trajetórias. Se, nos últimos dez anos, indígenas têm buscado aperfeiçoar e reconhecer esse outro lugar, profissionais necessitam fazer uma reciclagem e se aprofundar em processos históricos que envolvem a vida-obra e a identidade do indivíduo e sua atuação, quando não, da história indígena do país. Considera-se que alguns artistas indígenas se colocam na vertente ativista, mas outros não. Daí uma dificuldade em se reconhecer a diferença entre as atuações e colocar todos no mesmo viés de ação, sendo inclusive mencionados como

lideranças e ganhando hiperfoco midiático. Sabe-se que os povos indígenas mantêm suas estruturas sociais alicerçadas em diferentes aspectos culturais. Olhar para indígenas que já alcançaram espaços midiáticos sem a tentativa de abrir outros campos para outros agentes não é pedagógico. É apenas midiático.

A princípio justifico, aqui, como sendo um reflexo do processo de colonização e estabelecimento da predominância da branquitude nos modelos de gerir espaços e relações de trabalho. Bento (2022) apresenta a branquitude como um pacto (nem sempre dito) de preservação dos melhores lugares sociais para um grupo, repetindo o lugar de privilégio para pessoas brancas. Essa pesquisadora nos faz pensar sobre como é difícil romper com qualquer alteração na hierarquia das instituições. Numa ampliação desse pensamento, levando em conta que Bento se debruça sobre a questão negra no Brasil, levo em consideração as relações da branquitude com indígenas. Na percepção das falas coletadas e das leituras dessa autora, parece que a branquitude atua de maneira que seu lugar de “branco salvador” se perpetue e lhe ofereça

privilégios, em especial no campo de pesquisa e debate sobre indígenas (e isso não é, necessariamente, planejado). Nessa perspectiva, a admiração e o reconhecimento, que parece ser algo oriundo de um sentimento de parceria e reparação história, esbarram no tokenismo (ainda não compreendo se poderíamos utilizar esse termo na relação com indígenas, mas por hora ele traduz o pensamento crítico proposto). Instituições e profissionais, em muitos casos, fazem dessa presença indígena um “festejo”, celebrando a diversidade, representada, por vezes, por um único indivíduo indígena, que não vem vazio de informações ou conhecimentos, e, por esse motivo, a festa acaba sendo encerrada pela própria presença.

Para trazer exemplos das falas apreendidas para esse contexto, algumas delas reforçam que estruturas criadas a partir da presença de negros e indígenas “não deram” ou “não darão” certo. Tais falas rompem qualquer expectativa de que caminhamos um pouco mais com relação à estrutura em que vivemos. Mas quais motivos levariam uma estrutura composta por negros e indígenas a não dar certo? O fato de serem profissionais negros e indíge-

nas, ou os pactos estarem fortemente enraizados, a ponto de que o outro é que traz o “problema” para a própria instituição?

Numa análise mais imediata, o que parece é que muitas instituições e profissionais ainda não conseguem perceber que a presença pela presença não se basta. As relações se estabelecem pelas demandas e cumprimentos delas, de ambas as partes. E, quando começam a surgir pontos de vista divergentes, emergem também as diversas dificuldades em entender que ali se realizam trocas e construções conjuntas. “Uma deusa, uma louca, uma feiticeira”, para trazer um refrão musical com o qual brinco com essa situação. Do token endeusado ao louco que quer sempre mais, ou trazer para a pauta um pouco da outra forma de ver o mundo, até o campo das feitiçarias, sendo estas o aspecto mágico de ser indígena, que não está disposto a salvar a vida “pessoal” do outro, e que povoaram muitas das relações que observei e que terminaram de maneira conflitante.

Nesse contexto, detectei falas como “somos apoiadores”, “abri portas”, “não

teremos mais dinheiro”, “vou assinar junto”, ou ainda a apropriação do próprio pensamento indígena por parte dos parcerizados, que começam a repetir falas e vivências como se fossem suas. Schumann (2014) referencia a ausência de estudos sobre a branquitude para entender tais comportamentos. Esses estudos, talvez, auxiliassem os indivíduos a compreenderem os próprios processos e como os transferem para as relações cotidianas. Schumann aponta como uma das motivações para essa ausência o fato de que estudar a fundo a branquitude revela questões relacionadas ao próprio lugar de privilégio.

Schucman aprofunda, ainda, dizendo que, no Brasil, ser branco se relaciona à aparência, *status* e fenótipo. O segundo item, o *status*, parece ser a ferida da relação aqui apresentada: não se trata de ser o primeiro, de estar dentro da estrutura – *status* valorizado e comemorado. Trata-se de interagir e ocupar um lugar de fala que seja respeitado e inserido na maneira como as instituições operam suas ações. Por fim, a autora cita Dyer, que expressa exatamente o que gostaria de explanar nesse último movimen-

to. Segundo Dyer (*apud* Schucman, 2014), os estudos sobre negros e indígenas colaboraram para que a norma seja sempre branca. Em outras palavras, um olhar apaixonado para esses grupos fez com que ambos despertassem estranhamento, exceções, diferenças, mantendo assim a ideia de que estão fora da norma (branca, que prevalece).

Este, talvez, seja o ponto mais amargo dessa discussão e que merece um olhar mais aprofundado, um debate mais sólido, para se compreender o momento presente e as relações profissionais das instituições e o “outro”. Encerro com algo que falo sempre em minhas aulas. O que vocês irão ouvir aqui (ou ler) dói. E dói porque toca em um lugar que não está nítido em nenhum de nós.

Referências bibliográficas

- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 83-94, abr. 2014.

Corrientes de retorno: memorias resonantes y patrimonios en disputa¹

Pamela Cevallos

Introducción

El arte popular en América Latina se configura como un campo de tensión en el que convergen dinámicas históricas de exclusión, apropiaciones institucionales y resistencias comunitarias. Estas expresiones, profundamente enraizadas en saberes locales y prácticas ancestrales, han sido relegadas a posiciones subordinadas dentro de las jerarquías culturales impuestas por la modernidad. Sin embargo, lejos de ser una práctica estática, el arte popular se manifiesta como un espacio activo de disputa que desafía las estructuras hegemónicas del poder y abre nuevas formas de relación con el patrimonio, la memoria y la identidad.

Las tensiones entre las políticas patrimoniales, el arte popular y las dinámicas globales de valorización cultural constituyen el eje central de este análisis. Este texto presenta el proceso de creación de la obra artística *Corrientes de retorno* (2021-2023) que, en su vínculo con las prácticas de replicación artesanales de la parroquia de La Pila

(Manabí, Ecuador), refleja no solo las complejidades inherentes al sistema patrimonial, sino también la capacidad de las comunidades locales para resistir y transformar las narrativas hegemónicas que las marginan. La obra busca además reflexionar sobre la pertenencia y el derecho al acceso a los bienes culturales en un contexto latinoamericano, donde las lógicas nacionales y patrimonialistas perpetúan asimetrías y un colonialismo interno que reafirma nociones tradicionales y blanco-mestizas de propiedad cultural, generando un distanciamiento con las organizaciones indígenas o poblaciones locales (Benavides, 2004).

¿Quién define qué es arte y cómo se lo enuncia? Esta pregunta, junto con sus posibles respuestas, expone la pervivencia latente de nociones ilustradas desde las que se formuló la categoría de “arte” como un valor intrínseco elevado, desvinculándolo de otras prácticas consideradas artesanales. Instituciones como los museos y las academias desempeñaron un papel crucial en estos procesos de legitima-

¹ Este texto presenta una revisión y ampliación del artículo “Réplicas y regresos, activar el pasado desde el arte contemporáneo”. In: *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, n. 16, 2023.

ción, generando la ilusión de un “mundo del arte” con reglas propias. Esta dicotomía entre arte y artesanía ha configurado una manera de jerarquizar lo valioso basada en binarismos como centro/periferia y urbano/rural, estableciendo una geografía de la legitimidad y la ilegitimidad.

Un enfoque para revalorar la creación popular ha sido la noción de “arte popular”, que en Latinoamérica adquiere un significado especial en el pensamiento de autores como Ticio Escobar. Si bien Escobar reconoce la ambigüedad conceptual del término, defiende su uso por razones políticas relacionadas con el reconocimiento, la visibilidad y la participación. Desde su perspectiva, “el reconocimiento de lo alternativo ayuda a disipar la ilusión ideológica según la cual solo la cultura occidental puede acceder a ciertas privilegiadas experiencias sensibles, capaces de intensificar el sentido del mundo y complejizar su comprensión” (Escobar, 2021, p. 708-709). Sin embargo, también advierte sobre los usos que este concepto adquiere en contextos institucionales del arte contemporáneo, donde a menudo es explotado desde perspectivas de exotismo o novedad.

Escribo este texto desde un espacio intermedio entre el arte y la antropología, desde donde he colaborado con la comunidad de La Pila desde 2015. Durante estos casi diez años, en mis proyectos e investigaciones con esta comunidad he evitado el uso del término “arte popular” para referirme a prácticas artesanales. Mi escepticismo frente a esta categoría se debe a que refleja y construye distancias, a la vez que encasilla, dichas prácticas, dentro las matrices occidentales modernas que generan distinciones y jerarquías epistemológicas (Borea, 2017, p. 114). Además, he observado que las personas con las que trabajo no emplean esta categoría para autodefinirse, lo que invita a reflexionar sobre el papel que desempeñamos como investigadores y la importancia de atender las formas en que nuestros interlocutores se piensan a sí mismos. En La Pila, los términos “arte” y “artesanía” se usan de manera intercambiable, abriendo desde esta indefinición oportunidades para nuevas formas de representación.

Prácticas artesanales en La Pila y disputas patrimoniales: el caso de los Gigantes de Bahía

La relación entre las prácticas artesanales de La Pila y las políticas patrimoniales en Ecuador revela las tensiones históricas y contemporáneas en torno a la producción, circulación y legitimación del patrimonio cultural. Estas dinámicas quedaron particularmente expuestas en el caso del hallazgo y saqueo de los Gigantes de Bahía en 1966, un episodio emblemático que ilustra cómo la extracción de bienes culturales, la criminalización de las comunidades locales y la creación de mercados internacionales de coleccionismo han moldeado las narrativas patrimoniales en América Latina.

En 1966, un oleaje en la playa de Los Esteros, en Manta, desenterró una tumba prehispánica con figuras de cerámica policromada, esqueletos humanos y estructuras asociadas a la cultura Bahía (500 a.C.-500 d.C.). Este descubrimiento, accidentalmente alertado por un niño de cuatro años, dio paso a una ola de *huaquería*, como se conoce en los Andes a las excavaciones informales. Los habitantes locales, armados con herramientas rudimentarias, extrajeron alrededor de 3,000 piezas arqueológicas, incluidas las figuras conocidas como Gigantes de

Bahía, algunas de hasta un metro de altura. Sin embargo, la falta de registro arqueológico sistemático convirtió el hallazgo en un evento caótico y destructivo que despojó al sitio de su contexto histórico y cultural (Viteri, 1966).

El saqueo de los Gigantes de Bahía expuso la existencia de un “mercado gris” donde los objetos patrimoniales obtenidos ilícitamente eran legitimados mediante su inclusión en colecciones privadas, museos internacionales y casas de subastas (Yates; Mackenzie, 2017). Mientras los intermediarios locales obtenían ganancias relativamente bajas, los objetos alcanzaban precios exorbitantes en el extranjero, reflejando las desigualdades estructurales en la valoración del patrimonio cultural. Este episodio no solo evidenció la precariedad económica que impulsaba a las comunidades a participar en la huaquería, sino también las asimetrías epistémicas y económicas que rigen el sistema global del patrimonio.

En este contexto, la parroquia de La Pila emergió como un centro clave de producción artesanal. Enfrentando las mismas dinámicas de exclusión y

estigmatización que marcaron el caso de los Gigantes de Bahía, a principios de la década de 1960 los artesanos de La Pila comenzaron a replicar piezas arqueológicas para satisfacer la creciente demanda del mercado. Como señaló el arqueólogo Francisco Huerta al narrar el hallazgo de Los Esteros:

La demanda crea el producto dicen los economistas, pero, como en el caso de nuestras antigüedades, los pedidos se han tornado superiores a la labor de los huaqueros, no han faltado ingeniosos manabitas dedicados a “fabricarlas” de acuerdo con las peticiones y deseos de los coleccionistas. Por el Manantial de La Pila² hay montada una industria con todas las de ley (Huerta, 1966).

Este oficio, inicialmente asociado con la falsificación, evolucionó hacia un sistema de producción que preserva técnicas y conocimientos ancestrales, a la vez que incorpora adaptaciones contemporáneas. La replicación artesanal en La Pila no solo se convirtió en una fuente de subsistencia económica, sino

también en un espacio de resistencia cultural frente a las narrativas hegemónicas que marginan a las comunidades en los procesos de patrimonialización. A través de estas prácticas, los artesanos han desafiado las jerarquías que privilegian la autenticidad y la originalidad como criterios absolutos de valor cultural (Clifford, 2001). Las réplicas, lejos de ser imitaciones vacías, son portadoras de historias, técnicas y memorias colectivas que reconfiguran la relación entre el pasado y el presente.

Las dinámicas intergeneracionales han sido fundamentales para la continuidad de este oficio. Las familias artesanas de La Pila transmiten no solo habilidades técnicas, sino también estrategias para navegar las tensiones propias del régimen patrimonial. Este conocimiento situado, con base en el hacer, desborda las epistemologías dominantes del patrimonio y evidencia cómo las comunidades marginadas han desarrollado formas creativas de apropiarse y resignificar su herencia cultural.

² Se habla del Manantial de La Pila para referirse al pozo prehispánico de agua salobre que da el nombre a la parroquia.

A pesar de su contribución a la preservación y resignificación del pasado, los artesanos de La Pila han enfrentado una constante criminalización por parte del Estado ecuatoriano. Las políticas patrimoniales, diseñadas para proteger el patrimonio cultural, han oscilado entre la condena de la huaquería y la promoción indirecta del tráfico de bienes culturales. El Banco Central del Ecuador, institución clave en la conformación de las colecciones nacionales, jugó un papel ambivalente en estas dinámicas (Cevallos, 2018). Aunque su adquisición masiva de objetos arqueológicos contribuyó a la creación de los museos nacionales en Quito (1969) y Guayaquil (1974), también alimentó la huaquería, exacerbando las tensiones entre la preservación del patrimonio y la criminalización de las comunidades locales. Como señaló el arqueólogo Francisco Huerta en 1966, “si el Banco Central promoviera una o dos expediciones científicas por año [...] ganarían el banco, la arqueología, la ciencia y hasta el prestigio del país” (Huerta, 1966). Sin embargo, la falta de inversión en investigaciones científicas perpetuó un sistema donde la extracción masiva carecía de contexto histórico.

El caso de los Gigantes de Bahía ilustra las contradicciones inherentes a las políticas patrimoniales en Ecuador. Mientras los medios de la época condenaban la “codicia” de los huaqueros, el problema estructural del tráfico de bienes culturales y las asimetrías económicas asociadas quedaban fuera del debate público. La falta de inversión estatal en excavaciones científicas y de alternativas económicas para las comunidades locales perpetuó un sistema donde estas desigualdades dictaban el destino de los objetos patrimoniales. Este episodio también plantea preguntas sobre el rol del Estado en la patrimonialización, no solo como protector del patrimonio, sino también como un agente que, indirectamente, incentivó la desposesión de las comunidades más vulnerables.

La exclusión de las comunidades locales en las narrativas patrimoniales refuerza una visión jerárquica del patrimonio que privilegia las instituciones estatales e internacionales sobre los actores que mantienen una relación directa con los bienes culturales. En este marco, las prácticas de replicación en La Pila desafían estas jerarquías al proponer una visión más inclusiva y

dinámica del patrimonio, donde la copia no es una amenaza, sino una herramienta para generar nuevas formas de conexión con el pasado.

Las tensiones entre el hallazgo de los Gigantes de Bahía, las prácticas de replicación en La Pila y las políticas patrimoniales excluyentes encontraron una respuesta crítica en la obra *Corrientes de retorno*. Este proyecto artístico, al situar las réplicas de La Pila en contextos expositivos, no solo visibiliza la agencia creativa de los artesanos, sino que también desestabiliza las nociones occidentales de originalidad y autenticidad. Al integrar elementos de la historia de los Gigantes de Bahía y las dinámicas contemporáneas de la replicación, *Corrientes de retorno* buscó convertirse en una plataforma crítica para repensar las relaciones entre comunidades, instituciones y narrativas patrimoniales.

Procesos de creación en Corrientes de retorno

Corrientes de retorno es un proyecto artístico que concebí a partir de la

colaboración que mantengo con la comunidad de La Pila. La obra se presentó inicialmente en la XV Bienal de Cuenca, dirigida por la ecuatoriana Katya Cazar y curada por la española Blanca de la Torre³, y posteriormente fue adaptada para la XXII Bienal Sesc_Videobrasil. La obra explora la noción de regresos, en el contexto del debate actual sobre repatriaciones y restituciones. El punto de partida del proyecto fue el caso de los Gigantes de Bahía, saqueadas y dispersas en colecciones privadas e institucionales internacionales, como un ejemplo paradigmático de las asimetrías epistémicas y económicas que han definido la patrimonialización en América Latina.

Por otra parte, mi intención era resignificar el valor de la réplica no solo como herramienta conceptual y estética, sino también como un medio para visibilizar las dinámicas de exclusión y poder que estructuran el sistema global del patrimonio. La relación con Javier Rivera, artesano de La Pila, fue clave para el desarrollo del proyecto. Conocí a Javier en 2018, cuando trabajamos en iniciativas vinculadas al Museo Histórico

y Artesanal de La Pila, un proyecto que impulsé en la comunidad. En el año 2020, durante la pandemia del covid 19, mantuvimos contacto a través de redes sociales, lo que permitió compartir reflexiones sobre la situación local. Javier destacaba cómo la falta de turismo, debido al confinamiento, había golpeado severamente a la comunidad artesanal, forzando a muchas personas a abandonar el oficio para dedicarse a otras actividades como la agricultura, la albañilería o el comercio informal. En este contexto, surgió la idea de crear una página web para promocionar sus obras y dar mayor visibilidad a su trabajo. Esto me permitió conocer en profundidad su trayectoria y sus intereses por trabajar con las referencias del arte precolombino, tanto en réplicas como en creaciones propios en escultura, pintura y mural. Fue evidente su interés por desarrollar búsquedas artísticas más allá del oficio de réplicas, experimentando con la interpretación de símbolos prehispánicos y el uso del color.

Javier aprendió el oficio de su padre, José Rivera, quien fue huaquero, comerciante y uno de los primeros en instalar un punto de venta de artesanías en La Pila durante los años ochenta.

Esta experiencia le otorgó a Javier un conocimiento único sobre las piezas originales y su materialidad, desarrollado a través de su interacción directa con objetos arqueológicos hallados en la parroquia y sus alrededores. Aunque Javier no conocía inicialmente sobre el hallazgo de los Gigantes de Bahía, su experiencia en excavaciones y restauraciones para arqueólogos y coleccionistas lo hacía ideal para este proyecto.

El proceso comenzó con mi selección de 44 imágenes de Gigantes de Bahía, que encontré en catálogos, bases de datos de museos internacionales como el Museo Metropolitano de Nueva York, el Museo de América en Madrid, el Museo Etnológico y de las Culturas del Mundo en Barcelona, el Humboldt Forum en Berlín, el Museo Quai Branly en París, el Museo Smithsonian en Washington, el Museo de Arte de Denver, el Museo Chileno de Arte Precolombino en Santiago y en museos ecuatorianos que le pertenecieron al Banco Central y colecciones privadas como la del Museo Casa del Alabado en Quito. También se consideraron referencias de réplicas previas realizadas en La Pila. A partir de estas imágenes, Javier fue comisionado para crear esculturas en tres tamaños distintos. Sin embargo,

3 El concepto curatorial fue *Bienal del Bioceno. Cambiar el verde por el azul*.

decidimos alejarnos de las convenciones estéticas occidentales asociadas al patrimonio arqueológico, como los tonos terrosos o el envejecimiento artificial. En su lugar, le propuse experimentar con colores vibrantes y técnicas expresionistas, enfatizando la relación entre el pasado y el presente.

Javier trabajó intensamente en el proyecto con la ayuda de otros artesanos, como Andrés López, experto en este tipo de piezas, enviando avances periódicos y mostrando cómo el uso del color evolucionaba en las piezas. Inicialmente, los colores se apegaban demasiado a las formas originales, pero tras sugerencias de fragmentar o seccionar las áreas de color, incorporó tonos saturados, intensos y metalizados de manera expresionista. Estas decisiones estéticas buscaban desestabilizar las expectativas tradicionales del espectador y desafiar las jerarquías que separan arte y artesanía. Un detalle particular que Javier compartió fue su estrategia de trabajar en superficies irregulares para dotar a las piezas de movimiento, así como la influencia de su hijo en el diseño de expresiones faciales que resultaron en rostros sonrientes, acentuados por los colores.

La instalación de la obra en 2021, en el Museo Remigio Crespo de Cuenca, fue concebida como un sitio específico, donde las piezas se orientaron hacia el río Tomebamba, evocando la relación marítima y ritual que se cree que tuvieron los Gigantes originales. Además, el mobiliario utilizado hacía referencia a dispositivos asociados con el tránsito de objetos, como vitrinas de museos tradicionales y mesas utilizadas por la policía patrimonial en decomisos. Estas decisiones museográficas buscaban generar una crítica visual sobre los sistemas de conservación y exhibición que perpetúan las divisiones entre originalidad y copia. Una pieza clave de la instalación fue una réplica decomisada en el aeropuerto de Quito en 2016, cuya procedencia se rastreó hasta un artesano de La Pila. Este objeto, presentado como una “falsificación original”, ilustraba las tensiones entre la criminalización de las prácticas artesanales y las dinámicas del mercado gris de antigüedades.

Memoria y edición: Corrientes de retorno en la Bienal Sesc_Videobrasil

La reconfiguración de *Corrientes de retorno* para la XXII Bienal Sesc_Video-



Figura 1 *Corrientes de retorno* (detalle). Reinterpretación de Gigante de Bahía elaborada por Javier Rivera. Fotografía: Oscar Enríquez. **Figura 2** Gigante de Bahía en la Reserva Arqueológica del Museo Nacional de Quito. Fotografía: Pamela Cevallos.

brasil en 2023 fue un proceso que profundizó en la relación entre memoria, patrimonio y prácticas creativas contemporáneas. La obra se enriqueció con una experiencia clave: la visita que realicé junto a Javier Rivera a las reservas arqueológicas del Museo Nacional de Quito en mayo de 2023, donde pudimos observar directamente las piezas originales de los Gigantes de Bahía, halladas en 1966. Este encuentro con una de las mayores colecciones de estos objetos arqueológicos, que combinaban una diversidad sorprendente de formas, motivos decorativos y colores, ofreció una oportunidad para reflexionar sobre su materialidad y significa-

do histórico. Para Javier, los colores vibrantes y libres de estas piezas, en contraste con los tonos apagados que se insinuaban en las fotografías que teníamos de referencia, revelaban un carácter más dinámico de las piezas permitiendo imaginar su contexto original. Es decir, las posturas y rasgos de serenidad de los Gigantes se contrastaban con la intensidad y gestos de aplicación del color. Inspirado por esta experiencia, Javier desarrolló nuevas réplicas que ampliaron la obra tanto en escala como en color, reforzando su capacidad para interpelar las nociones contemporáneas del patrimonio (Figuras 1 y 2).

Este enfoque buscaba enfatizar el presente, desafiando las prácticas convencionales de envejecimiento que suelen cubrir las réplicas con una capa de tierra para simular antigüedad. Dicho efecto, aunque artesanalmente logrado, responde a una mirada que perpetúa arquetipos asociados a los objetos de museo. En este sentido, me interesaba cuestionar estas construcciones de la mirada, similares a lo que ocurre con la recontextualización de los mármoles griegos y romanos. Aunque se sabe que estas esculturas fueron originalmente coloridas, su presentación en museos occidentales tiende a blanquearlas y despojarlas de sus estéticas originales, reafirmando un canon eurocéntrico de belleza.

La Bienal Sesc_Videobrasil, titulada *La memoria es una estación de edición*, dirigida por Solange Farkas y curada por el brasileño Raphael Fonseca y la keniana Renée Akitelek Mboya, abordó la memoria como un proceso en constante transformación⁴. Bajo esta

metáfora, la memoria se percibía como un espacio donde narrativas fragmentadas son seleccionadas, reorganizadas y resignificadas. Esta concepción de la memoria subrayaba su carácter mutable y disputado, sin pretensiones de fijeza o neutralidad. En este marco, las réplicas de los Gigantes de Bahía, intervenidas con colores vibrantes y técnicas contemporáneas, actuaron como “ediciones” del pasado, capaces de subvertir los cánones establecidos por las instituciones culturales.

La instalación en el Sesc 24 de Maio reforzó estos conceptos a través de un diálogo específico con el espacio (Figura 2). Se diseñaron plataformas de diferentes alturas que exponían las estructuras de madera y, con su tono gris azulado, realzaban los colores de las cerámicas. Las piezas se orientaron hacia la ventana, como si estuvieran buscando el mar, evocando la conexión entre los objetos y el agua, un elemento clave en su origen arqueológico. Esta disposición con-

vertía a los Gigantes en observadores, que no estaban disponibles automáticamente para la mirada del espectador. Esto, combinado con el uso de escalas y colores expansivos, invitaba a cuestionar la configuración de categorías tradicionales asociadas al patrimonio arqueológico.

Por otra parte, aunque no se trata del conocimiento experto y autorizado de la arqueología, los artesanos han desarrollado un saber situado sobre el pasado prehispánico a través del hacer. Estos conocimientos, que persisten como formas de apropiación cultural, constituyen una alternativa valiosa para repensar las relaciones con el patrimonio. Más allá del discurso nacionalista, el proyecto plantea formas diferentes de imaginar las repatriaciones y regresos, alejándolas de las narrativas arqueológicas tradicionales que, desde el siglo XIX, han interpretado los vestigios prehispánicos como evidencias de una continuidad histórica que sostiene nociones de identidad nacional. En este sentido, las prácticas artesanales nos muestran una relación más fluida y colectiva con el pasado, capaz de desafiar las categorías tradicionales de autenticidad y propiedad.

El concepto curatorial de la bienal y *Corrientes de retorno* compartieron el interés por desequilibrar las jerarquías culturales que privilegian ciertas memorias sobre otras. Al situar las réplicas de los Gigantes de Bahía en un circuito internacional de arte contemporáneo, la obra evidenció tensiones entre lo local y lo global, lo original y la copia, lo popular y lo institucional. Este gesto no solo destacó la agencia creativa de los artesanos de La Pila, sino que también propuso repensar el patrimonio como un proceso relacional y dinámico, en constante diálogo con las comunidades que lo producen. La participación en la bienal amplificó el alcance de *Corrientes de retorno* como una plataforma donde convergen memorias fragmentadas editadas y conectadas mediante los conocimientos artesanales y las sensibilidades del presente.

Reflexiones finales, aprendizajes desde la colaboración

Este proyecto artístico se configuró como un espacio para cuestionar las jerarquías culturales que han relegado históricamente las prácticas locales dentro del sistema global del patri-

4 Los curadores titularon a la Bienal a partir de unos versos de 1995 del poeta brasileño Waly Salomão (1943-2003): “La memoria es una estación de edición — dice, de manera casual, un transeúnte sin nombre, / y de inmediato presiona borrar, junto con / el significado de lo que quería decir”.



Figura 2 Pamela Cevallos, *Corrientes de retorno*, 2021-2023. Fotografía: Ricardo Amado, Colección Videobrasil.

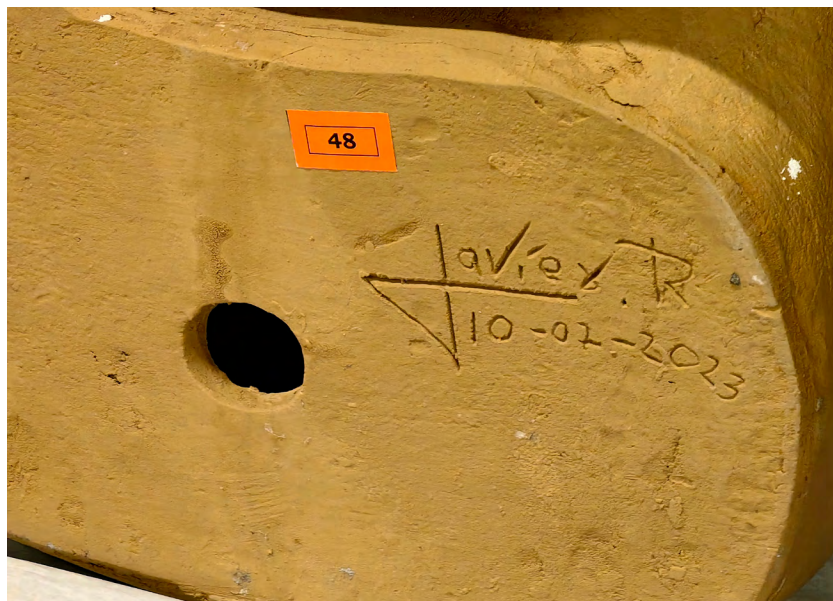


Figura 3 Firma de Javier Rivera en la base de una de las piezas que conforman la instalación *Corrientes de retorno*. Fotografía: Pamela Cevallos.

monio. Al utilizar las réplicas de los *Gigantes de Bahía*, no como simples reproducciones arqueológicas, sino como herramientas conceptuales y políticas, la obra expandió las nociones tradicionales de autenticidad y originalidad. Más allá de preservar objetos estáticos, estas réplicas activaron un diálogo que resignifica el patrimonio como un proceso capaz de conectar la memoria histórica con las realidades sociales y culturales del presente. Las prácticas artesanales, en este contexto, se revelan como un espacio vivo de creación y negociación, donde las comunidades afirman su derecho a reinterpretar estos legados.

La colaboración con Javier Rivera fue esencial para articular esta visión. Su participación aportó un dominio técnico y una conexión profunda con los saberes intergeneracionales de La Pila. A través de su trabajo, las réplicas trascendieron el ámbito material para convertirse en vehículos de memoria, reivindicando las prácticas locales como agentes activos de resignificación cultural de los patrimonios que se encuentran dispersos por efectos del coleccionismo transnacional. Su firma en las piezas es un acto individual de reivin-

dicación de su lugar como creador, pero también es un gesto que visibiliza las tensiones históricas que han marginado a las comunidades y deslegitimado su conexión con los patrimonios. En este proceso, la práctica de Javier contribuyó a desdibujar las fronteras entre arte y artesanía, replanteando la noción de autoría como una construcción colectiva y situada (Figura 5).

Esta experiencia me permitió cuestionar mi lugar como artista en el contexto de las colaboraciones entre el arte contemporáneo y las comunidades locales. *Corrientes de retorno* buscó visibilizar los conocimientos situados de los artesanos de La Pila, pero su inserción en circuitos internacionales puso de manifiesto tensiones inherentes a estas dinámicas, donde la visibilización de las prácticas locales puede convivir con la reproducción de exclusiones históricas. Lejos de negar estas contradicciones, el proyecto las asumió como una oportunidad para erosionar las jerarquías del sistema global de patrimonio, exponiendo sus bases excluyentes y hegemónicas.

Concebido desde un enfoque colaborativo, este proceso reveló la autoría

como una construcción flexible, que emergente del intercambio entre quienes participan en la creación, en lugar de un concepto fijo o individual. En este sentido, el proyecto también marcó el inicio de nuevas experiencias compartidas con la comunidad, donde el espacio de creación se consolidó como un lugar de reflexión colectiva sobre arte, memoria y las dinámicas culturales que nos atraviesan. Estas interacciones transformaron tanto los marcos del proyecto como mi propia práctica artística e investigativa.

En última instancia, *Corrientes de retorno* no es solo una obra que se desarrolla en torno a los objetos o las prácticas que los producen, sino un acto para evidenciar las relaciones de poder que atraviesan tanto los sistemas de patri-

monialización como las dinámicas del arte contemporáneo. Este proyecto no pretende resolver las tensiones que lo configuran, sino abrirlas a la discusión, a los desplazamientos de sentido y a los intercambios que desafían la comodidad de las categorías impuestas. Al situarse en este espacio de ambigüedad, entre lo artesanal y lo artístico, entre lo local y lo global, *Corrientes de retorno* invita a reflexionar sobre las condiciones mismas desde las cuales enunciamos el arte y sus actores, exigiendo una mirada que no tematice ni romántice, sino que acompañe y dialogue. Al final, más que una obra cerrada, este proyecto se convierte en una herramienta para imaginar formas de pertenencia y acceso cultural que respondan a las necesidades y aspiraciones de las comunidades que hacen posible su existencia.

Referências bibliográficas

BENAVIDES, Hugo. *Making ecuadorian histories*. Four Centuries of Defining Power. Austin: University of Texas Press, 2004.

BOREA, Giuliana. "Arte popular" y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte. In: BOREA, Giuliana. (ed.). *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú; Fondo Editorial, 2017.

CEVALLOS, Pamela. Desarchivar el museo. In: *Guion Académico del Museo Nacional del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2018.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura*. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Madri: Gedisa, 2001.

ESCOBAR, Ticio. *Contestaciones: arte y política en América Latina*. Buenos Aires: Clacso, 2021.

HUERTA, Francisco. Una civilización Precolombina en Bahía de Caráquez. *Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte*, Guayaquil, n. 51, 1940.

HUERTA, Francisco. Un nuevo producto "exportable". *Revista Vistazo*, 1966.

VITERI, J. En Manta, la ciencia de la arqueología perdió una documentación. *Diario El Universo*, 10 abr. 1966.

YATES, Donna; MACKENZIE, Simon. What is grey about the "Grey Market" in Antiquities. In: BECKERT, J.; DEWEY, M. (eds.). *The architecture of illegal markets: Towards an economic sociology of illegality in the economy*. Oxford: Oxford University Press, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/OSO/9780198794974.003.0004>. Acesso em: 24 jul. 2025.

Escola de samba Colorado: identidade, sociabilidade e legado na mais negra das capitais do Sul do Brasil

Caroline Glodes Blum
Juliana dos Santos Barbosa

Introdução

A Colorado, primeira escola de samba de Curitiba, nasceu na antiga Vila Tassi – considerada o berço do samba da capital paranaense. Fundada em 1946 por ferroviários, sob a liderança de Maé da Cuíca, a hoje extinta agremiação carnavalesca rompeu barreiras geográficas e sociais, atravessando o trilho do trem rumo à cidade com a sua bateria nota 10.

Por mais de meio século, a Colorado confirmou a assertiva de Simas (*apud* Valença, 2017) segundo a qual uma escola de samba não existe para desfilar, mas desfila porque existe. É dessa existência que falamos neste trabalho. Abordamos a escola de samba como um fenômeno social que transcende a festa carnavalesca e interfere de forma decisiva na comunidade em que se localiza, gerando conexões sociais, elaborando identidades, construindo memórias e deixando um legado que ultrapassa essa existência.

Fundamentado em pesquisa bibliográfica, nosso trabalho começa com uma breve incursão por aspectos históricos do Carnaval curitibano. Com

base nos estudos de Blum (2013; 2019) e Viacava (2010), traçamos um panorama que vai desde os corsos e bailes que agitaram a capital paranaense entre os séculos XIX e XX, até as escolas de samba e blocos de Carnaval que movimentam a cidade nas últimas décadas. A partir das obras de Freitas (2010) e Viacava (2010) colocamos em evidência a Colorado, com seus principais personagens e dinâmicas sociais.

Para analisar essa agremiação carnavalesca como espaço de resistência cultural da comunidade negra curitibana, recorreremos aos estudos de Gláucia Pereira do Nascimento (2021) sobre a presença negra em Curitiba. Mobilizando o conceito de quilombismo, de Abdias do Nascimento (2002), em conexão com a concepção de Beatriz Nascimento (2006, p. 122), compreendemos a Colorado como um quilombo urbano moderno.

Nesse quilombo, a herança e a identidade da comunidade negra foram transmitidas, sobretudo, pela tradição oral. As canções criadas e cantadas pelos sambistas são importantes elementos de formação, especialmente os chamados sambas autorreferentes

citados por Barbosa (2020), que têm como tema o próprio universo do samba, falando sobre seus lugares, seus personagens, seus modos de vida e suas dinâmicas sociais. Para refletir sobre esse lugar de compartilhamento de saberes populares e de formação crítica, nos baseamos nos conceitos de Pedagogia Griot, citados por Prudente e Costa (2020), e na abordagem de bell hooks sobre pedagogia engajada.

Concluimos destacando a riqueza e a densidade das escolas de samba, como lugar de diálogo entre vivência cultural e a educação. Para além dos desfiles, essas agremiações são um complexo cultural com sentido comunitário, fundamentado no princípio do quilombo. Ao discutirmos o papel desempenhado pela Colorado junto à comunidade negra de Curitiba, mostramos, também, que a cidade chega ao século XXI com uma cultura carnavalesca marcada pela longevidade e pela vivacidade.

O Carnaval de Curitiba: breve panorama histórico

Não obstante as práticas culturais de matrizes afro-brasileiras tenham es-

truturado a cultura nacional, elas foram proibidas durante o século XIX e criminalizadas pelo Código Penal Brasileiro em 1889, tendo sido retiradas apenas em 1930. Por isso, como em muitos lugares do país, os registros do Carnaval em Curitiba do período pré e pós-abolição são de notícias e dispositivos legais que buscavam extinguir as práticas populares.

De acordo com o historiador Magnus Pereira (2004), no livro dos 300 anos da Câmara Municipal de Curitiba, durante o século XIX os vereadores incumbiam-se do papel de “civilizar” a população, em decorrência da sua indignação moral em relação aos costumes e divertimentos populares. Os Códigos de Posturas passaram a proibir os bailes populares (chamados de fandangos), as festas domésticas, os batuques e manifestações carnavalescas, considerados espaços de lascívia e devassidão moral. Contudo, como demonstra o historiador, sem muito sucesso: “Tendo sido sem proveito todas as providências policiais até agora dadas, para se extirparem os batuques, que [continuam] sem mais razão do que a corrupção dos costumes” (Curitiba, 24 de setembro de 1829).

Um dos primeiros registros do Carnaval data da segunda metade do século XIX. Um baile de mascarados aconteceu no Sábado de Aleluia, dia 27 de fevereiro de 1854, de acordo com o jornal *O Dia*. Realizado no Teatro de Curitiba, na rua Direita, ou rua dos Alemães, a atual rua 13 de Maio, o baile foi alegrado por uma boa orquestra (Narozniak, 1974, p. 11). Esse e outros bailes dos clubes sociais formavam o Carnaval feito por nichos étnicos das elites locais, como descendentes de germânicos e italianos.

Os bailes animados nos clubes sociais presenciaram o aparecimento das grandes sociedades carnavalescas, no entanto são escassos os registros desses grupos pioneiros em Curitiba. Em 1868, o jornal *19 de dezembro* registra o Bando Carnavalesco do Mahomet como sendo um dos blocos dos tempos do entrudo. Os Títeres do Diabo e os Bohêmios surgiram nessa mesma época e foram apresentados em 1875 pelo mesmo periódico curitibano (Viacava, 2010).

Em paralelo, o Carnaval popular feito na rua continuava a desagradar as elites locais. Em 1888, o ano da Abolição

da Escravatura, uma notícia do jornal *A República* demonstra a insatisfação em relação às brincadeiras populares que aconteciam na rua:

Agora que em Curityba, já se tem um bello espetáculo carnavalesco, nós achamos que será de muito mau gosto o jogo das laranjinhas. Os apaixonados, aqueles que não podem dispensar-se de espremer a bisnaga, de molhar-se, pintem o diabo mas dentro de suas casas, em companhia de pessoas que tenham o mesmo prazer. Jogar-se uma laranjinha sobre uma pessoa que passa nas ruas, é uma insolência (A República, 13 fev. 1888).

Esse Carnaval da elite local passou a ter também os corsos, charretes enfeitadas, que eram organizados pelas grandes sociedades carnavalescas e desfilavam na rua XV de Novembro, cercados pelos casarões de dois andares do centro da cidade, onde as sacadas eram disputadas pelos espectadores mais nobres.

A década de 1930 foi o auge dos corsos que com blocos carnavalescos, também chamados de cordões, gestionavam as ruas do centro da cidade.

de. Nos blocos todos vestiam roupas iguais ou usavam fantasias, e esses grupos passaram a prolongar a festa dos clubes até a rua XV de Novembro.

Em 1946 um novo elemento surgiu para mudar o Carnaval da cidade: a escola de samba Colorado. Fundada por Ismael Cordeiro, o Mestre Maé da Cuíca, a escola era formada por trabalhadores ferroviários da Rede de Viação Paraná – Santa Catarina (RVPSC), jogadores do clube de futebol Ferroviário e outros moradores da antiga Vila Tassi, parte da região conhecida como Capanema e oficialmente chamada de bairro Jardim Botânico.

Após a fundação da Colorado, surgiram na escola os primeiros grupos de samba profissionais da cidade: Partido Alto Colorado, Maé Samba Show e Maé e seus Batuqueiros, formados por ritmistas e dançarinas da Colorado. Outro grande grupo de samba lembrado até hoje pelos carnavalescos era o Sambão da Mocidade, que reunia grandes sambistas da cidade na década de 1980. Em entrevista concedida em 2008 para a equipe de pesquisa orientada pela professora doutora Selma Baptista¹ e formada pelas estudan-

tes Caroline Blum, Larissa Sant’anna e Vanessa Viacava, o mestre Maé da Cuíca contou como foi entrar na cidade com essa nova manifestação:

Quando eu fundei o primeiro conjunto de samba de Curitiba, o Partido Alto Colorado [em 1964], parti pra cantar essa discriminação e preconceito em Curitiba que é duro. Curitiba é terra de alemão, italiano, polaco...e não tinha, sabe?! Você batia um pandeiro ali e “Olha!” [entonação de espanto] [...]. Pois é! [...] aqui era terrível pô, não tinha saída, era um sufoco mesmo! Pra trazer os caras pra rua aí, passava num lugar, parava num lugar fazer um samba já vinha polícia em cima de você.

Ainda durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 o samba encontrou de um lado a repressão, inspirada pelo crime de vadiagem do Código Penal de 1889, e de outro lado os braços abertos tanto dos clubes tradicionais quanto das ruas de Curitiba que acolhiam o Carnaval e as batalhas de baterias na rua XV de Novembro, no centro da cidade.

Entre 1946 e 1970, a rua XV de Novembro foi a passarela da “primeira geração”

de escolas. Lá aconteceram os primeiros desfiles dos blocos e do que passou a se chamar de escola de samba. Em 1971, o desfile carnavalesco foi transferido para a avenida Marechal Deodoro da Fonseca, uma grande artéria comercial paralela à rua XV de Novembro. Esse momento corresponde a uma expansão do número de foliões e de agremiações carnavalescas. O “Carnaval na Marechal” (1971-1998) representou para alguns observadores os “anos gloriosos”, que marcam o surgimento do Carnaval moderno em Curitiba.

A partir de meados da década de 1990, observa-se uma mudança nas escolas de samba, com significativa redução do investimento, diminuição do número de componentes e mais uma alteração no local dos desfiles. Além disso, o “Carnaval na Cândido de Abreu” (1999-2013) reduziu a festividade na capital paranaense para apenas um dia. Embora não seja o foco central do trabalho, essa questão da mudança de espaço e calendário nos leva a pensar sobre uma crise entre as escolas de

samba e os gestores públicos – que não priorizam incentivos para elementos culturais que divergem da imagem criada para a “capital europeia”.

Mas a cultura é lugar de resistência e, aos poucos, o Carnaval curitibano foi retomando sua força e ganhando novos traços em sua identidade. Em 2014, o Carnaval voltou para seu lugar áureo, a Marechal Deodoro, onde é realizado desde então. Em 2024, a programação da festividade foi ampla e diversificada, com Carnaval Nerd, Bailinho Infantil dos Curitibinhas, Blocos Carnavalescos, Zombie Walk, Psycho Carnival e o desfile das escolas de samba na Marechal.

Os desfiles foram divididos em dois dias, com blocos e escolas de samba. Atualmente o grupo especial é formado por cinco escolas: Deixa Falar, Imperatriz da Liberdade, Enamorados do Samba, Acadêmicos da Realeza e Mocidade Azul. No grupo de acesso são três: Embaixadores da Alegria, Leões da Mocidade e os Internautas. Segundo o site G1², o evento reuniu cerca de

¹ Professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

² Matéria publicada em 12 de fevereiro de 2024. Disponível em <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2024/02/12/fotos-desfile-das-escolas-de-samba-de-curitiba-leva-criatividade-e-cosres-vibrante-para-a-avenida.ghml>

40 mil pessoas nesses dois dias. E, de acordo com o jornal *Brasil de Fato*³, 2024 também foi o ano em que o Carnaval teve a maior verba destinada por uma emenda da Câmara Municipal. Ao todo, foram R\$ 480 mil em recursos para manutenção das escolas e blocos ao longo do ano.

Vale citar, ainda, o pré-Carnaval da cidade, marcado pelos cortejos de blocos. Um dos mais tradicionais é o Garibaldi e Sacis, que completou 25 anos em 2024 e foi homenageado pela Assembleia Legislativa do Paraná. Há muitos outros, alguns com pautas identitárias de raça ou gênero, alguns com temáticas mais amplas. O ano de 2024 teve um pré-Carnaval de cinco semanas, com dezenas de cortejos acontecendo em diferentes regiões da cidade. De acordo com Pedro Solak, integrante da Comissão de Blocos Carnavalescos de Curitiba, para 2025 está prevista uma programação de sete semanas, com cerca de 60 cortejos feitos por 25 blocos e coletivos. Com irreverência e criatividade, os blocos tomam conta

das ruas de Curitiba, atraindo pessoas de outras cidades e estados.

Após este breve panorama sobre a trajetória do Carnaval de Curitiba, posicionamos a seguir nossas lentes de forma mais direta sobre a escola de samba pioneira da capital paranaense, para saber um pouco sobre suas histórias, seus personagens e seu papel social.

A escola de samba Colorado: histórias e personagens

Maé da Cuíca chegou à Vila Tassi na década de 1930, ainda criança. Ele contava que as rodas de samba já aconteciam embaixo das árvores, próximo ao poço que abastecia essa pequena vila de trabalhadores da rede ferroviária. Lá se reuniam sambistas, moradores, lavadeiras, trabalhadores e “não trabalhadores”, como contava Mestre Maé. Quando seu pai ia trabalhar, ele ia escondido ao samba e lá aprendeu a tocar caxeta, seu primeiro instrumen-

to, e depois a cuíca, instrumento que passou a confeccionar.

De acordo com estudos em andamento do sambista e pesquisador Leonardo Jackson de Lima, o Léo Fé⁴, a Vila Tassi começou na década de 1920 e acabou com um despejo e demolição em 1949. Antes do samba, a Vila deu origem ao Clube Atlético Ferroviário, em 1930.

Em entrevista concedida por Maé da Cuíca, em 2008, ele afirmou que foi preciso “ultrapassar o trilho do trem”, sair da periferia para tomar o espaço da cidade com a “negrada” da Vila, trazendo uma nova manifestação sonora e artística para o Carnaval da cidade, uma batida até os dias de hoje lembrada com muita saudade:

Vimos, e agradou a cidade, porque a gente temia, né? Porque o povo pobre, o povo meio crioulo, era discriminado em Curitiba. Então a gente veio meio receoso que podia acontecer alguma reação contrária, mas agradou tanto que nós, no ano seguinte, registramos a Escola, criamos o estatuto, fizemos uma diretoria (Maé da Cuíca apud Freitas, 2010).

Apesar de, muitas vezes, o samba ter sido tratado como caso de polícia, a escola de samba Colorado buscava organizar essa população desenvolvendo ações de fomento à consciência de cidadania desses atores marginalizados no cenário urbano. A escola também agregava prostitutas, muitas moradoras da Vila, e que desfilavam com seus *shorts* que “escandalizava o carnava”, como contava Mestre Maé. Conta-se que o mestre também conseguiu a liberação daqueles que estavam em situação de restrição de liberdade para desfilarem pela escola e depois retornar à delegacia, isso graças também ao bom relacionamento entre Maé e o escrivão de polícia da época: Inami Custódio, o principal folclorista paranaense.

A escola possuía uma expressiva participação feminina, como Dona Santa, a primeira mulher a desfilar na escola, que recebia os ensaios da Colorado em sua casa, fazendo as refeições para os integrantes. E outros nomes como as passistas Marlene de Angola, considerada a “eterna mulata do Carnaval de Curitiba”, e Soninha, que também foi passista das bandas-show da cidade. Entre as décadas de 1980 e 1990, a escola contou com Maria da Graça como

³ Matéria publicada em 15 de janeiro de 2024. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2024/01/15/carnaval-2024-tera-a-maior-verba-da-historia-em-curitiba>

⁴ Compositor e fundador do Bloco Boca Negra, o sambista Leo Fé é graduando em História.

intérprete, Vera e Sandra na função de porta-bandeira, Roseli Costa ocupou o cargo de presidente, Denise atuou como intérprete e Lenita foi passista e rainha do Carnaval.

Celeiro de bambas, a Colorado também foi, durante 20 anos, a escola de Mansueden dos Santos Prudente, o Chocolate (1931-1984), ou simplesmente Chocô – compositor, baliza e intérprete. O pesquisador Ricardo Salmazo (2017) aponta que Chocolate, primeiro cidadão-samba de Curitiba, participou do título conquistado pela escola em 1964, colocando, pela primeira vez na avenida, mulheres de chapéu e vestido e homens de casaca e cartola. Posteriormente o sambista fundou o bloco Ideais do Ritmo, no bairro Cajuru, zona leste de Curitiba.

A escola promoveu a profissionalização de músicos e passistas e viabilizou aulas de alfabetização de adultos com o Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral) – por meio do trabalho de Cláudio Ribeiro, comunicador, compositor e intelectual paranaense que conheceu a Vila Tassi por intermédio de seu amigo e futuro parceiro de composições Homero Reboli.

Ali ele passou a se relacionar com o samba feito pelos batuqueiros, organizados por Mãe da Cuíca.

De acordo com o texto “O samba de Curitiba contra a ditadura: histórias para enfrentar o apagamento e o esquecimento”⁵, de Ricardo Prestes Pazello (2024), essa relação dá a oportunidade para que Cláudio, junto a Homero, convivesse com os sambistas da Vila e se tornasse compositor, com o primeiro samba-enredo da dupla assinado em parceria com Mãe em 1974. Quer dizer, não só foi um alfabetizador, mas também um alfabetizado pelo samba curitibano, feito em suas periferias.

A partir daí, ao longo dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, Cláudio deixa sua marca em várias parcerias na Colorado, chegando a um ápice com a vitória no Festival de Novos Compositores da Mangueira de 1977. O samba “Não vou subir”, dele também com Homero, foi defendido em várias ocasiões na quadra da escola de samba carioca, que entraria em seu coração, com Mãe da Cuíca e seu conjunto acompanhando. Com tal composição, que conta a história de um amor per-

dido no morro, torna-se membro da ala de compositores manguieirenses e amigo de grandes nomes do samba do Rio de Janeiro, como Cartola e Leci Brandão, sua companheira de partido político⁶.

Muitos músicos, sambistas e curiosos passaram a ir à Vila para aprender o samba: os mais temerários admiravam de longe, atrás dos vagões, e outros adentravam a escola que possuía uma rígida disciplina. A Colorado foi a primeira a cantar um samba-enredo autoral na avenida, de autoria de Mãe da Cuíca. Outro diferencial era sua bateria, chamada Boca Negra, que tinha uma batucada marcante, sempre recebendo notas máximas dos jurados. Grandes figuras da música como Elis Regina e Cartola deram dez à Colorado quando foram jurados em Curitiba, mas a escola foi campeã poucas vezes (1964, 1972, 1974 e 1997), devido à falta de investimentos. A Colorado resistiu por décadas com sua irreverência, mas chegou ao fim em 2002.

Formação identitária, sociabilidades e legado da Colorado à mais negra das capitais sulistas

De acordo com o censo de 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Curitiba é a capital mais negra da região Sul do Brasil, com 24% da população autodeclarada preta ou parda. Apesar disso, a cidade insiste em ignorar a presença negra na construção de sua imagem. De acordo com a geógrafa Gláucia Pereira do Nascimento (2021), Curitiba “sempre relegou a um segundo plano a existência e a participação negra na sua formação sociocultural [...]”. Dessa forma, historicamente forjou uma especificidade cultural e étnico-racial para a cidade como a capital mais europeia do Brasil”. Além disso, a autora cita o Paraná como o estado que tem mais negros da região Sul do país.

Mas a historiografia oficial nunca deu a devida visibilidade aos fatos e perso-

⁵ Publicado em: 1º abr. 2024. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2024/04/01/o-samba-de-curitiba-contra-a-ditadura-historias-para-enfrentar-o-apagamento-e-o-esquecimento>

⁶ Posteriormente estes e outros nomes do Carnaval carioca, como Grande Otelo, vieram a ser jurados no Carnaval curitibano.

nalidades pretas e pardas de sua história, mesmo com importantes contribuições nas artes, na religiosidade, nas tecnologias, na política, na educação e em outras áreas. O samba e as escolas de samba, manifestações culturais fortemente associadas à população negra, encontram-se nesse lugar de ocultamento. Conforme Blum (2019, p. 2), embora o Carnaval seja uma cultura secular na capital do Paraná, “pouco se sabe sobre ele como objeto de estudo, de reflexão, e até mesmo como memória preservada”.

Atualmente, dezenas de grupos, projetos e redutos de samba movimentam a capital durante o ano todo. Entre as escolas de samba já citadas, uma delas está prestes a completar oito décadas em atividade. O pesquisador Ivo Queiroz diz que as pessoas defensoras da tese do “Paraná sem negros, nem samba” cultivam um mito, uma ficção. Em seus estudos, o professor elenca dados e fatos que comprovam que povo negro contribuiu de forma decisiva com o trabalho e a cultura na formação desse estado. Ele conclui:

E o samba é forte por aqui. Quando o Maé da Cuíca fundou a Escola de Samba Colorado, a primeira de Curitiba, em 1946, aquela geração protagonizava um momento de avanço do Samba no Paraná, e isto só lhe era possível porque o samba, bem antes disso, já estava presente nas rotinas da comunidade curitibana (Queiroz, 2019, p. 15).

Grande parte das agremiações carnavalescas não se restringe aos festejos de um evento datado que dura quatro dias. Elas constituem espaços de construção de sociabilidades, troca de saberes e elaboração de identidades, como diz a letra do samba “Devoção”⁷: “herança dos nossos ancestrais, o samba é muito mais que carnavais, é a força de um povo que luta”. A essa forma de associação e organização de grupos sociais podemos chamar de quilombos urbanos.

Abdias Nascimento (2002) apresenta o quilombismo como um conceito histórico-social de uma adequação brasileira ao comunitarismo, em

que as relações se diferem das pre-
valescentes da economia espoliativa,
fundada no lucro, e se conjugam aos
meios operativos, articulando diver-
sos níveis da vida coletiva, cuja inte-
ração dialética propõe e assegura a
realização completa do ser humano.
Formada por uma população majori-
tariamente negra e marginalizada de
Curitiba, a Colorado simboliza uma
prática quilombista de vida a partir
do samba.

Em convergência com o pensamento
do autor, Beatriz Nascimento (2006,
p. 122) compreende a passagem da ins-
tituição quilombo para um símbolo de
resistência, ou seja, um elemento ideo-
lógico feito por mãos negras contra as
formas de opressão, que passa de uma
instituição, como foi no período colo-
nial, para um símbolo de resistência
política e cultural ao racismo, possibi-
litando a valorização da herança e da
identidade negras. Profundamente as-
sociado à ideia de resistência cultural e
a uma utopia de liberdade e realização
humana comunitária, a autora tam-
bém apresenta a retórica do quilombo
em resposta a uma ausência de cidade-
nia plena e esperança de uma socieda-
de melhor.

Ainda de acordo com a historiadora,
quilombo não é uma ideia localiza-
da no passado e, sim, um *continuum*
cultural de aglutinação, no sentido de
agregação, comunidade e resistência
pelo reconhecimento da humanidade
e preservação dos símbolos culturais
do povo negro. E, por isso, ela busca de-
monstrar como esse fenômeno se per-
petua até hoje em sistemas sociais al-
ternativos fundados por negros, como
as escolas de samba.

Sob tais perspectivas, a Colorado foi
um quilombo urbano curitibano. Fren-
te ao embranquecimento da imagem
de Curitiba, a marginalização da popu-
lação negra e o apagamento da sua his-
tória, a escola de samba, com sua forte
identidade junto à comunidade da Vila
Capanema (Freitas, 2010), fortaleceu a
festividade e a cultura negra local por
meio de uma prática pedagógica que
envolveu uma forma de estar e ver o
mundo aproximando-se do que bell
hooks (2017) caracteriza como uma pe-
dagogia engajada.

Duas décadas depois de sua extinção,
é nítido o legado da Colorado na cul-
tura negra e popular de Curitiba. Um
dos mais emblemáticos nesse sentido

7 Dos compositores de Curitiba Rodrigo Paulo, Léo Fé e Nego Chandi. *Single* gravado em 2021 pela cantora Janine Mathias.

é o bloco Boca Negra. Com nome inspirado na bateria da escola, o grupo foi fundado em 2017 e tem como temas de seus desfiles a cultura negra local. Em seu primeiro cortejo, o enredo contou a história da Colorado; em 2018 abordou a presença negra e trabalhadora em Curitiba; em 2023 foi a vez da primeira engenheira negra do Brasil, que é paranaense, Enedina Alves Marques (2023); e em 2024 a homenageada do bloco foi Evanira dos Santos (2024), artista negra de múltiplas faces, que ganhou o título de maior cantora do Paraná, na década de 1950.

Outro bom exemplo é o Afropretinho, bloco fundado em 2018 na Vila Torres, área periférica localizada na mesma região da Vila Tassi. O grupo é formado essencialmente por pessoas negras (cerca de 98%), exalta a negritude em seus cortejos e promove atividades culturais e educativas durante o ano todo, sendo um importante reduto da comunidade negra da cidade.

Prudente e Costa (2020) definem a Pedagogia Griot como uma forma de transmissão de costumes, conhecimentos e histórias de um povo por meio do saber oral, do ponto de vista humano,

comunitário e conectado com os vínculos sociais, e apontam o samba-enredo como um exemplo dessa pedagogia.

Para Stuart Hall, “a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica”. Essas manifestações culturais trazem à tona um discurso sobre outras formas de vida, outras tradições de representação, diferentes da corrente dominante. Há quem veja nelas apenas a embalagem lúdica, sem enxergar que o povo da diáspora negra encontrou “a estrutura profunda de sua vida cultural na música” (Hall, 2003, p. 379-381). O autor afirma que esses repertórios culturais são meios de construir e sustentar o sentimento de comunidade, carregando questões profundas de transmissão e herança cultural.

Um exemplo que ilustra com propriedade a força da cultura, na sustentação do sentimento comunitário que marca o quilombismo, são os sambas autorreferentes – canções metalinguísticas, que falam sobre o próprio universo do samba. Tal repertório constitui um registro histórico elaborado sob o olhar da própria comunidade. Segundo Barbosa (2020, p. 133):

O samba é, provavelmente, o gênero musical brasileiro com o maior número de canções autorreferentes. Suas letras falam das origens e da trajetória do gênero musical, dão visibilidade aos cenários sociais dessa cultura e propagam o modo de vida dos sambistas; a trajetória de muitos bambas está registrada em biografias cantadas; compositores e compositoras frequentemente afirmam em suas obras a força encantadora do samba e sua forte conexão com o carnaval.

Também chamados de metassambas, essas canções representam uma contranarrativa aos apagamentos e violências simbólicas que marcam a cultura popular e negra no Brasil. No contexto da Colorado, identificamos várias obras que se enquadram nessa categoria, das quais destacamos duas.

Em 1949, quando a Vila Tassi foi extinta pela expulsão das famílias e demolição das casas devido a construção do Moinho Anaconda. A Colorado desfilou com o samba “Vila Tassi”, de Mãe da Cuíca, cuja letra questionava: “Quem diria que a Vila Tassi ia acabar, quem diria que somente três casas iriam ficar. Elas ficaram para mostrar

no carnaval que o samba lá na Vila tem seu lugar”.

No ano seguinte, o sambista compôs “Deixa o moço falar”, que diz: “O Brasil inteiro fala do Salgueiro, Mangueira, Estácio de Sá, mas ninguém sabe que a Vila é o bom do samba do Paraná [...]. Se você é sambista de verdade, abandona a cidade e vai lá pra Vila mostrar”.

Estes e outros sambas que falam da cultura e da vida popular curitibana são cantados até hoje nas rodas da cidade, especialmente por grupos como: o bloco de samba Boca Negra, que pesquisa aspectos históricos do samba de Curitiba; o projeto Samba do Compositor Paranaense, que articula compositores da capital em rodas de samba autoral; e o Samba do Sindicatis, que atua na pesquisa e propagação de sambas clássicos pouco divulgados, de sambistas paranaenses e do Brasil. Esses grupos têm empenhado esforços nas duas últimas décadas para pesquisar e disseminar o trabalho das gerações anteriores de sambistas curitibanos.

Desse repertório, a composição “Deixa o moço falar” tem figurado como um hino do samba curitibano, tendo

sido gravado por Mãe Ormindá no CD *Energia & Luz*, lançado em 2020. A cantora é mais um dos nomes que ocupa o panteão do samba de Curitiba, tendo puxado um samba-enredo na avenida no ano de 1978, o que a coloca entre as pioneiras no Brasil nesse feito.

Essa atitude de falar de si faz com que os sambistas construam, de forma protagonista, um registro histórico que cria memórias, fortalece a tradição e estabelece uma imagem social dessa cultura. E, assim, vão sendo elaboradas identidades que foram proposital e estrategicamente fragmentadas e/ou apagadas ao longo da história.

Ao criarem crônicas cantadas, os compositores da Colorado afirmaram suas origens e divulgaram os fundamentos da cultura do samba, compartilhando maneiras próprias de ver e ler o mundo. Enfim, ao tomar a palavra, o samba “conta a história que a História não conta”, como diz o samba-enredo de 2019 da Mangueira.

Considerações finais

As festas carnavalescas fazem parte do cenário cultural de Curitiba desde o

século XIX. No que diz respeito às escolas de samba, são quase 80 anos de presença na cultura popular da cidade. No seio dessas agremiações, surgiram grupos de sambas, blocos, compositores e artistas de diferentes linguagens, que continuam agitando com seus batuques a capital mais fria do Brasil e mais negra do Sul do país.

As reflexões sobre a pioneira Colorado confirmam que a escola de samba é um fenômeno social que agrega, compartilha sentidos e transmite herança cultural, sendo um elemento de coesão e criação de lugares de pertencimento. Por meio de mestres populares, como Mãe da Cuíca, e outros importantes integrantes da escola, como Chocolate, Mamangava e Marlene D'Angola, a Colorado construiu um legado de pertencimento e memória preservados por aqueles que vivenciaram e aqueles que dão continuidade a essa história de tradição da cultura negra de Curitiba.

Numa cidade que insiste em ignorar a história e a cultura afrodescendente que a formou, conforme evidencia a pesquisa de Glaucia Pereira do Nascimento (2021), a cultura do samba cum-

pre um papel fundamental de construir novas narrativas históricas. Muitas memórias sobre lugares, pessoas e fatos da cultura popular estão registradas e são disseminadas por meio do samba e do Carnaval. Seja fazendo tributos a figuras que tiveram papéis sociais relevantes ou fazendo crítica social musicada, os sambistas fortalecem o sentido de quilombo moderno.

Mesmo tendo encerrado suas atividades há mais de 20 anos, o legado da Colorado continua reverberando. Podemos afirmar que os redutos do samba e do Carnaval são espaços de valorização da herança e da identidade negras. Ao trazer à tona elementos historicamente invisibilizados, os blo-

cos, as escolas e as rodas de samba se afirmam como lugares de elaboração de identidade. E os espaços sociais em que essas manifestações culturais acontecem durante o ano todo – com seus eventos festivos, ensaios e pesquisas – constituem lugares de encontro e sociabilidade.

Foi assim com a Colorado e continua sendo com muitos atores sociais do samba e do Carnaval na capital paranaense até hoje. Portanto, finalizamos este trabalho com uma fala do sambista curitibano Léo Fé que, em recente entrevista a uma emissora de rádio, disse: “já passou da hora de tirar o ponto de interrogação do final da frase: Curitiba tem samba”.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Juliana S. Sambas autorreferentes: a estética diaspórica na obra de Nei Lopes. In: FRANCESCHINI, M. A.; CAMPOS, J.; CAMARGO, H. W. de (org.). *Literatura: das artes e das etnicidades*. Londrina: Syntagma, 2020, p. 133-148. Disponível em: <https://syntagmaeditores.com.br/livraria/literatura--artes-e-etnicidades>. Acesso em: 24 jul. 2025.
- BLUM, Caroline G. *Carnaval curitibano: o “lugar” de uma festa popular na cidade*. 2013. Dissertação (mestrado em Antropologia Social). – Programa de Pós-Gra-

duação em Antropologia Social. Setor de Ciências Humanas. Universidade Federal do Paraná, 2013.

_____. *Cultura de resistência: carnaval, samba e capoeira angola em Curitiba*. In: III Novembro Negro 2017. *Anais...* Curitiba(PR): UTFPR, 2019. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/iiineabi/128855-CULTURA-DE-RESISTENCIA--CARNAVAL-SAMBA-E-CAPOEIRA-ANGOLA-EM-CURITIBA>. Acesso em: 10 nov. 2024.

FREITAS, João Carlos de. *Colorado: a primeira escola de samba de Curitiba*. Curitiba: Banquinho Publicações, 2010.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: EdUFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

NAROZNIAK, Jorge. *Nem que me mordas: pequena história do carnaval de Curitiba*. Curitiba: Edições Paiol, 1974.

NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo*. 2. ed. Brasília: Fundação Cultural Palmares; Rio de Janeiro: OR Editor, 2002.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTS, A. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza Imprensa Oficial, 2006, p. 117-125.

NASCIMENTO, Glaucia Pereira. A racialização do espaço urbano da cidade de Curitiba-PR. *Geografia Ensino & Pesquisa*, [s.l.], v. 25, p. e24, 2021. Doi: 10.5902/2236499446911. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/view/46911>. Acesso em: 6. nov. 2024.

PAZELLO, Ricardo Prestes. O samba de Curitiba contra a ditadura: histórias para enfrentar o apagamento e o esquecimento. *Brasil de Fato*, 1 abr. 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/colunista/ricardo-pazello/2024/04/01/o-samba-de-curitiba-contra-a-ditadura-historias-para-enfrentar-o-apagamento-e-o-esquecimento/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

PEREIRA, Magnus Roberto de. A desinvenção da tradição: ou de como as elites reprimiram o fandango e outras manifestações de gauchismo no Paraná do sé-

culo XIX. In: NETO, M. J. de S. A *[des]construção da cultura paranaense*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004.

PRUDENTE, Celso Luiz; COSTA, Haroldo. Escolas de samba: comunicação e pedagogia: a resistência do quilombismo. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 1, 2020.

QUEIROZ, Ivo Pereira de. Samba do compositor paranaense: o poder da criação nas bandas do Sul. In: III Novembro Negro 2017. *Anais [...]* Curitiba(PR): UTFPR, 2019. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/iiineabi/128852-SAMBA-DO-COMPOSITOR-PARANAENSE--O-PODER-DA-CRIACAO-NAS-BANDAS-DO-SUL>. Acesso em: 7 nov. 2024.

TRINDADE, Azoilda Lorretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação. MEC – Valores afro-brasileiros na Educação. *Boletim*, v. 22, 2005.

VALENÇA, Rachel Teixeira; VALENÇA, Suetônio Soares. *Serra, serrinha, serrano: o Império do Samba*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

VIACAVA, Vanessa. Samba quente, asfalto frio: uma etnografia entre as escolas de samba de Curitiba. 2010, 194f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

Sobre naufrágios e infortúnios: religiosidade e disputas de sentido no carnaval carioca¹

Lucas Bártolo

Explicando o inexplicável

Como explicar o fracasso de um desfile em que uma escola de samba dispendeu um vultoso orçamento, dedicou extenso tempo e contou com o esforço intensivo de centenas de pessoas, buscando apresentar o seu melhor – o melhor enredo, o melhor samba, as melhores fantasias e alegorias? Essa questão foi apontada pela antropóloga Maria Julia Temer ainda na década de 1970. Em suas palavras, quando a derrota acontece, nunca há razões suficientemente claras para explicá-la (Goldwasser, 1975, p. 167). Assim como “uma vitória congela muitos ressentimentos”, nos diz a autora, “a primeira derrota deixa a desnudo uma avalanche de suspeitas, denúncias e reprovações” (*Ibid.*, p. 37). Nesse contexto, a noção de *sabotagem* atua como mecanismo de explicação para falhas e derrotas, que opera no campo da incerteza social para obscurecer conflitos ao supor ações intencionais que visam prejudicar o desempenho de uma agremia-

ção (*Ibid.*). A sabotagem parece estar sempre pairando no ar, pronta para ser acionada como justificativa, como ilustra o relato do mestre-sala Bicho Novo, um dos fundadores da Estácio de Sá, sobre o Carnaval de 1992:

Eu me resguardei, cheguei em casa no dia [da apuração das notas] e tomei um calmantezinho, estava com o meu coração sossegado. Fiquei quieto no meu canto e estou escutando: 10, 10, e aquilo estava me moendo. Quando a Mangueira foi embora, acreditei que a minha escola ia ser campeã. Antes disso, lá na Avenida, a Manchete me perguntou e eu disse: se não houver sabotagem, a minha escola é campeã (Iphan, 2007, p. 100; grifo meu).

No ambiente competitivo do Carnaval carioca, a desconfiança é constante, e qualquer problema inesperado, como falhas no som ou acidentes com os carros alegóricos, pode ser interpretado como sabotagem, até entre facções políticas da mesma escola. Embora raramente se prove, a suspeita de boicote é uma narrativa

¹ A pesquisa que originou este artigo foi desenvolvida com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

comum nos bastidores, emergindo em momentos de infortúnio.

Por outro lado, quando o desfile aborda em seu enredo a religiosidade afro-brasileira, é comum surgir a especulação de que os danos tenham sido provocados pelos deuses e pelas entidades que povoam esse imaginário, como forma de punição ou castigo, ou por um desequilíbrio espiritual em decorrência de algum preceito que não tenha sido observado. Nesses casos, o imaginário tematizado no desfile oferece os próprios caminhos de explicação para o infortúnio.

Entre as escolas de samba, há sistemas rituais baseados na ideia de que o Carnaval exige obrigações religiosas, que podem ser divididas em dois tipos: aquelas que buscam garantir a proteção espiritual e física dos participantes; e as que pedem permissão ao sagrado para incorporar seus elementos simbólicos no enredo. Esses rituais, geralmente, ocorrem nos bastidores, resguardados pelo segredo que envolve tanto a competição quanto a religiosidade afro-brasileira. O objetivo não é garantir a vitória, mas repelir infortúnios, dados os ris-

cos inerentes aos desfiles (Bártolo e Bora, 2022).

Em consonância com outros estudos que reconhecem a relação com o sagrado e as tensões no uso de elementos religiosos no Carnaval (Agier, 2000; Koslinski e Guillen, 2019), procuro evitar uma visão generalizadora das práticas religiosas nas escolas de samba. Embora seja fascinante descrever esses vínculos, é importante identificar os significados atribuídos a eles e compreender como diferentes atores – sambistas, religiosos, pesquisadores, jornalistas, gestores públicos e outros – constroem essa relação.

Nesse ponto, desloco-me às Ilhas Trobriand, na Papua Nova Guiné, onde magias e encantamentos são imprescindíveis para a eficácia e segurança das expedições marítimas do kula – um sistema de troca cerimonial de colares e braceletes de conchas. Para compreender as concepções fundamentais subjacentes ao modo como os trobriandeses enfrentam os perigos do mar, Bronisław Malinowski, no clássico *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1978 [1922]), fez a etnografia dos sistemas rituais, mas também

dedicou especial atenção aos relatos de naufrágios. Ele observou que as histórias contadas ao redor da fogueira pelos mais velhos, sobre os perigos e horrores que ameaçavam as expedições – como polvos gigantes, pedras vivas e bruxas voadoras – estabeleciam as regras do que poderia acontecer e de como as pessoas deveriam se comportar nessas situações. Os procedimentos rituais necessários para realizar a expedição, se não podiam garantir totalmente a segurança, criavam as condições necessárias para enfrentar esses perigos.

Essa abordagem serve de inspiração para este ensaio, que reúne algumas narrativas que circulam no mundo do Carnaval sobre desfiles com temática afro-brasileira que, por assim dizer, naufragaram na avenida, alguns deles sob verdadeiros dilúvios. Analisarei as histórias desses naufrágios carnavalescos, trazendo à tona debates e controvérsias que tais episódios suscitaram. Assim, além de observar como a religião oferece explicações para esses infortúnios, compreendemos como os sentidos religiosos do Carnaval carioca emergem e se atualizam a cada novo naufrágio.

As primeiras controvérsias

Maria Augusta Rodrigues, carnavalesca, lembra que até a década de 1970 os orixás nos desfiles eram vistos como uma transgressão. Em entrevista para esta pesquisa, ela comentou que “o grande problema na época é que ninguém de terreiro nenhum, de linha nenhuma, desfilou em escola de samba com roupa de terreiro”. Uma exceção foi Joãozinho da Goméia (1914-1971), pai de santo que rompeu barreiras entre religião e arte, popularizando o candomblé no Sudeste. Sob sua orientação, Rodrigues criou os primeiros figurinos de orixás para a Império da Tijuca em 1969, cujo enredo se baseava no livro *O negro na civilização brasileira*, de Arthur Ramos. A escola, no segundo grupo, desfilaria na avenida Rio Branco, mas uma queda de luz interrompeu as apresentações. Com a demora, os jurados foram embora, o desfile foi cancelado e os figurinos de orixás criados por Augusta nunca chegaram a ser exibidos.

Em 1971, a Império desfilou no grupo principal, na avenida Presidente Vargas, com o enredo “Misticismo da

África ao Brasil”, um dos primeiros a abordar exclusivamente as tradições afrorreligiosas. O roteiro seguia o percurso da diáspora, começando na África, passando pelo Ciclo do Ouro no Brasil até a conformação da religiosidade afro-brasileira, com o Preto-velho como narrador. Para defender a sua permanência no grupo principal e, quem sabe, disputar o título, a escola contava com um samba-enredo inspirado nas cantigas de umbanda, com versos como: “Eu venho de Angola / Sou rei da magia / Minha terra é muito longe / Meu gongá é na Bahia”.

Os compositores Marinho da Muda, João Galvão e Vilmar Costa adotaram um estilo de samba-enredo menos preocupado em contar uma história do que expressá-la em sua poética e melodia. A música ganhou notoriedade e ajudou a promover o enredo no período pré-Carnaval, o que ocasionou a primeira controvérsia envolvendo religião no desfile de escola de samba de que se tem registro.

Poucas semanas antes da festa, noticiou-se que “o umbandista Átila Nunes Filho considerou desrespeito e blasfêmia a apresentação programada

de figuras e ritos de Umbanda e Candomblé que constituem a base do enredo ‘O Misticismo da África ao Brasil’” (Correio da Manhã, 25 fev. 1971). Na época, Nunes Filho, recém-empossado deputado do MDB, dava continuidade ao legado político de seu pai, que desde a década de 1950 defendia a umbanda nos meios de comunicação e no Legislativo do Estado da Guanabara. Segundo o deputado,

tais enredos nada representam de benéfico para a Umbanda, servindo tão somente para sua desmoralização e descrédito público, já que os dirigentes das agremiações na ânsia de ganharem os desfiles, acabam por deturparem ao máximo, chegando mesmo em levar ao ridículo certas figuras sagradas dos Orixás [sic] da Umbanda (Tribuna da Imprensa, 1971).

Rebatendo as declarações, o presidente da Império da Tijuca defendeu que se tratava “de uma homenagem, e não de uma profanação”, afirmando que o desfile mostraria “as belezas de um culto que se pratica às escondidas” (*Ibid.*). A ideia de um culto às escondidas nos remete à clandestinidade, enquanto sua tematização no Carnaval reflete um desejo de afirmação. Por

outro lado, também destaca a importância do segredo do ritual nas tradições afro-brasileiras, de modo que a sua publicidade pode ser vista como uma revelação não autorizada. Assim, emerge a tensão entre a busca por visibilidade pública e a preservação dos segredos ritualísticos.

O deputado ameaçou criar uma lei impedindo que “escolas de samba e blocos carnavalescos venham apresentar temas de enredo que envolvam aquela religião”. Havia menos de uma década do reconhecimento da umbanda como religião pelo Estado brasileiro, cujo marco é a inclusão dos umbandistas como categoria do censo demográfico de 1964. Os autores que estudaram esse processo concordam que a estratégia dos umbandistas passava pela visibilidade, mas também por um esforço de desconstrução de estigmas e, complementarmente, pela adesão – ao menos em sua apresentação pública – a paradigmas morais e organizacionais cristãos (*cf.* Brown

et al., 1985; Giumbelli, 2010; Moraes, 2019). Considerando que o regulamento do concurso previa a desclassificação das escolas que fizessem alusão a qualquer credo religioso, impedir as referências à umbanda nos desfiles fazia parte de um esforço mais amplo de reconhecimento dessa religião.

Em outro pronunciamento, Nunes Filho afirmou que a escola “poderia ser castigada pelos orixás, como ocorreu, há anos, com a Três Mosqueteiros, de Realengo, que se apresentou num desfile carnavalesco com tema quase idêntico” (Correio da Manhã, 2 fev. 1971). Ele se referia àquele que considero o primeiro enredo das escolas de samba dedicado às religiões afro-brasileiras: “Candomblé da Bahia”, também noticiado como “Iemanjá, rainha do mar”, apresentado pela Três Mosqueteiros em 1952². Esse é um caso intrigante porque, embora pioneiro, não é frequentemente lembrado, talvez pela falta de registros na imprensa. Em 1952, o Carnaval foi marcado por uma chuva

² A Três Mosqueteiros foi uma escola de samba de Realengo, zona oeste do Rio de Janeiro, fundada em 1949 como bloco carnavalesco de um time de futebol de várzea. Com as cores rosa, azul e branco, teve breve trajetória no Carnaval, e seu corpo social foi integrado pela Mocidade Independente de Padre Miguel, surgida em 1955 na mesma região e fundada por sambistas boleiros.

torrencial que fez com que jurados, jornalistas e boa parte do público deixassem a avenida Presidente Vargas antes do término das apresentações, resultando na anulação do concurso. Felizmente, o portelense Waldir 59 assistiu a esse desfile e, em depoimento concedido ao Museu do Samba, lembrou que

Havia uma escola de samba que se chamava Três Mosqueteiros, lá em Realengo. Essa escola veio com um enredo sobre macumba. Então o samba-enredo era só ponto de macumba, emendaram um no outro. Na Praça Onze já [na verdade, já na Presidente Vargas]. Aí estamos ouvindo e eu falei pro Candeia: – “Pô, Candeia, olha que samba bonito!” – “Pô, Waldir, isso aí é tudo ponto de macumba!” E eu não estava muito ligado nesse negócio de macumba, não. Dali pra cá eu disse: “então a gente vai fazer samba sem ser ponto de macumba”. Aí começamos a escrever samba-enredo (Waldir 59, 2009).

Com sangue azul e branco correndo nas veias, tornar-se compositor da Portela era um destino provável para o jovem Waldir 59, mas chama atenção que, em sua memória, o encorajamento para isso tenha vindo da audição de

um samba “bonito”, mas “tudo ponto de macumba”. Enquanto os enredos abordavam a história oficial, um samba sobre o candomblé só poderia ser visto como curimba.

Embora “Candomblé da Bahia” não possa ser considerado um marco na história do Carnaval – já que ainda levaria quase duas décadas para que as religiões afro-brasileiras se consolidassem como tema dos desfiles –, podemos reconhecer a Três Mosqueteiros, ao menos, como precursora dessa temática. Enquanto o depoimento de Waldir 59 confirma a repercussão da originalidade desse desfile entre os sambistas, o discurso de Átila Nunes Filho revela o impacto que ele teve no segmento religioso, indicando uma inflexão na representação da religiosidade afro-brasileira no Carnaval.

Seja por acaso, castigo ou tradição do verão carioca, a noite de desfiles de 1971, assim como em 1952, foi marcada por fortes chuvas, principalmente no início das apresentações. Sendo a segunda a desfilar, a Império da Tijuca foi prejudicada e acabou na oitava posição entre dez escolas, reforçando a ideia de que, ao carnavalizar a reli-

giosidade afro, se abria a possibilidade de sanções divinas.

Ao longo da década de 1970, essa temática se consolidaria nos enredos acompanhando a crescente valorização das tradições de matriz africana na sociedade brasileira. Com isso, tornaram-se mais comuns as especulações sobre os riscos e cuidados envolvidos nesses casos. Isso aparece no desfile de 1976 da Mocidade Independente de Padre Miguel, com o enredo “Menininha do Gantois”. Para que a ialorixá autorizasse a homenagem, sambistas viajaram a Salvador. Chiquinho, então diretor de barracão da escola, contou à pesquisadora Bárbara Pereira – no livro *Estrela que me faz sonhar: histórias da Mocidade* – sobre a conversa com a mãe de santo no terreiro do Gantois:

Ela falou: Olha, eu não quero misturar porque o candomblé é uma coisa séria, Carnaval é outra história, mas o pedido é grande e vou atender, mas tem algumas coisas que eu gostaria que vocês cumprissem, e quero alertar que se não cumprir pode dar problemas sérios (Pereira, 2013, p. 58).

Mãe Menininha orientou que os ritmistas desfilassem representando

ogãs, com as cabeças raspadas, e que os cabelos fossem entregues a ela em Salvador. A ialorixá também forneceu um pó que deveria ser espalhado na avenida antes do desfile e passou um ebó para os componentes. Essas recomendações sugeriam uma limpeza ritual que preparasse a escola para se relacionar com o sagrado no contexto carnavalesco. Os ritmistas rasparam a cabeça a contragosto, num mutirão realizado na quadra da escola, mas os cabelos foram esquecidos por lá, e o restante das obrigações não foram cumpridas.

Os relatos publicados no livro de Pereira dão conta de alguns contratempos, insinuando uma repreensão dos orixás ao descumprimento dos preceitos. O carro alegórico que homenageava Xangô, por exemplo, empacou na concentração e não entrou na avenida. A noite de Carnaval foi especialmente tortuosa para Chiquinho, um dos responsáveis pelas obrigações rituais não cumpridas. Além de penar para mover a intransponível alegoria de Xangô, ele sofreu um grave acidente de automóvel ao voltar para casa após o desfile, ficando hospitalizado. Após esses incidentes, a Moci-

dade passou mais de quarenta anos sem fazer um enredo afrorreligioso, embora aquele desfile tenha garantido sua melhor colocação até então, um terceiro lugar. A escola empatou em segundo lugar com a Mangueira, mas perdeu no desempate devido aos pontos descontados no quesito bateria, o mais restrito pelas prescrições da mãe de santo.

Esse contexto representa o ápice do que Augras (1998) descreve como a influência no Carnaval carioca de um movimento de valorização midiática da cultura afro-brasileira, impulsionado pelo tropicalismo e intensificado pelo jubileu de Mãe Menininha em 1972. A isso se soma a exposição comercial do candomblé nas políticas de promoção do turismo nos anos 1970, o que suscitou críticas de intelectuais e religiosos (Santos, 2005).

Reações dessa natureza seriam mais evidentes no Carnaval de 1978, quando Acadêmicos do Salgueiro e Beija-Flor de Nilópolis apresentaram enredos muito semelhantes sobre a cosmogonia iorubá. Em “A criação do mundo na tradição nagô”, a Beija-Flor, sob a direção de Joãozinho Trinta,

apresentou o mito por uma perspectiva onírica. Já o Salgueiro, liderado por Fernando Pamplona, trouxe, em “Do yorubá à luz, a aurora dos deuses”, uma história do povo nagô, abordando a criação do mundo como o início da civilização iorubana.

Como relatou Haroldo Costa (1984), a chuva que caiu durante a apresentação do Salgueiro intensificou as dificuldades enfrentadas pela escola, marcadas por disputas políticas e falta de recursos. Opositores do presidente teriam depredado alegorias e estandartes, tumultuando a concentração. O mestre de bateria foi detido após receber voz de prisão antes do desfile e acabou preso assim que o cortejo terminou. Em meio a tanta turbulência, a escola atravessou o samba-enredo. O resultado foi a pior colocação da sua história até então, o sexto lugar. Enquanto isso, a Beija-Flor contou com um carnavalesco em ascensão, um patrono abonado e uma comunidade determinada a conquistar o tricampeonato. A chuva cessou quando a escola entrou na avenida por volta das 7 horas da manhã, e o cortejo terminou sob os gritos de “já ganhou” – e, de fato, ganhou.

Apesar da disparidade nos resultados, Salgueiro e Beija-Flor enfrentaram a mesma controvérsia devido ao teor de seus enredos. Fernandes Portugal, presidente da Fundação Cultural Yorubana Brasil-África, criticou o “uso indevido da liturgia afronegra” e apontou “erros crassos” em ambos os desfiles, como a representação de orixás com imprecisões históricas e mitológicas (O Cruzeiro, 1978). Em carta publicada nos jornais, Portugal também repudiou a exposição de elementos sagrados, como a representação de orixás e iaôs com cabeças raspadas e pintadas, o que teria gerado descontentamento entre candomblecistas e até causado a saída de membros da Embaixada da Nigéria durante o desfile.

Enquanto os salgueirenses atribuíram o conturbado e desastroso desfile à sabotagem de opositores da presidência (Costa, 1984), o líder da Fundação Yorubana sugeriu que a escola estava sujeita a uma retaliação dos orixás pela imprudência dos sambistas. Segundo ele, “os búzios recomendam maior prudência no uso de temas populares. Os deuses poderão ficar revoltados e as consequências poderão ser imprevisíveis” (O Cruzeiro, 1978).

A crítica de Portugal também se estendia à bibliografia consultada pelos carnavalescos (O Cruzeiro, 1978). Essa discussão revela uma disputa sobre quais vozes tinham legitimidade acadêmica e religiosa para falar sobre a tradição nagô. A controvérsia em torno dos enredos e das abordagens distintas de Salgueiro e Beija-Flor evidenciava um momento de transformação no ideal de africanidade e nas concepções sobre as religiões afro-brasileiras.

Fernandes Portugal foi um defensor da reafricanização do candomblé no Rio de Janeiro, promovendo práticas baseadas nos cultos africanos, especialmente os de Benim e Nigéria, que diferem dos rituais encontrados nos terreiros brasileiros, incluindo os baianos (Capone, 2018; Silva, 1991). Com sua Fundação Cultural Yorubana, ele incentivou o intercâmbio cultural entre Brasil e África, focando no ensino da língua iorubá e na codificação dos fundamentos do culto.

Sua reputação fez com que sambistas o procurassem em busca de orientações sobre a cultura afro-brasileira, para embasar seus enredos. Naquele ano, ele orientou o salgueirense Zé Di

na composição de um samba sobre a cosmogonia iorubá. A obra foi preterida no concurso da escola, e o vencedor foi o samba de Renato de Verdade, que exaltava a “pureza africana” dos terreiros de candomblé da Bahia. Sua crítica aos desfiles de Salgueiro e Beija-Flor, portanto, fazia parte de uma disputa maior por representações legítimas da tradição iorubá.

A vitória da Beija-Flor de Joãozinho Trinta, o terceiro título consecutivo da agremiação nilopolitana, aqueceu também um outro debate, mais caro ao mundo do Carnaval: a espetacularização dos desfiles. Trinta foi acusado de “matar o autêntico Carnaval e introduzir o Carnaval luxo, o carnaval visual” (O Fluminense, 1978, p. 2). Na mesma edição em que foi publicada a crítica de Fernando Portugal, a revista *O Cruzeiro* trazia uma entrevista com Antônio Candeia Filho, o Candeia, liderança de um segmento de sambistas identificados como “tradicionalistas”, que denunciavam aquilo que consideravam ser um processo de descaracterização e comercialização da festa.

Esse debate se aprofundaria na década seguinte, após a inauguração do Sam-

bódromo, em 1984, que potencializou as possibilidades de exploração comercial. Isso favoreceu os banqueiros do jogo do bicho, que haviam assumido o controle de escolas emergentes nos anos 1970 e fundado a Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa).

O risco da folclorização

A “Era Sambódromo” marcou a consolidação de um modelo em que a Liesa gerencia a organização e a comercialização da festa, enquanto os elementos visuais se tornaram preponderantes nos desfiles como expressão de poder desses contraventores (cf. Cavalcanti, 2006). A partir dos anos 1990, essa lógica se aprofundou com a introdução dos enredos patrocinados, intensificando a espetacularização como um componente central das controvérsias envolvendo desfiles que abordam o imaginário afrorreligioso.

Nesse contexto, um caso emblemático foi “A saga de Agotime, Maria Mineira Naê”, da Beija-Flor, em 2001. O enredo se destacou pela originalidade ao contar a história da fundadora da Casa das Minas, no Maranhão, divulgando o culto aos voduns da tradição jeje,

pouco conhecido em comparação ao culto aos orixás dos nagôs. Esse desfile figura constantemente nas listas dos mais inesquecíveis da história do Sambódromo, devido à força simbólica da religiosidade presente, que gerou imagens impactantes, um samba-enredo pujante e inflamou os ânimos dos componentes, que desfilaram como se estivessem envolvidos pela energia dos voduns. Essa impressão ficou registrada tanto em quem assistiu das arquibancadas quanto naqueles que acompanharam pela TV. No entanto, a escola não conquistou o título, em parte devido a um acidente com uma das alegorias, intitulada “Feitiçaria”, que resultou em uma pessoa ferida. Esse carro alegorizava o momento da narrativa em que Agotime, rainha do reino do Daomé, é traída e destronada sob a acusação de feitiçaria, sendo depois escravizada e enviada ao Brasil. A cenografia, com tons de vermelho e roxo, trazia a enorme cabeça de um bode preto e elementos como velas e alguidares com sacrifícios animais, o que criava uma atmosfera algo sombria, simbolizando a transição dramática do enredo. Isso alimentou a percepção de que a alegoria possuía uma “energia pesada”, reforçando a ideia de que

algo poderia ter dado errado no plano espiritual.

No livro *Por que perdeu? Dez desfiles derrotados que fizeram história*, o jornalista Marcelo de Mello dedica um capítulo a esse caso. A partir dele, sabemos que uma das narrativas sobre o desfile aponta que o acidente apenas confirmou uma previsão feita por uma entidade que se manifestou para o carnavalesco meses antes do desfile. Ela havia alertado que a alegoria estaria espiritualmente comprometida, o que ajudou a consolidar a narrativa mágica em torno do ocorrido. Nas palavras de Mello (2018, p. 152), embora a derrota tenha sido frustrante, especialmente considerando o impacto do desfile, que recebeu os maiores prêmios da crítica especializada, a forma como ela ocorreu – com o problema no carro da feitiçaria – “só alimentou a lenda em torno de Agotime e reforçou a crença no sobrenatural”.

O enredo também gerou uma grande controvérsia envolvendo lideranças da Casa das Minas e estudiosos. Embora representantes da Beija-Flor tenham ido a São Luís para obter o consentimento da casa e consultado pesquisa-

dores para desenvolver a homenagem, o fato de a escola ter dado ampla visibilidade a Zeneida Lima – uma sacerdotisa da pajelança cabocla que afirma ser descendente direta de Agotime – gerou uma forte reação. A decisão de privilegiar essa fonte, considerada desautorizada pela Casa das Minas, foi vista como uma afronta à legitimidade da tradição. Além disso, alguns aspectos do desfile, como a inclusão de elementos do candomblé e da umbanda, como o jogo de búzios, exus e pombagiras, que não fazem parte da tradição jeje, também suscitaram questionamentos (cf. Souza, 2011).

O antropólogo Sérgio Ferretti, referência no estudo do tambor de mina, que colaborou inicialmente com a Beija-Flor, criticou, em um artigo, a abordagem final do enredo, afirmando que a liberdade poética não justificaria a alteração de elementos fundamentais da Casa das Minas. Ferretti advertiu sobre o risco de desinformação para o público, especialmente considerando que Dona Denil, chefe do terreiro, recebeu a homenagem como uma forma de divulgar a Casa, embora os voduns não gostassem “de ser representados por imagens nem por pessoas fantasiadas”.

Ele também criticou a promoção de Zeneida Lima como descendente de Agotime, ponderando que o desfile “não deveria contribuir para a projeção pessoal de uma branca paraense” (Ferretti, 2001). Segundo ele, a cultura popular, ao contrário das elites, é muitas vezes “tratada como folclore, no mau sentido do termo”, permitindo que “qualquer um se ache com o direito de inventar ou dizer o que quer” (*Ibid.*).

O debate evidenciado pelo antropólogo sublinha disputas em torno da memória oral das comunidades afro-brasileiras e do Carnaval como um espaço de legitimação social. Ele aponta o dilema entre visibilidade e o risco de folclorização, levantando questões sobre a qualificação das pesquisas que sustentam os enredos e os discursos a eles relacionados, além de destacar as tensões políticas e outras questões sensíveis às comunidades religiosas. Embora os problemas apontados por Ferretti sejam legítimos, elementos como a presença de exus brasileiros no desfile sobre o culto daometano refletem a capacidade das escolas de samba de alegorizar e articular significados múltiplos. Como explicou um integrante da Beija-Flor, a proposta era mostrar a

diversidade da cultura afro-brasileira, com ênfase nos negros mina-jejes (Souza, 2011, p. 1561).

O Carnaval deve ser compreendido como um campo onde complexos universos simbólicos são ressignificados no espaço público. Contudo, a controvérsia também surge da percepção do desfile como um espetáculo globalizado, frequentemente veiculando imagens exotizantes e representações estereotipadas. Afinal, ao menos em parte, parece ter sido esse o rumo dos desfiles na virada do século, com enredos cada vez mais voltados para fins turísticos e comerciais, financiados por patrocínios empresariais e governamentais – um processo que pode ser enquadrado como espetacularização ou mercantilização das formas culturais tradicionais a serviço do turismo e do entretenimento, conforme definido por José Jorge de Carvalho (2010).

A cosmopolítica dos enredos

No Carnaval de 2017, a Unidos de Padre Miguel (UPM) era uma das favoritas ao título do Grupo de Acesso, após dois vice-campeonatos seguidos. A escola,

com uma trajetória marcada pela ascensão nos anos 2000, contava com investimentos fortes e uma comunidade engajada. Fundada na década de 1950, a UPM sempre foi ofuscada pela rival Mocidade Independente de Padre Miguel, que dominou o cenário carioca a partir dos anos 1970. Após a morte de seu patrono, a Mocidade enfrentou instabilidade, enquanto a UPM crescia. A expectativa era grande para sua chegada ao Grupo Especial, embora houvesse especulações sobre interesses contrários a essa ascensão, devido à ligação da escola com forças antagônicas aos contraventores associados às grandes escolas, o que gerava receios de alteração no equilíbrio de poder no Carnaval carioca.

O enredo de 2017, “Ossain – o poder da cura”, sobre o orixá guardião das folhas sagradas e curativas, foi muito bem acolhido pela escola e pelo público. A entrada da UPM na avenida, pela beleza visual e pela força do canto dos componentes, foi uma das mais emocionantes daquele ano. No entanto, o desfile teve um contratempo. A porta-bandeira sofreu uma torção no joelho durante a apresentação diante dos jurados, caindo na avenida. A queda gerou

grande comoção, especialmente porque o pavilhão, símbolo solene do cortejo, estava nas suas mãos. O acidente prejudicou a evolução de todo o desfile, levando a então favorita UPM a terminar o Carnaval apenas em quarto lugar.

A repercussão do acidente ganhou destaque pelo comentário do escritor Luiz Antonio Simas – feito primeiro durante a transmissão do desfile pela Rádio Arquibancada e, depois, numa série de publicações no Facebook – que associou o ocorrido à figura mítica de Ossain, representado como um ser de uma só perna. Essa interpretação gerou especulações nas redes sociais sobre uma possível punição do orixá, com Simas reforçando sua visão positiva sobre a relação entre o acidente e a simbologia do orixá:

Ligação de uma repórter me perguntando [achei boa a indagação] se o fato de Ossain, em alguns mitos, ter uma só perna pode indicar um castigo do orixá pra Jéssica, a porta-bandeira da Padre Miguel. Pra mim não pode. Orixá gosta de beleza. Indica, para mim, muito mais a imponderável beleza do mistério e um lindo recado de axé do orixá para a porta-bandeira: a perna de

Ossain é o tronco da árvore frondosa, cheia de folhas que conversam com as mulheres e os homens. Eu prefiro acreditar que a história da Jéssica como porta-bandeira, sob as bênçãos do senhor das folhas, está começando hoje e será linda de vida, beleza e poder de cura (Simas, 2017).

Mais do que uma simples coincidência, Simas estabelecia uma correlação entre o mito do orixá e o rito carnavalesco. O plano mitológico, contido no próprio enredo, oferecia a possibilidade de significação do acidente no ritual. Demonstrando o alcance dessa interpretação, o caso mereceu um artigo dos antropólogos Clark Mangabeira e Victor Araújo (2021), no qual analisaram a queda da porta-bandeira como a experimentação do mito implícito ao rito – nos termos emprestados de Márcio Goldman (1985). Dessa forma, a inteligibilidade oferecida pelo mito restabelecia a ordem ritual que o acidente interrompeu.

Como afirmou Lévi-Strauss (2008), a situação mágica é um fenômeno de consenso. A chave de sentido formulada por Simas rapidamente se assentou no imaginário carnavalesco. Em 2020,

ao criar uma lista com as imagens mais marcantes da década, a plataforma Carnavalize elegeu uma foto em que o mestre-sala Vinicius Antunes carrega sozinho o pavilhão da Unidos de Padre Miguel, após a porta-bandeira ter sido retirada da avenida pelos bombeiros. Citando o comentário de Simas sobre Ossain, retratado como um ser que saltita em uma perna, o blog perguntava: “Coincidência?” (Carnavalize, 2020). Três anos depois do acidente, o historiador da arte Rennan Carmo escreveu, em uma crônica publicada no portal Carnavalesco, que “Jéssica não foi castigada por Ossain, como rumores preconceituosos e intolerantes foram surgindo pelos becos. Jéssica foi, também como diz o samba, “a raiz que manifesta onde a seiva se mistura” (Carmo, 2020).

Desde os primeiros enredos com temáticas religiosas, como vimos, não é raro que correlações simbólicas sejam mobilizadas para explicar infortúnios nos desfiles, geralmente interpretados como repreensões divinas. No caso da UPM, a interpretação predominante refutou a possibilidade de castigo, atribuindo ao ocorrido um significado positivo: as bênçãos de Ossain. Esse cui-

dado em não culpabilizar o orixá, sem negar sua influência, reflete uma leitura politicamente orientada do evento. Sugerir que Ossain tenha provocado a queda poderia associar a religiosidade afro-brasileira a conotações negativas. Por outro lado, ao ser interpretada como manifestação positiva, a queda reafirmava a eficácia simbólica da cura ritual anunciada no enredo, consolidando o vínculo entre os desfiles das escolas de samba e as tradições afro-brasileiras, que se desejava afirmar naquele contexto.

O contexto ao qual me refiro é marcado pelo crescimento do segmento cristão pentecostal e o avanço da extrema direita no Brasil, que geram disputas sobre identidade e cultura nacional, incluindo o lugar do Carnaval nesse imaginário (Menezes e Bártolo, 2019; Oosterbaan e Godoy, 2020). Em minha pesquisa de doutorado, atualmente em fase de conclusão, identifico que, a partir de 2016, houve um movimento de afirmação de uma identidade étnico-religiosa nas escolas de samba por meio de enredos centrados na religiosidade de matriz afro-indígena, em contraponto tanto ao processo de espetacularização agravado nas últimas

décadas quanto ao antagonismo político e religioso, representado por atores como o bispo pentecostal e ex-prefeito do Rio de Janeiro Marcello Crivella, que retirou o apoio governamental ao carnaval durante o seu mandato, de 2017 a 2020. Ressalta-se, portanto, a dimensão cosmopolítica desses enredos, que instauram arenas onde se disputam e se atualizam modos encantados de existência no espaço público brasileiro (Bártolo, 2025).

Um dado ontológico

Para concluir, retorno à questão que abre este capítulo. Diante dos imponderáveis aos quais uma escola de samba está sujeita – carros quebrados, sambistas que tropeçam, tempestades que desabam – como explicar o fracasso de um desfile que mobilizou toda uma coletividade ao longo de um ano? Nos casos em que a religiosidade afro-brasileira compõe o enredo, o próprio imaginário tematizado oferece as bases para significar esses eventos disruptivos. Ao evocar a religiosidade para interpretar os infortúnios, sugere-se, complementarmente, que a eficácia do desfile também depende dessa relação, assegurada por meio de ritos propiciatórios que

negociam com o sagrado e garantem proteção aos sambistas.

Assim como recorremos aos naufrágios do kula para destacar a importância das narrativas de fracasso, podemos compreender melhor esse mecanismo explicativo por meio de outra imagem clássica das monografias antropológicas: a interpretação para a queda de um celeiro sobre uma pessoa, descrita por Evans-Pritchard em *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande* (2005[1937]). Os azande, um grupo étnico do Sudão, no centro-norte do continente africano, sabem que a causa física do colapso do celeiro é o enfraquecimento da madeira pelos cupins. No entanto, o fato de isso ter ocorrido no exato momento em que alguém estava sentado sob o celeiro é explicado como um ato de bruxaria contra essa pessoa, pois a bruxaria é um dado ontológico dos azande (cf. Keane, 2018). Transpondo essa lógica para o nosso contexto, percebemos que os enredos afro mobilizam signos de uma ontologia na qual as escolas de samba estão inseridas.

As diversas controvérsias em torno desses desfiles, suscitadas principalmente a partir de seus fracassos, convergem

para uma questão central, embora envolvam diferentes interpretações. Elas mostram que os sentidos da relação entre religião e Carnaval estão em constante disputa e construção, refletindo tanto as dinâmicas internas das escolas de samba quanto as questões mais amplas do contexto sociopolítico em que se inserem.

Assim, pode-se compreender que, no início da década de 1970, quando a tradição afro-brasileira era abordada como parte de um discurso mais amplo sobre a cultura nacional, lideranças umbandistas, aproximando-se da moralidade cristã em busca de legitimação religiosa, identificaram a profanação como um risco. Já nos anos 2000, com a valorização étnica dessas tradições,

o risco passou a ser o da folclorização, compreendida como uma representação estereotipada pelo espetáculo. Atualmente, observa-se uma valorização dessa relação como um modo de fortalecer, no espaço público, tanto as escolas de samba quanto as religiões de matriz africana diante das tensões políticas e religiosas no país.

Em todos esses casos, pressupõe-se a agência dos orixás, exus e outros seres e elementos do sagrado afro-brasileiro, que se constituem, portanto, como dados ontológicos no mundo do Carnaval. Isso nos leva à conclusão de que é por meio da performance desses enredos (e, ironicamente, especialmente daqueles que fracassam) que esse mundo se constrói – ou se encanta.

Referências bibliográficas

- AGIER, Michel. *Anthropologie du Carnaval: La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille; Paris: Parètheses, 2000.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- BÁRTOLO, Lucas; BORA, Leonardo. "Art, travail et miracle". *Techniques & Culture*, vol. 78, n° 2, p. 26-49, 2022.
- BROWN, Diana *et al.* *Umbanda e política*. Rio de Janeiro: Iser; Marco Zero, 1985.

CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

CARVALHO, José Jorge. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. *Antropológicas*, v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006.

COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia do samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

EVANS-PRITCHARD, Edward E. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FERRETTI, Sérgio. Beija-Flor e a Casa das Minas. *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, n. 18, p. 9-10, jan. 2001.

GIUMBELLI, Emerson. Presença na recusa: a África dos pioneiros umbandistas. *Esboços*, Florianópolis, v. 17, n. 23, p. 107-118, 2010.

GOLDMAN, Marcio. A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé. *Religião & Sociedade*, n. 12, v. 1, p. 22-54, 1985.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. 1975. Dissertação (mestrado em Antropologia Social). – . Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1975.

IPHAN. *Matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba-enredo*. Brasília, DF: Iphan; Minc, 2007.

KEANE, Webb. On semiotic ideology. *Signs and Society*, v. 6, n. 1, p. 64-87, 2018.

KOSLINSKI, Anna Beatriz; GUILLEN, Isabel Cristina. Maracatus-nação e a espetacularização do sagrado. *Religião & Sociedade*, v. 39, p. 147-169, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O feiticeiro e sua magia. In: _____. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MANGABEIRA, Clark; ARAÚJO, Victor M. Ossain, orixá de uma perna só, e o poder da cura: afetações afrorreligiosas no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Revista Jesus Histórico*, v. 28, p. 131, 2021.

MELLO, Marcelo de. *Por que perdeu? Dez desfiles derrotados que fizeram história*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

MENEZES, Renata de Castro; BÁRTOLO, Lucas. Quando devoção e carnaval se encontram. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 9, n. 1, p. 96-121, 2019.

MORAIS, Mariana Ramos. De macumba a umbanda: o processo de legitimação da religião dita genuinamente brasileira. *Horizonte*, v. 17, n. 54, p. 1623-1646, 2019.

OOSTERBAAN, Martijn; GODOY, Adriano Santos. Samba struggles: Carnival parades, race and religious nationalism in Brazil. In: BALKENHOL, M. et al. (org.). *The secular sacred*. Cham: Springer International Publishing, 2020.

PEREIRA, Bárbara. *Estrela que me faz sonhar: histórias da Mocidade*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2013.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EdUFBA, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves. “Crítica antropológica pós-moderna e a construção textual da etnografia religiosa afro-brasileira”. *Cadernos de Campo*, v. 1, p. 47-60, 1991.

SOUZA, Jônatas Xavier de. Carnaval e cultura histórica: a tradição mina-jeje em representação no desfile da Beija-Flor de Nilópolis (2001). In: *Congresso Internacional de História*, 5. Maringá: Uem/PPH/DHI, 2011, p. 1557-1566.

Jornais consultados

Correio da Manhã, 2 fev. 1971.

Tribuna da Imprensa, 3 fev. 1971.

Correio da Manhã, 25 fev. 1971.

O Fluminense, 12 e 13 fev. 1978.

Sites consultados

BÁRTOLO, Lucas. “As escolas de samba e o encantamento do espaço público”. *Nexo Políticas Públicas*, 13 fev. 2025. Disponível em: <https://pp.nexojornal.com.br/opiniaio/2025/02/13/as-escolas-de-samba-e-o-encantamento-do-espaco-publico>. Acesso em: 18/09/2025.

CARMO, Rennan. UPM 2017: um canto “Kosi Ewé Kosi Orisá”. *Carnavalesco*, 18 abr. 2020. Disponível em: <https://carnavalesco.com.br/upm-2017-um-canto-kosi-ewe-kosi-orisa/>. Acesso em: 20 out. 2022.

CARNAVALIZE. #SÉRIEDÉCADA: as imagens mais marcantes do carnaval carioca na década. *Carnavalize*, 12 maio 2020. Disponível em: <https://carnavalize.com/seriedecada-as-imagens-mais-marcantes-do-carnaval-carioca-na-decada/>. Acesso em: 20 out. 2022.

SIMAS, Luiz Antonio. Ligação de uma repórter.... *Facebook: luizantonio.simas*, 26 fev. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/luizantonio.simas/posts/pfbid0VMjwA6dNPNcgxXwQEJaaZgs6d5PUVfinyqpBMS7Zp5ReLVxnuSoW-dfHjsLNEuP9Zl>. Acesso em: 20 out. 2022.

Vídeos consultados

WALDIR 59. DEP.CCC_013 – Waldir 59. *Depoimentos do Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Museu do Samba, 2009.

Brasil, meu Brasil brasileiro¹

Lygia Santiago

RESENHA

Uma arte de resiliência – arte popular do Brasil na coleção Rolf Fehlbaum²

An art of resilience: popular art from Brazil in the R.F. Collection

Editado por Rolf Fehlbaum e Fifo Stricker – Com ensaio de Ricardo Lima e Guacira Waldeck

39 € (aprox. R\$ 242) / Inglês
420 páginas / 17 x 24,5 cm
Editora Museu de Design Vitra, 2023
ISBN 978-3-945852-61-3
Museu de Design Vitra³
Rua Charles-Eames 2
Weil am Rhein | Alemanha D-79576

Antes de iniciar a resenha do livro *Uma arte de resiliência – arte popular do Brasil na coleção Rolf Fehlbaum⁴*, considero necessário fazer uma breve introdução sobre como se deu meu encontro com esse livro. Em 1999, eu cursava a Faculdade de Educação Artística – habilitação em História da Arte, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), cuja grade incluía a disciplina Folclore Brasileiro, ministrada pelos professores Cássia Frade⁵ e Ricardo Lima⁶.

¹ O título dessa resenha se refere a um verso da música “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, 1939. Aproveito a oportunidade, para agradecer ao grande poeta a mais bela canção de nossa nação.

² A aquisição do exemplar pode ser realizada on-line: <https://shop.design-museum.de/en/products/an-art-of-resilience-popular-art-from-brazil-in-the-r-f-collection?srltid=AfmBOoqcrOwA2aYOUWMvTnmwZUWhsi6dHkwU8HFv8WufHFbHX-rsUfd#details>

³ A coleção pode ser acessada virtualmente por meio do link: <https://www.design-museum.de/de/ausstellungen/detailseiten/brazilian-popular-art-09.html>

⁴ Rolf Fehlbaum foi durante vários anos diretor da Vitra, e foi sob sua liderança que a empresa se tornou marca mundialmente conhecida, fato que se deveu, por um lado, pela colaboração com importantes *designers* contemporâneos e, por outro, pela expansão do local de produção em Weil am Rhein, no Sul da Alemanha, para o Campus Vitra, que inclui, entre outros espaços, o Museu de Design da Vitra (1989) e a Casa Vitra, inaugurada em 2010.

⁵ Maria de Cássia do Nascimento Frade é graduada em música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em antropologia social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e doutora em educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Foi professora da Faculdade Angel Vianna e professora adjunta da Uerj.

⁶ Ricardo Gomes Lima é graduado em ciências sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF/1978), mestre em artes visuais e antropologia da arte pela Escola de Belas Artes (UFRJ/1993), e doutor em antropologia cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais pela mesma universidade (2006). Foi professor adjunto da Uerj, bem como do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) e membro do Núcleo de Cultura Popular e coeditor da revista *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares* (Tecap).

Naquela ocasião, eu e meus colegas de turma realizamos uma visita ao Museu Casa do Pontal, o que representou meu primeiro contato com obras de artistas como Mestre Vitalino, Zé Caboclo, Galdino, Adalton, Ulisses, entre outros grandes nomes da arte popular brasileira. Inaugurado em 1976 pelo artista e *designer* francês Jacques Van de Beuque⁷, o museu recebeu esse nome devido à sua localização original na região da Praia do Pontal, no bairro do Recreio dos Bandeirantes, no Rio de Janeiro. Devido às recorrentes inundações que enfrentou ao longo dos anos, o Museu Casa do Pontal ganhou, em 2021, uma nova sede na Barra da Tijuca. O novo edifício conta com 2.600 m² de área construída, instalações

modernas, salas de exposição amplas e reservas técnicas adequadas para a conservação de seu acervo. Reconhecido internacionalmente – inclusive pela Unesco – o museu abriga cerca de 9 mil obras de mais de 300 artistas, sendo considerado o mais importante e abrangente do gênero. Desde 2010, é dirigido por Lucas Van de Beuque⁸ e Angela Mascelani⁹.

O livro *Uma arte de resiliência* chegou até mim por meio do *mailing* do Museu de Design Vitra¹⁰, enviado à minha caixa de e-mail junto a outras comunicações sobre lançamentos editoriais e exposições realizadas no Campus Vitra. Esse *campus* reúne cinco galpões de produção¹¹, um museu¹², duas lojas,

um café-restaurant, a Casa¹³ Vitra, uma galeria¹⁴, um jardim¹⁵, um pavilhão de conferências¹⁶, diversas esculturas¹⁷ espalhadas pelos espaços e dois amplos estacionamentos.

Ao reconhecer o nome do professor Ricardo Lima entre um dos colaboradores da obra, não hesitei em adquirir o livro, publicado pelo museu localizado em Weil am Rhein, no Sul da Alemanha, próximo à fronteira com a cidade de Basel, na Suíça. Quando recebi pelo correio aquele volume robusto – uma massa gráfica de 420 páginas (17 x 24,5 cm e 5 cm de lombada) – fui tomado por uma emoção intensa, que me fez recordar, quase instintivamente, os versos de Ary Barroso: *Brasil (Brasil) / Pra mim (pra mim)*. Foi nesse espírito de amor à pátria que folheei, pela primeira vez, as páginas da obra.

Segundo o prefácio da obra, escrito por Rolf Fehlbaum – colecionador e um dos diretores do Campus Vitra –, seu primeiro contato com a arte popular brasileira ocorreu durante uma viagem ao Rio de Janeiro, em 2001, mais precisamente em uma visita ao Museu Casa do Pontal. A partir dessa experiência, Fehlbaum iniciou sua coleção, com a orientação da galerista Ana Maria Chindler¹⁸, a quem dedica este livro.

Os primeiros objetos adquiridos permaneceram por anos praticamente esquecidos, guardados em caixas, devido à ausência de um espaço adequado para sua exposição. Eles voltaram à tona quando surgiu a oportunidade de ocupar um edifício vazio no Campus Vitra. Fehlbaum, então, decidiu, em parceria com seu colega colecionador Fifo Stricker, criar um espaço

7 Jacques Van de Beuque, artista e *designer* francês, fundou o Museu Casa do Pontal em 1976. Em 1995, seu filho, Guy Van de Beuque (1951-2004), filósofo, matemático e cineasta, passou a dirigir o Museu. Com a morte prematura de Guy, enquanto montava uma exposição em Nova Déli com obras do acervo, o Museu passou a ser dirigido pela antropóloga e cineasta Angela Mascelani, viúva de Guy.

8 Lucas Van de Beuque é economista e fotógrafo, com atuação em gestão cultural, filho de Angela e Guy, e neto de Jacques Van de Beuque.

9 Angela Mascelani é graduada em educação artística pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), mestre em artes visuais e doutora em antropologia, ambos os títulos pela UFRJ. Desde 1996 é diretora do Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro.

10 Empresa suíça fundada em 1950, a Vitra é especializada em *design* e fabricação de móveis e acessórios de alta qualidade, com foco na criação de produtos inovadores e funcionais para ambientes internos e externos. A marca é muito conhecida por trabalhar com renomados *designers* internacionais, como Charles e Ray Eames, George Nelson, entre outros.

11 Projetos de Nicholas Grimshaw (1981 e 1983); Frank Gehry (1989); Álvaro Siza (1994); Sanaa (2012).

12 Projeto de Frank Gehry (1989).

13 Casa é *Haus* em alemão (Casa Vitra = Vitra *Haus*), nela todos os móveis e objetos fabricados pela Vitra ambientam uma “casa”, e os mesmos podem ser comprados e ou encomendados. Projeto de Jacques Herzog e Pierre de Meuron, 2010.

14 Projeto de Frank Gehry, 2003.

15 Projeto de paisagismo de Piet Oudolf, 2020.

16 Projeto de Tadao Ando (1993).

17 *Balancing Tools*, de Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen (1984); *Glocke, aus: 24 stops*, de Tobias Rehberger, 2015-2016; *Dome*, de Richard Buckminster Fuller, 1975-2000; *Ring e Ruisseau*, de Ronan e Erwan Boroullec, 2018; *Blockhaus*, de Thomas Schütte, 2018; *Torre Numero Due*, de Nathalie Du Pasquier, 2021.

18 Proprietária da Galeria Pé de Boi, onde Rolf Fehlbaum comprou grande parte dos objetos de sua coleção.

destinado à apresentação pública de sua coleção brasileira. Percebeu, contudo, que os objetos adquiridos na ocasião de sua viagem ao Brasil não seriam suficientes para constituir de fato uma coleção e retomou o contato com Ana Maria Chindler. Ele expandiu significativamente o seu acervo ao longo dos anos seguintes, compondo a impressionante *Wunderkammer*¹⁹ – apresentada integralmente nas 420 páginas desta publicação com aproximadamente 220 imagens. A coleção está acessível apenas por meio de visitas guiadas, normalmente aos segundos domingos e feriados, às 15h. É necessário reservar antecipadamente pelo site: reservix.de – “Wunderkammer Vitra Schaudapot”. O tour acontece em alemão e/ou inglês. Os ingressos custam cerca de €18 (aprox. R\$ 112), ou €16 (aprox. R\$ 100) para estudantes entre 13 e 30 anos, idosos a partir de 65 anos e pessoas com deficiência.

Entrada gratuita para crianças menores de 13 anos.

De acordo com Fehlbaum e Stricker, o título *Uma arte de resiliência* evoca os inúmeros desafios enfrentados pelos artistas do Brasil rural, em especial no estado de Pernambuco, onde foi produzida a maior parte das obras reunidas neste livro. Esses artistas não se auto-denominavam artistas. Produziam figuras, principalmente em barro, que eram vendidas em feiras populares. A maioria deles também exercia outras atividades para garantir o sustento, e alguns são considerados analfabetos. Suas criações, no entanto, são impregnadas de força e encorajamento, frequentemente enfrentando as dificuldades da vida com humor, oferecendo conforto por meio de cenas de solidariedade e lazer, documentando o ciclo da vida e introduzindo interpretações pessoais da magia, do mito e do sobrenatural²⁰.

¹⁹ A palavra *Wunderkammer* pode ser traduzida para o português como “câmara maravilhosa/ou de curiosidade” e nomeia uma galeria dentro do Campus Vitra, que abriga a Coleção de Arte Popular Brasileira de Rolf Fehlbaum.

²⁰ Fehlbaum, Stricker, 2023, p. 22; tradução minha do original: “These artists would not call themselves artists. They made figures mostly of clay and sold them in the markets. Most of them also pursued other activities to survive, and some are said to have been illiterate. But their creations are full of encouragement, often facing the difficulties of life with humour, providing relief in scenes of solidarity and leisure, documenting the life cycle and introducing personal interpretations of magic, myth and the supernatural”.



Figura 1 *Wunderkammer*, Campus Vitra, Weil am Rhein (Fehlbaum e Stricker, 2023, p. 20-21). Foto: Lygia Santiago.

Com acabamento gráfico primoroso, o livro foi impresso na Alemanha em materiais de alta qualidade: capa em Gmund Les Naturals Sable 330 g/m² e miolo em Munken Print White 150 g/m². Em termos de equivalência aos materiais utilizados no Brasil, pode-se dizer que a capa corresponde ao Kraft 300 g/m², impresso em 4/0 cores e contraplacado, enquanto o miolo se assemelha ao Offset 150 g/m², impresso em 4/4 cores.

As páginas de abertura e encerramento da obra são de grande sensibilidade,

apresentando detalhes das obras em preto e branco. Já nas páginas internas, há uma explosão de cores, com reproduções integrais das obras, sem cortes ou interferências. As imagens de apoio – como retratos dos artistas, registros de contextos históricos ou materiais de referência – são sempre impressas em preto e branco, preservando o protagonismo das obras em cor, que constituem o núcleo visual e conceitual da publicação.

As fotografias e os vídeos da coleção de Rolf Fehlbaum são assinados por

Moritz Herzog, fotógrafo de técnica refinada, cujas imagens se destacam pelo enquadramento preciso, nitidez e domínio de luz e sombra. Algumas imagens adicionais foram adquiridas do acervo da Fundação Pierre Verger para compor a narrativa visual do livro. O volume conta, ainda, com nove QR Codes que direcionam o leitor a conteúdos online sobre o funcionamento de obras articuladas e/ou mecanizadas, acessíveis tanto pelo site do Museu de Design Vitra quanto por seu canal no YouTube²¹.

Embora o livro não informe explicitamente o número total de obras que integram a coleção, a grandiosidade do conjunto e sua força expressiva são

evidentes – uma presença comovente no contexto do *campus*, a evocar, quase inevitavelmente, os versos de Ary Barroso: *O Brasil do meu amor / Terra de Nosso Senhor...*

O livro *Uma arte de resiliência* apresenta, em centímetros, as medidas de todas as obras incluídas na publicação – ao menos a altura, como ocorre na maioria dos casos. Percebe-se, no entanto, um certo excesso na ampliação de algumas imagens: diversas peças foram reproduzidas em dimensões superiores às suas medidas reais.

A proporcionalidade entre as obras, portanto, nem sempre se mantém, e algumas delas foram desnecessariamente ampliadas para ocupar duas páginas.

21 A coleção pode ser acessada virtualmente por meio do link: <https://www.design-museum.de/de/ausstellungen/detailseiten/brazilian-popular-art-09.html>

22 Guacira Waldeck é graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp/1979), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia da UFRJ (2002). Trabalhou na área técnica de projetos culturais da Funarte de 1986 até 1995, quando integrou o quadro de pesquisadores do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, atualmente vinculado ao Iphan. Seus temas de interesse são arte e cultura popular, coleção e patrimônio.

23 LIMA, Gomes Ricardo; WALDECK, Guacira. Essay: Resilience by Popular Artists in Brazil. In: *An art of resilience: popular art from Brazil in the R.F. Collection*. Germany: Vitra Design Museum, 2023, p. 30. Tradução minha do original: “the diversity and plurality of creative practices in Brazilian popular art, two lineages of the forming of sculptures modelled in clay or carved in wood. The first is the documentary lineage, recording scenes of everyday life, which radiates in pottery hubs in different regions, but also attracts wood sculptors and makers of fabric pieces, among others. In another lineage, of creation detached from representations of the real world, we see works that stand out for their creative individuality, which fabulously reimagine themes of everyday life or function as mediators between the worlds of the imaginary, the supernatural, the visible and the invisible”.

O projeto gráfico, aliás, lamentavelmente deixa a desejar. Há um desequilíbrio entre os elementos visuais e as obras expostas, resultando em uma espécie de competição entre o *design* e as obras. A legibilidade é comprometida pelo uso de uma tipografia de peso excessivo no corpo do texto, pela frequência de títulos, subtítulos e numeração das páginas. Uma solução editorial mais eficaz talvez tivesse sido a divisão da obra em dois volumes menores, como faz, com frequência e sensibilidade, a editora alemã Taschen.

Os quatro eixos temáticos de *Uma arte de resiliência – arte popular do Brasil na coleção Rolf Fehlbaum* são graficamente destacados por cores e tonalidades que remetem à paleta do barro – matéria-prima predominante no acervo: ciclo de vida, doença, cura (mostarda); animais, trabalho, exploração, solidariedade (marrom-médio); aprendizado, brincadeira, relaxamento (vermelho); e magia, religião, mito (cinza). Embora muitos objetos abordem, de forma individual, múltiplos aspectos da vida cotidiana, três conjuntos de obras receberam tratamento diferenciado: o cortejo do Carnaval de maracatu, o espetáculo do *bumba meu boi* e as

representações das incursões dos canceiros, centradas nas figuras de Lampião e Maria Bonita – É o meu Brasil brasileiro / Terra de samba e pandeiro...

Os antropólogos Ricardo Lima e Guacira Waldeck²² assinam o ensaio principal do livro, além dos textos que acompanham os três conjuntos destacados. Usam uma abordagem cronológica, contextualizando tempo, local e autoria das obras de forma clara e didática. Um mapa do Brasil acompanha o texto, localizando as cidades de origem das obras apresentadas: Vale do Jequitinhonha (MG), Caruaru (PE) e Niterói (RJ). Segundo os autores, a coleção de Fehlbaum estrutura-se em duas vertentes expressivas:

A diversidade e a pluralidade das práticas criativas na arte popular brasileira se manifestam em duas linhas formadoras de esculturas – as moldadas em barro e as esculpidas em madeira. A primeira é documental, voltada ao registro do cotidiano, e se irradia para polos cerâmicos de outras regiões, atraindo também escultores de madeira e criadores de peças têxteis. A segunda linha se caracteriza por uma criação desvinculada

*de representações do mundo real, com obras que se destacam por sua individualidade criativa, reimaginando fabulosamente os temas cotidianos. Estas peças funcionam como mediadoras entre os mundos do imaginário e do sobrenatural, do visível e do invisível*²³.

Ao final do livro, há uma seção dedicada às biografias dos sete principais artistas que compõem a coleção: Adalton Fernandes Lopes, de Niterói, Rio de Janeiro (Adalton, 1938-2005); José Antônio da Silva, de Caruaru, Pernambuco (Zé Caboclo, 1921-1973); Luiz Antônio da Silva, também de Caruaru (1935-); Manuel Fontoura, de Águas Belas, Pernambuco (Nhô Caboclo, ca. 1910-1976); Manuel Galdino de Freitas, de São Caetano, Pernambuco (Galdino, 1924-1996); Ulisses Pereira Chaves, de Carai, Minas Gerais (Ulisses, 1924-2006); e Vitalino Pereira dos Santos, de Caruaru (Mestre Vitalino, 1909-1963). Entre eles, apenas Luiz Antônio permanece vivo, hoje, com 90 anos; em 2019, foi agraciado com o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco, reconhecimento conferido por votação popular. A coleção, no entanto, inclui ainda obras de outros 14 artistas.

O livro se apresenta como uma nova referência para pesquisadores da arte popular brasileira, em especial no que diz respeito ao eixo geográfico entre as cidades do Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais. Fehlbaum empenhou-se na organização de uma obra rica do ponto de vista iconográfico, permitindo que sua coleção fale por si mesma. O livro é apresentado por Fehlbaum, proprietário da coleção, seguido por uma introdução dos editores, além dos ensaios dos antropólogos brasileiros. Esse conjunto textual que antecede os eixos temáticos atua de forma complementar, sem comprometer o protagonismo das obras. Ao final do volume, inclui-se, ainda, uma lista das referências bibliográficas utilizadas na elaboração do conteúdo.

Trata-se, enfim, de uma publicação que, apesar de algumas fragilidades gráficas, evidencia a força simbólica e estética da arte popular brasileira, reunida em uma coleção particular, situada em um museu de difícil acesso no Sul da Alemanha – e que abriga obras de alguns dos maiores nomes de nossa arte.

O Brasil, verde que dá / Para o mundo se admirar...

SOBRE OS AUTORES

Amanda Tavares Pós-doutora em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/2019) e doutora em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/2017) pela mesma instituição, realizado com o auxílio do Programa Institucional de Doutorado-Sanduíche no Exterior (PDSE) na Universidade Nova de Lisboa (UNL). É mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp/2008) e Graduada em Letras (licenciatura em língua portuguesa e literatura brasileira e portuguesa) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF/2004).

Caroline Glodes Blum Mestra em Antropologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora da rede jesuíta em Curitiba, treineira da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD) e vice-presidente do bloco de samba Boca Negra. Graduada em Ciências Sociais e Letras-Português.

Débora Marques Moraes Doutoranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/UERJ), com pesquisa financiada pela Capes, sob orientação do professor Felipe Ferreira e coorientação do professor Leonardo Augusto Bora. É mestra em Artes pelo PPGArtes/UERJ e bacharela em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Dyego de Oliveira Arruda Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (PPRER/Cefet-RJ), na linha de pesquisa Pensamento e Políticas Públicas: Dimensões Institucionais das Relações Étnico-Raciais.

Felipe Ferreira Doutor em Geografia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGG/UFRJ), com pós-doutorado em Letras (Paris IV/Sorbonne Nouvelle), mestre em Antropologia da Arte (PPGAV/UFRJ) e bacharel em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ). É professor do Programa de Pós-Graduação em História e Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/Uerj), líder do Laboratório da Arte Carnavalesca e autor de diversos livros sobre Carnaval, entre os quais *Inventando carnavais* e *O livro de ouro do carnaval brasileiro*.

François Chastanet Arquiteto, designer gráfico, designer de tipos e autor de documentários. Professor titular desde 2002 no Departamento de Design Gráfico do Instituto Superior de Artes e Design de Toulouse/IsdaT. Doutorando na École Pratique des Hautes Études (Ephe), Paris, em cotutela com o Atelier National de Recherche Typographique (ANRT), Nancy, sob a direção de Marc Smith e Alice Savoie. Sua tese se intitula: *Escrever seu nome na metrópole: lugares, formas, instrumentos e gestos em seis cidades das Américas, 1960-2020*.

Gilles Bertrand Professor emérito de História Moderna na Université Grenoble Alpes (UGA), membro do Laboratoire Universitaire Histoire Cultures Italie Europe (LUHCIE) e membro honorário do l'Institut Universitaire de France. É autor de diversos livros sobre história cultural, entre eles *Histoire du carnaval de Venise, XIe-XXIe siècle* (2023), *La France et l'Italie. Histoire de deux nations sœurs de 1660 à nos jours* (2022) e *Le Grand Tour revisité: le voyage des Français en Italie* (Milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle) (2021).

Juliana dos Santos Barbosa Doutora e mestra em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina (UEL). É professora do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Leonardo Augusto Bora Doutor e mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bacharel em Direito pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e licenciado em Letras Português-Inglês pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). É professor adjunto de Fundamentos da Cultura Literária Brasileira do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras (UFRJ) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/Uerj).

Lia Imanishi-Rodrigues Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/Uerj). É doutora em Artes Visuais, na linha de pesquisa Imagem e Cultura, pela Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ/2023). É mestra em Ciências Sociais pela (UFRJ/2017) e Ciências Sociais com especialização em Antropologia pela Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS/1994), França. Coursou o 1^o semestre do mestrado em Ciências da Linguagem na Université de Provence, Aix-en-Provence, França (1992). Bacharela em Ciências Sociais, com especialização em Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp/1990).

Lucas Bártolo Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ). É pesquisador do Laboratório de Antropologia do Lúdico e do Sagrado (Ludens) e do Instituto de Estudos da Religião (Iser). Mestre em Antropologia Social (UFRJ).

Lygia Santiago Doutoranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/Uerj). Mestra em Arte e Cultura Contemporânea (PPGArtes/Uerj/2013). Licenciada em Educação Artística, com habilitação em História da Arte, também pela Uerj, e bacharela em Desenho Industrial, nas habilitações de Comunicação Visual e Projeto de Produto pelo Centro Universitário da Cidade.

Naine Terena de Jesus Artista, educadora, pesquisadora e curadora indígena pertencente ao povo Terena. Doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestra em Artes pela Universidade de Brasília (UnB), onde desenvolveu pesquisa sobre a Dança da Ema (*Kohixoti-kipaé*) – manifestação cultural de seu povo – como instrumento de reflexão sobre memória, resistência e o cotidiano indígena. É graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Pamela Cevallos Artista visual, antropóloga, curadora e doutoranda em Sociedade e Cultura pela Universidade de Barcelona (UB). Sua prática interdisciplinar envolve objetos, instalações, pintura e desenho, com foco na vida social das coisas, práticas de colecionismo e métodos de arquivamento. Desde 2015, colabora com a comunidade de La Pila, no Equador, explorando o patrimônio pré-hispânico e promovendo, em 2018, a criação do Museo Histórico y Artesanal La Pila, voltado à valorização do artesanato local e à preservação da memória comunitária. Atualmente, é professora associada na Pontifícia Universidade Católica do Equador (PUCE).

Phellipe Patrizi Moreira Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP/Uerj). Professor colaborador do curso de especialização em Ensino de Histórias e Culturas Africanas e Afro-brasileiras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), *campus* São Gonçalo, e da educação básica.

Ricardo Lourenço Doutor em Ciências pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Especialista em Teoria e Práticas Artísticas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Pesquisador titular da Fundação Oswaldo Cruz do Rio de Janeiro (Fiocruz-RJ) e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

Valeria Lima Guimarães Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professora associada da Faculdade de Turismo e Hotelaria da Universidade Federal Fluminense (UFF), pesquisadora e autora de livros sobre o samba.

Vinícius Ferreira Natal Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (PPRER/Cefet-RJ). Pós-doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/Uerj). Doutor e mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e graduado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

AGRADECIMENTOS

A realização deste livro foi possível graças à colaboração, ao incentivo e ao apoio de diversas pessoas e instituições, a quem expressamos nossos sinceros agradecimentos.

No âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/Uerj), agradecemos, de modo especial, aos professores Felipe Ferreira, Maurício Barros de Castro e Vera Beatriz Siqueira, pelo apoio e pela orientação constantes.

Estendemos nossos agradecimentos aos autores que gentilmente disponibilizaram seus textos para esta publicação: Caroline Glodes Blum, Dyego de Oliveira Arruda, Felipe Ferreira, François Chastanet, Gilles Bertrand, Juliana dos Santos Barbosa, Leonardo Augusto Bora, Lucas Bártolo, Naine Tereza de Jesus, Pamela Cevallos, Phellipe Patrizi Moreira, Ricardo Lourenço, Valéria Lima Guimarães e Vinícius Ferreira Natal.

Reconhecemos, ainda, o importante papel de duas instituições que contribuíram significativamente para a concretização deste projeto: a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo fomento às pesquisas por meio da concessão das bolsas de pós-doutorado de Amanda Tavares e Lia Imanishi-Rodrigues, e de doutorado de Débora Marques Moraes; e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), que nos proporcionou, ao longo dos últimos anos, as condições necessárias para o desenvolvimento de nossas pesquisas e para a ampliação do conhecimento científico.

A publicação deste livro contou com o apoio do projeto *Trânsitos: cultura popular e arte moderna e contemporânea no Brasil*, financiado pela Capes, por meio do Edital nº 16/2022 – Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação (PDPG) – Pós-Doutorado Estratégico.

As organizadoras

TRÂNSITOS: TEXTOS ESCOLHIDOS DE CULTURA E ARTE POPULARES

organização
Amanda Tavares
Débora Marques Moraes
Lia Imanishi-Rodrigues
Lygia Santiago

design
Lygia Santiago

Os textos deste livro foram compostos com as fontes Graphik, desenhada por Christian Schwartz (2009) para a fundição Commercial Type, e Tiempos, desenhada por Kris Sowersby (2010) para fundição Klim Type Foundry.



NAU Editora

coordenação editorial
Simone Rodrigues

revisão de textos
Glauco Adorno
Nilma Guimarães

conselho editorial
Alessandro Bandeira Duarte (UFRRJ)
Claudia Saldanha (Paço Imperial)
Eduardo Ponte Brandão (Ucam)
Francisco Portugal (UFRJ)
Ivana Stolze Lima (Casa de Rui Barbosa)
Marcelo S. Norberto (CCE/PUC-Rio)
Maria Cristina Louro Berbara (Uerj)
Pedro Hussak (UFRRJ)
Roberta Barros (Ucam)
Vladimir Menezes Vieira (UFF)

© NAU Editora, 2025
© 2025 dos autores

NAU Editora
Rua Nova Jerusalém 320
21042-235 | Rio de Janeiro RJ
Tel (21) 3546 2838
naueditora.com.br | contato@naueditora.com.br

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

T231t Tavares, Amanda et al. (org.).

Trânsitos: textos escolhidos de cultura e arte populares / Organizadoras: Amanda Tavares, Débora Marques Moraes, Lia Imanishi-Rodrigues e Lygia Santiago. – 1. ed. – Rio de Janeiro, RJ : NAU Editora, 2025.
300 p.; il.; fotografias.
E-book: 6 Mb; Pdf.
Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-8128-166-7

1. Arte Popular. 2. Carnaval. 3. Cultura Popular. 4. Escola de Samba. I. Título. II. Assunto. III. Organizadoras.

CDD 394.25
CDU 394.25

