

*Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Mestrado em Artes*

Alexandre da Conceição Rosendo

*Recriação e Atualização da Cosmogonia Amazônica no Corpo Cênico do
G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis*

*Belém
2011*

*Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós-Graduação em Artes*

Alexandre da Conceição Rosendo

*Recriação e Atualização da Cosmogonia Amazônica no Corpo Cênico do
G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar.

*Belém
2011*

R813r Rosendo, Alexandre da Conceição
Recriação e atualização da cosmogonia amazônica no corpo cênico do G.R.E.S Beija-
Flor de Nilópolis / Alexandre da Conceição Rosendo. – 2011.
154f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar,
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da
Arte, 2011.

1. Carnaval 2. Beija-Flor de Nilópolis 3. Cosmogonia amazônica 4. Corpo cênico 5.
Composição teatral I. Título.

CDD – 394.25

ALEXANDRE DA
CONCEIÇÃO ROSENDO



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Ao primeiro (1º) dia do mês de Julho do ano de dois mil e onze (2011), às dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientador professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de Alexandre da Conceição Rosendo, intitulada **RECRIAÇÃO E ATUALIZAÇÃO DA COSMOGONIA AMAZÔNICA NO CORPO CÊNICO DO G.R.E.S. BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Ana Flávia de Mello Mendes da Universidade Federal do Pará e Elizabete de Lemos Vidal, da Universidade Federal do Pará, como examinadora externa ao programa. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito EXCELENTE (9,4), com exigência de ajustes pontuais na referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Mª de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém-Pa, 01 de Julho de 2011.

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Ces - J. Alencar

Profa. Dra. Elizabete de Lemos Vidal

Elizabete de Lemos Vidal

Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes

Ana Flávia de Mello Mendes

Alexandre da Conceição Rosendo

Alexandre da C. Rosendo

Wania Mª de Oliveira Contente

Wania Mª de Oliveira Contente

A pesquisa que resultou nesta dissertação foi financiada com bolsa de estudos concedida através do Programa de Fomento à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES.

Banca Examinadora:

Prof^o Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar
(presidente)
UFPA

Prof^a. Dr^a. Elizabete de Lemos Vidal
(titular)
UFPA

Prof^a Dr^a Ana Flávia Mendes
(titular)
UFPA

Prof^a. Dr^a. Olinda Margareth Charone
(suplente)
UFPA

Belém, de Junho de 2011

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data: _____

RESUMO

O presente trabalho se propõe a entender e refletir de que maneira ocorre a preparação corporal do corpo cênico dos desfiles do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, a partir dos enredos que compuseram a “tríade amazônica”, os quais sejam: i “Pará – O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anu” (1998); ii “Manôa – Manaus – Amazônia - Terra santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz” (2004) e; iii “Macapaba: Equinócio Solar, Viagens ao Meio do Mundo” (2008). Partindo do pressuposto que exista nesses desfiles uma mitologia recriada, atualizada e estilizada, analiso o processo de criação empreendido, também pelas artes cênicas, de forma a instaurar uma espetacularização da cultura popular. Para tanto, retrato o processo de valorização e conversão da cultura amazônica nos desfiles de um G.R.E.S., precisamente na Beija-Flor. Tendo a Amazônia como mote, analiso a definição de mito e cosmogonia, refletindo acerca da cultura amazônica, que tem suas lendas, mitos e imaginário trasladados de sua realidade e natureza correntes e convertidos pelo processo de preparação corporal no trabalho dos atuantes, componentes dos desfiles. Desse processo resulta o fenômeno encantatório dos desfiles de G.R.E.S. na cultura do Carnaval carioca. Esse trabalho discute ainda a teatralização do Carnaval como fundamentação para as encenações nos desfiles e o processo de concepção do espetáculo carnavalesco.

Palavras-chave: Carnaval; Cosmogonia Amazônica; Beija-Flor de Nilópolis; Corpo cênico; Composição teatral.

ABSTRACT

This paper purposes the comprehension and reflection on which manner occurs the corporal training of the scenic chorus of parades of the *G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis*, through the carnival plots which compose its “amazonic triad”, such as: i “Pará – O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anu” (1998); ii “Manôa – Manaus – Amazônia - Terra santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz” (2004) as well as; iii “Macapaba: Equinócio Solar, Viagens ao Meio do Mundo” (2008). Considering the existence of a recreated, modernized and stylized mythology in those parades, I analyze the creation process engaged, also through the scenic arts, in order to institute “spetacularization” in popular culture. Therefore, I feature the valorization and conversion process of amazonic culture in the parades of a G.R.E.S., precisely in *Beija-Flor de Nilópolis*. Assuming the Amazon as core, I analyze the definitions of myth and cosmogony, reflecting on amazonic culture, which has its legends, myths and imaginary transferred from its current reality and nature, and also converted through the process of corporal training into the work of the performers, who compose the parades. From this process, results the charming phenomenon of Carnival in Rio de Janeiro. Finally, this paper also tackles on the issue of theatricalization of Carnival as a basis to the establishment of the staging in the parades, as well as a process of conception of a “carnival show”.

Key Words: Carnival; Amazonic Cosmogony; *Beija-Flor de Nilópolis*; Scenic Chorus; Theatrical Composition.

Agradecimentos

Agradeço a Deus e todas as forças espirituais que me iluminaram;

Aos meus pais Otávio e Sylvia pela força contínua. Inclusive, lembrando do dia da inscrição no processo de seleção para o mestrado. Eu, totalmente atrapalhado para separar as cópias dos documentos e certificados do currículo, e eles me ajudaram nessa função;

Ao amigo Willian Pereira pela amizade em um momento difícil e as contribuições sobre Teatro Grego e Ópera, que muito me ajudaram no processo de entendimento da cena;

Ao Hilton Castro, diretor da Composição teatral da Beija-Flor de Nilópolis, que me recebeu de braços abertos, estando disponível para entrevistas, conversas e permitindo que eu acompanhasse os ensaios;

À D. Chiquinha e família por terem me hospedado no Rio de Janeiro, nos meses que fiquei fazendo a pesquisa de campo na cidade do Carnaval;

À Tia Nélia e família pelas hospedagens nos anos anteriores que estive no Rio de Janeiro, que me fizeram criar uma intimidade com a cidade;

À Capes por ter me cedido uma bolsa de pesquisa, sendo que isso facilitou meu trabalho;

A todas as pessoas do PPGArtes, pela dedicação e responsabilidade com a academia, principalmente a Wânia Contente, que intitulo aqui como a mãezona do mestrado;

À Bia Behrends, que sempre generosa e espiritualmente mágica transmitiu boas energias para o meu processo de pesquisa;

Ao G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis e a todos que fazem parte dessa escola,

transformando-a em um “beija-flor iluminado”. Assim como também outras pes que foram generosas com a minha pesquisa: a Vânia, da secretaria que sempre me recebia com paciência, a Ghislaine Cavalcanti e Ubiratan Silva (Bira), que me cederam entrevistas;

Ao tio Tônico e tia Fátima que me acolhem constantemente em sua casa e que muito facilita o meu dia-a-dia;

Ao amigo Ivan Nylander amante do Carnaval que me cedeu material importante para a pesquisa;

Ao integrante da Composição teatral Maurício de Paula que também me cedeu material útil para esse trabalho;

Aos integrantes da Composição teatral Anderson Lopes e Kaiser Soares, na qual foram bastante solícitos em suas entrevistas;

Ao amigo Alex Moreira que contribuiu com valiosas conversas acadêmicas;

Ao meu orientador Cesário Pimentel;

Aos colegas do mestrado que me davam carona no final das aulas, e o Acilon Cavalcante que sempre tirava minhas dúvidas sobre os trabalhos acadêmicos;

Ao colega de trabalho Felipe Pamplona pela generosidade e força.

Ao meu pai Otávio Rosendo, que me acordava nos meus tempos de infância para ir à escola me chamando de “estudante brasileiro” e a minha mãe Sylvia Rosendo que sempre torceu para eu acertar nos caminhos escolhidos.

Dedico este título de Mestre em Artes a eles, que foram os meus verdadeiros Mestres no afeto e que me ensinaram a entrar na avenida da vida, evoluindo com harmonia e sabedoria, sem perder a cadência para vivenciar a apoteose das minhas conquistas.

São uma gente à parte - quase uma raça distinta das outras. Os que amam o Carnaval, como amam todas as outras festas, não são dignos do nome de carnavalescos. O carnavalesco é um homem que nasceu para o Carnaval, que vive para o Carnaval, que conta os anos da vida pelos Carnavais que tem atravessado, e que, na hora da morte, só tem uma tristeza: a de sair da vida sem gozar os Carnavais incontáveis que ainda se não de suceder no Rio de Janeiro pelos séculos sem fim. Mas o carnavalesco legítimo não tem cansaço, nem aposentadoria: envelhece carnavalesco, e morre carnavalesco; morre no seu posto, extenuado pelo Carnaval, entusiasmado pelo Carnaval, devorado pelo Carnaval. O Carnaval é para ele, ao mesmo tempo, uma paixão absorvente e arruinadora, um vício indomável, uma religião fanática. Para ele, o Carnaval é o único Oasis fresco e perfumado, que antolha no adusto deserto da vida!

OLAVO BILAC

Lista de Figuras

Figura 1 - Primórdios: o bloco “Beija-flor”, em 1950 .	23
Figura 2 - Desfile da Beija-flor, em 1976. Enredo: “Sonhar com rei da leão” .	27
Figura 3 - Cena de Entrudo	43
Figura 4 - Entrudo no século XIX	45
Figura 5 - Entrudo retratado no século XIX pelo pintor francês Debret .	46
Figura 6 - "A Lira de Sapho", carro da Sociedade "Os Fenianos", em desfile no Carnaval de 1913	48
Figura 7 - Carro intitulado <i>Five O'Clock Tea</i> (chá das cinco), do “Tenentes do Diabo”, no desfile das grandes sociedades, no Carnaval de 1913	49
Figura 8 - Puxado por burros, o carro do Democráticos, em 1920, era uma "linda melancia" fatiada, com uma bela morena no seu interior	50
Figura 9 - Bloco do “Zé Pereira”	53
Figura 10 – Corso	54
Figura 11 - Brincantes do Corso	55
Figura 12 - Senhoras no Corso	56
Figura 13 - Alegoria que simbolizava a força de Auí, no desfile de 1998. (O Mundo místico dos Caruanas)	66
Figura 14 e 15 - Comissão de frente do desfile de 2004 “Essência Amazônica”	70
Figura 16 e 17 - Comissão de frente do desfile de 2004 “Essência Amazônica”	70
Figura 18 - Carro abre-alas “Caravela – Manôa - Manaus”, do desfile de 2004 (Manôa - Manaus)	71
Figura 19 - Alegoria que representava o globo terrestre – desfile de 2008	73
Figura 20 - Carro abre-alas “Beija-Flor Brilho de Fogo”, do desfile de 2008. (Macapaba: Equinócio Solar)	74
Figura 21 - Alegoria que valorizava a fauna amazônica	75
Figura 22 - Ala Vitória Régia do desfile de 2008 (Macapaba: Equinócio Solar)	75
Figura 23 - Carro alegórico que representava a Fortaleza de São José de Macapá	76
Figura 24 - Homens-peixe da ala “Pororoca”, no desfile de 2008	77
Figura 25 - Procissão Dionisiaca em alto relevo em mármore num sarcófago helenístico. Acervo do <i>Metropolitan Museum</i> , de Nova Iorque. Representa, possivelmente, um rito de iniciação aos mistérios dionisiacos	78
Figura 26 - Sátiros e mônades em entusiasmo dionisiaco	80
Figura 27 - Clitemnestra ordena ao coro de suas servas que estenda o tapete púrpura para a entrada de Agamemnon no paço real de Argos, em “Agamemnon”	81
Figura 28 - O coro de suplicantes contempla Orestes e Electra. Estes se prostram diante do sepulcro de Agamemnon e rogam que lhes seja propício na empresa de vingar sua morte, em “Coéforas”	81
Figura 29 - O coro das Erínias espreita o julgamento de Orestes por Palas Atená, em “Eumênides”	81
Figura 30 - Paródia de uma cena de sentinela em uma comédia helênica	82

Figura 31 - Ator representando um velho escravo. Detalhe de pintura em cerâmica no acervo do Museu de Louvre	82
Figura 32 - Reconstrução do Teatro de Dioniso, em Atenas	83
Figura 33 e 34 - Reconstrução da Tragédia “Iphigênia em Táuris”, de Eurípidés, no Teatro Grego do <i>Bradfield College</i> , em Berkshire, no Reino Unido	83
Figura 35 - Detalhe de falange das hostes egípcias na “Marcha Triunfal” do II Ato de <i>Aída</i> , na <i>Metropolitan Opera House</i> , em Nova Iorque, na versão para a temporada de 2010	87
Figura 36 - Abre-alas do desfile de 1989 “Ratos e Urubus, larguem minha fantasia”	93
Figura 37 - Ensaio da Composição teatral	103
Figura 38 - Ensaio da Composição teatral	103
Figura 39 - Diretor da Composição teatral Hilton Castro exemplificando a partitura corporal aos integrantes	105
Figura 40 - Carro abre-alas “Caravela – Manôa -Manaus ...”, do enredo “Manôa – Manaus”, de 2004	108
Figura 41 - Detalhe do carro abre-alas “Caravela – Manôa – Manaus...”	108
Figura 42 - Ensaio da Composição teatral ocorrido em via pública na zona portuária do Rio de Janeiro	109
Figura 43 e 44 - Detalhe de ensaio da Composição teatral	110
Figura 45 - Detalhes do carro abre-alas “Beija-Flor brilho de fogo”, do desfile de 2008	112
Figura 46 - Atriz e bailarina Cláudia Raia como destaque de chão no desfile “Manôa – Manaus”, de 2004	116
Figura 47 - Componentes no ensaio da ala “Inconfidentes”, que fez parte da Composição teatral, do enredo “Brasília, a Capital da Esperança”, de 2010	118
Figura 48 - Detalhe do ensaio da ala “Inconfidentes”	119
Figura 49 - Máscara da componente que interpreta Maria, a louca, na ala “Tiradentes”	119
Figura 50 - Partitura corporal da componente	120
Figura 51 - Coleta de <i>corpus</i> pelo pesquisador durante ensaio da Composição teatral	121
Figura 52 - Diretor da Composição teatral Hilton Castro avaliando o ensaio com os integrantes	122
Figura 53 - Ensaio da Composição teatral de “Brasília, a Capital da Esperança”, 2010. Ala dos Candangos	123
Figura 54 - Detalhe do ensaio da Composição teatral da Ala dos Candangos	123
Figura 55 - Observação etnográfica da pesquisa	124
Figura 56 - Detalhe da Alegoria “Caldeirão cultural”, na qual o pesquisador-ator se tornou componente, participando da Composição teatral, no desfile “Brasília, a Capital da Esperança”, em 2010	127
Figura 57 - Pesquisador-ator-componente caracterizado com a fantasia completa antes do desfile. Vista frontal de parte da alegoria “Caldeirão cultural”	127
Figura 58 - Momentos de descontração que antecederam o desfile	128
Figura 59 - Pesquisador-ator-componente durante a entrada do carro “Caldeirão cultural”,	128

na Av. Marquês de Sapucaí

Figura 60 - Pesquisador-ator-componente após o Desfile das Campeãs, 129
na Praça da Apoteose

Sumário

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 – OLHA A BEIJA-FLOR AÍ, GENTE!	22
1.1 AS ESCOLAS DE SAMBA CONQUISTAM O CARNAVAL	25
1.2 HISTÓRICO DAS COLOCAÇÕES DA BEIJA-FLOR DE NILOPOLIS NO CARNAVAL CARIOCA	30
1.3 COMO TUDO COMEÇA PARA A BEIJA-FLOR SOBREVOAR NO CARNAVAL	32
CAPÍTULO 2 – ORIGENS DO CARNAVAL	36
2.1 OPA! TÁ CHEGANDO O CARNAVAL”	36
2.2 OS PRIMÓRDIOS, A ANTIGUIDADE (...)	36
2.3 ENTRUDO: O FESTEJO QUE COMEÇOU EM PORTUGAL	41
2.4 ENTRUDO E O CARNAVAL POPULAR NO BRASIL	44
CAPÍTULO 3 – MITOLOGIA AMAZÔNICA NA BEIJA-FLOR DE NILOPÓLIS	60
3.1 MITOLOGIA	60
3.2 CONCEITO DE MITO	61
3.3 A COSMOGÔNIA AMAZÔNICA NO CARNAVAL	65
3.3.1 Os Caruanas da Beija-Flor	65
3.3.2 A Terra Santa Manauara	68
3.3.3 Equinócio Macapaense	73
CAPÍTULO 4 – A TEATRALIZAÇÃO DO CARNAVAL NA BEIJA-FLOR	78
4.1 FESTAS PROCESSIONAIS PRIMEVAS	78
4.2 TEATRO E CARNAVAL	84
4.3 <i>DRAMMA PER SAMBA</i>	85
4.4 TEATRALIZAÇÃO DO CARNAVAL	89
4.5 MITOLOGIA AMAZÔNICA NO CORPO CÊNICO	94
4.5.1 Investigação Mitológica Corporal	95
4.5.2 Processo de preparação teatral	97
4.5.2.1 Comissão de frente	97
4.5.2.2 Composição teatral	100
4.5.2.3 Acompanhando os ensaios do Carnaval de 2010	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135
ANEXOS	140

INTRODUÇÃO

Optei por trabalhar, especificamente, de que maneira ocorreu a preparação corporal para as encenações dos componentes da Composição teatral e da Comissão de frente nos desfiles do G.R.E.S. (Grêmio Recreativo Escola de Samba) Beija-Flor de Nilópolis, referentes aos enredos: “Pará - O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anu” (1998), “Manôa – Manaus – Amazônia - Terra santa...Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz” (2004) e “Macapaba: Equinócio Solar, Viagens ao Meio do Mundo” (2008), como processo de criação, transmissão e recepção nos desfiles citados, bem como entender como sobrevivem os resquícios de uma mitologia em uma preparação corporal e de que forma esta atualiza tal mitologia como elemento importante de uma cultura, de certa forma fixando-a por meio da expressão corporal.

Por acreditar que o estudo da mitologia amazônica é relativamente extenso e a presença da mesma nos enredos de escola de samba e no corpo cênico é pouco conhecido, entendi ser relevante esta pesquisa. Na Grécia antiga viam-se os mitos, por exemplo, nos cortejos e no coro cênico e hoje vimos os nossos mitos num desfile de Carnaval. “O Carnaval é um estado peculiar de renovação do mundo, do qual participa cada indivíduo” (HADDAD, 2008, p. 230). O Carnaval pode ser um momento renovador na vida das pessoas, assim como os mitos que nascem e renascem de forma cosmogônica.

Mais importante que estudar e identificar os mitos que se fazem presentes na cultura amazônica é compreender o fato dessa mitologia se renovar e se fazer presente no cotidiano de uma comunidade imersa, ao mesmo tempo na ancestralidade e em certo primitivismo, também nas fímbrias da civilização moderna. Uma investigação sobre as possíveis origens dessa mitologia cosmogônica, assim como sua permanência e, também, sua apropriação e atualização por parte dos enredos carnavalescos e nas encenações durante o desfile. É importante e mesmo necessária, para que se possa compreender não só o fenômeno mitológico, mas também a sociedade em que vivemos, com sua cultura, suas contradições e seu capital simbólico.

Essa investigação tem entre seus objetivos: Analisar a recriação e atualização da cosmogonia amazônica por meio do corpo cênico dos integrantes que desfilaram nos três enredos amazônicos da Beija-Flor de Nilópolis citados

anteriormente; Investigar por meio dos teóricos e encenadores Constantin Stanislavski, Amir Haddad, Hilton Castro, Augusto Boal, Matteo Bonfitto, François Delsarte e Eugênio Barba o processo de criação, encenação e recepção da mitologia amazônica no corpo cênico dos componentes que encenam nos referidos desfiles da Beija-Flor de Nilópolis; Discutir com base no pensamento filosófico e teórico de autores como, Mircea Eliade, João de Jesus Paes Loureiro, Roger Caillois e Marcel Detienne a instauração, permanência, recriação do Mito, e suas relações com a cultura; Descrever no corpo cênico dos integrantes que participaram da Composição teatral e da Comissão de frente nos desfiles de enredos amazônicos dos anos de 1998, 2004 e 2008 por meio de uma análise estrutural da teatralização, atentando para as suas particularidades encenadas.

Essas tradições, que se entrecruzam alguns momentos nos enredos da Beija-Flor de Nilópolis, citados, tornaram-se o objeto de estudo, por entender que nelas há uma possível contribuição para o entendimento, por um lado, de uma cultura *sui generis* como é o caso da cultura amazônica, a qual durante anos guardou, e de certa forma ainda guarda, algo do pensamento primitivo, e de outro lado, a pesquisa corporal realizada para desenvolver a própria cosmogonia.

Esta pesquisa parte da hipótese de que existe uma mitologia e, como corolário desta, uma cosmogonia amazônica recriada, atualizada, estilizada pelas encenações nos desfiles da Beija-Flor de Nilópolis, mitologia essa devidamente assentada na ancestralidade, na tradição, nas narrativas populares e nas lendas que compõem o imaginário da população amazônida.

Este trabalho tem como problema, saber de que maneira se deu a cosmogonia no corpo cênico, referentes aos três enredos amazônicos: “Pará - O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anu”(1998), “Manôa – Manaus – Amazônia - Terra santa...Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz”(2004) e “Macapaba: Equinócio Solar, Viagens ao Meio Mundo”(2008).

Num desfile de Escola de Samba, tudo que se faz presente é cênico, desde o início, com a diretoria que vem organizando a entrada da escola até os últimos membros que fazem parte do apoio, são componentes da cena carnavalesca. Não somente, os integrantes ou brincantes que estão fantasiados, tem uma função cênica. Porém, nessa pesquisa, trabalho o corpo cênico, especificamente, das alas encenadas, que fazem parte da Composição teatral e da Comissão de frente. Isto é, dos componentes que estão na avenida conscientes de sua participação cênica.

Nos enredos escolhidos para análise, temos as tradições populares, com suas lendas, narrativas, mitologias da Amazônia profunda. Inclusive o enredo inicial da trilogia amazônica desses últimos doze anos, “Pará - O Mundo Místico dos Caruanas (...)” foi baseado no romance *O mundo místico dos caruanas da ilha do marajó*, de Zeneida Lima, que retrata uma narrativa marajoara. O enredo de 2004 “Manôa – Manaus (...)” narra as invasões dos europeus em busca do eldorado e a força da mitologia amazônica como poder de renovação. Já o enredo “Macapaba: Equinócio Solar (...)” tem como mote as embarcações procedentes de diversas civilizações da antiguidade, que deixaram traços culturais e se misturaram aos de diversas nações indígenas que ocupavam a região, juntando-se aos mitos amazônicos.

Neste trabalho, uso o conceito de espetáculo baseado na definição do encenador e diretor teatral Amir Haddad, que considera o espetáculo como:

O espetáculo é a possibilidade da felicidade. É a possibilidade da organização do mundo. O espetáculo é utopia realizada; é o encontro das coisas diferentes que se harmonizam e se transformam em ouro, em linguagem, para se chegar ao outro. É o paraíso perdido que a gente, desde que perdeu, tenta recuperar. É o paraíso recuperado através do conhecimento (HADDAD, 2008, p. 118).

Julgo esta pesquisa, como mais uma contribuição sobre um assunto que, mesmo tendo um calendário anual, uma organização grandiosa, segue os passos em ritmo lento dentro da pesquisa acadêmica, não acompanhando a transformação dos próprios desfiles de Escolas de Samba.

A meu ver, o Carnaval é uma ópera-moderna popular que aglutina o erudito e o folclórico, extravasando os desejos mais lúdicos do ser humano. Por esta razão trago aqui o histórico do Carnaval desde suas origens, com base nos escritos e reflexões de Eneida de Moraes, Hiram Araújo, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Bakhtin, Jota Efegê, Miguel Santa Brígida e Margaret Refkalefsky.

Contemporaneamente, nas pesquisas em arte, por vezes, tem-se dificuldade de enquadramento de determinadas expressões artísticas em uma categoria específica. Em que categoria se enquadraria o desfile de Escolas de Samba? Teatro? Dança? Música? Artes visuais? De fato, é uma espetacularidade que engloba todos os fazeres artísticos citados.

O desfile das escolas de samba criou uma nova linguagem da cultura e da arte popular, pela concretização singular de inumeráveis traços da identidade brasileira amalgamados desde suas origens, como também ao longo de um processo de permanente aperfeiçoamento. O desfile constitui-

se numa nova modalidade de arte cênica, única, diferente de todas as outras. De uma estética híbrida, ele incorpora linguagens oriundas da dança, da arte popular, das artes visuais e plásticas, do teatro e das novas tecnologias (REFKALEFSKY, 2008, p. 365-366).

Através desta pesquisa, realizei um sonho, que foi o de desfilar na Marquês de Sapucaí. Participei do desfile de 2010, do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, quando a escola levou para a avenida o enredo “Brilhante ao Sol do Novo Mundo, Brasília do Sonho à Realidade, a Capital da Esperança”, que ficou mais conhecido como “Brasília – A capital da esperança”.

Desfilei no sétimo carro, intitulado “Caldeirão cultural”, que fazia parte da Composição teatral. Julguei que minha participação nesse desfile se deu por conta do destino, pois, para dar continuidade em minha pesquisa de campo, passei os meses de janeiro e fevereiro acompanhando os ensaios da Composição teatral.

Essa experiência me fez refletir e buscar minha memória emotiva e rever o meu histórico com o Carnaval.

Quando criança, freqüentava os bailes infantis levado pelos meus pais. Em média três a quatro bailes por ano. Gostava de ir fantasiado e as fantasias que mais me marcaram foram as de pirata, palhaço e havaiano. Todas confeccionadas por minha mãe.

Em relação aos desfiles de Escola de Samba, minha memória vagueia no que eu escutava falar em Joãozinho Trinta, Pinah, Beija-Flor, Portela, Rancho, Quem são eles e Arco-íris. Lembro vagamente de um samba-enredo do Arco-íris “Pinta sete sete cores/ no meu coração...”.

Em 1985, fiquei extasiado assistindo à transmissão dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ao assistir o G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel, com o enredo “Ziriguidum 2001”, vi naquele momento, todas as possibilidades do lúdico em meu imaginário infantil e durante meses aquelas alegorias que representavam naves espaciais eram refletidas nas minhas brincadeiras de criança. Nesse mesmo ano ficou em minha memória o carro abre-alias da Beija-Flor que trazia Adão e Eva, a atriz Cláudia Raia como destaque em alegoria e o refrão “Tem bumbum de fora pra chuchu/ qualquer dia todo mundo nu” do samba-enredo da Escola de Samba Caprichosos de Pilares.

No ano seguinte, percebi que o desfile carnavalesco do Rio de Janeiro era o ponto alto do meu interesse pelo Carnaval. E nesse ano de 1986, quando assisti pela TV a Beija-Flor de Nilópolis, com o enredo “O mundo é uma bola”, percebi que

a partir daquele momento, os bailes carnavalescos ficariam em segundo plano durante os festejos do Momo e que a transmissão dos desfiles de Escolas de Samba pela televisão realizava meus anseios de criança. Com esse fato, o meu presente predileto de Natal, começou a ser o álbum anual dos sambas-enredo do Carnaval do Rio de Janeiro, que sempre eram lançados em dezembro.

Na década de noventa, me distanciei por um pequeno período do interesse pelo Carnaval, mas mesmo assim, assistia alguns desfiles, que nada se comparava com os que marcaram em minha formação carnavalesca, na década de oitenta, seja os que citei anteriormente ou “Tupinicópolis”, de 1987 defendido pela Mocidade Independente de Padre Miguel e “Ratos e Urubus, larguem minha fantasia”, de 1989, da Beija-Flor de Nilópolis. Entre tantos acontecimentos nos carnavais que vivenciei, o meu interesse pelos desfiles foi recuperado em 1998, quando passei o Carnaval no Rio de Janeiro. Nesse ano, a Beija-Flor se tornou campeã com o enredo “O Mundo místico do Caruanas nas águas do Patu-Anu”. A partir dessa vitória retornei meu interesse pela folia das Escolas de Samba e voltei a acompanhar o lançamento dos sambas-enredo anualmente.

Em 2003 tornei-me julgador do quesito “enredo” no desfile oficial das Escolas de Samba de Belém, continuando no mesmo posto de jurado em 2004 e retornando como julgador, somente em 2009, com o quesito “samba-enredo”.

No ano de 2006, repeti o feito de 1998, aproveitei a folia momesca na cidade do Rio de Janeiro. Desta vez acompanhei a concentração de algumas Escolas de Samba, percebendo no meio da folia que o Carnaval estava mais presente no meu desenvolvimento artístico do que imaginava. A Beija-Flor de Nilópolis foi a última escola do domingo de Carnaval a desfilar, em decorrência disto, tive mais tempo para acompanhar sua concentração.

Relato esse fato, pois minhas memórias corporais e afetivas foram decisivas na busca do meu entendimento de Teatro e Carnaval. Portanto, a vivência da pesquisa *in loco*, ocorrida durante o carnaval de 2010, será relatada nesse trabalho.

1“OLHA A BEIJA-FLOR AÍ, GENTE!”¹

É ela
 Maravilhosa e soberana
 De fato nilopolitana
 Enamorada deste meu país
 É ela
 A deusa da passarela
 Razão do meu cantar feliz
 É ela
 Um festival de prata em plena pista
 É o sorriso alegre do sambista
 Ao ecoar do som de um tambor... ôô
 Beija-Flor minha escola
 Minha vida, meu amor²

Nada mais justo do que iniciar esta dissertação, com um samba, cuja letra se encontra acima, composto pelo intérprete oficial da escola Neguinho da Beija-Flor, que define o sentimento que cada membro da comunidade nilopolitana³ sente pelo G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis.

A Beija-Flor, como é popularmente conhecida, nasceu no dia 25 de dezembro de 1948, durante a comemoração natalina, sendo criada para tornar-se um bloco carnavalesco de Nilópolis. O referido nome foi inspirado no rancho carnavalesco Beija-Flor, que na época existia na cidade de Marquês de Valença, estado do Rio de Janeiro

A partir da junção de Milton de Oliveira (Negão da Cuíca), Edson Vieira Rodrigues (Edinho do Ferro velho), Helles Ferreira da Silva, Mário Silva, Walter da Silva, Hamilton Floriano e José Fernandes da Silva, surgiu a ideia da criação do bloco carnavalesco. Entretanto, foi Dona Eulália, mãe de Negão da Cuíca, quem sugeriu o nome da agremiação e acabou sendo admitida como fundadora.

¹ Famosa chamada de alerta dita como verso melódico pelo cantor do samba enredo, cuja função se intitula “intérprete oficial”, isto é, o responsável por cantar em 1ª voz o samba-enredo na avenida (NILÓPOLIS, 2010) Neguinho da Beija-Flor, bradada em tipo alegre de grito de guerra festiva, no momento de esta Escola de Samba entrar para o desfile. Sobre o Neguinho da Beija-Flor, favor ler nota de rodapé nº 2.

² Versos componentes de “samba exaltação” (EXALTAÇÃO, 2011), gênero de samba surgido em 1929, com *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Caracteriza-se, principalmente, pelo requinte, sofisticação melódica e harmônica e meta-regionalismo e “ufanismo” (id.ibid.). Os versos em epígrafe compõem o samba exaltação *A deusa da passarela*, que é cantado antes do desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, mais conhecida como Beija-Flor. Seu autor, notório como Neguinho da Beija-Flor, nasceu Luis Antonio Feliciano Marcondes, no bairro carioca de Vila Isabel, em 1949. (BIOGRAFIAa, BIOGRAFIAb, 2011)

³ Referente ao bairro de Nilópolis, no Rio de Janeiro, onde a Beija-Flor tem sua “quadra” (galpão onde são ensaiadas as coreografias das alas e no qual são realizadas atividades festivas). Cada Escola de Samba representa um bairro ou uma cidade; a Beija-Flor representa o município de Nilópolis (NILÓPOLIS, op.cit.).



Figura 1 - Primórdios: o bloco “Beija-Flor”, em 1950
(Fonte: FONSECA, 2010)

O bloco se tornou G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis no ano de 1953 e em 1954, antecedido por festejos como o de 1950, retratados na figura 1, fez seu primeiro desfile oficial pelo Segundo Grupo, no qual foi campeã, passando para o Grupo 1 (www.beija-flor.com.br).

A Beija-Flor começou a competir com as grandes escolas, tendo como “escola-madrinha”⁴ a Escola de Samba Portela⁵, que, igualmente, possui em sua bandeira as cores azul e branco.

O reconhecimento como uma escola de estilo original aconteceu com a entrada de Joãozinho Trinta, como carnavalesco, e de Laíla (Luís Fernando Ribeiro do Carmo), como diretor de harmonia, ambos em 1975, para preparar o Carnaval de 1976. Nesse ano, a Beija-Flor obteve o primeiro título entre as grandes escolas que hoje fazem parte do Grupo Especial, com o enredo “Sonhar com o rei dá leão”. A escola dava o “pontapé” inicial para o tricampeonato junto as vitórias seguintes; de 1977, defendendo o enredo “Vovó e o rei da Saturnália na corte egípciana”, e de 1978, com “A criação do mundo na tradição nagô”.

Em 1980, com o enredo “O sol da meia-noite: uma viagem ao país das maravilhas” e em 1983 com “A grande constelação das estrelas negras” a escola se

⁴ A tradição carnavalesca determina que ao ser criada uma Escola de Samba, a mesma deverá escolher uma escola tradicional como referência, assim como um novo país, ao se emancipar, deve, obrigatoriamente, ser reconhecido por uma pátria já constituída.

⁵ G.R.E.S. Portela, cuja “quadra”, ou seja, local de confraternização, de ensaios musicais e festejos onde também se ensaiam os passos de acordo com o samba-enredo específico, localiza-se no bairro de Madureira, no Rio de Janeiro (PORTELA, 2011).

sagrou campeã. Portanto, num de seus desfiles mais marcantes, a escola ficou em segundo lugar, sendo aclamada campeã moral com “Ratos e urubus, larguem minha fantasia” em 1989, um dos mais antológicos enredos de Joãozinho Trinta que permaneceu na escola até 1992.

A volta como grande campeã se deu em 1998, com “O Mundo místico dos Caruanas nas águas do Patu-Anu”, sendo que, de 1999 a 2002, logrou seguidamente nos vice-campeonatos. Retornou ao tricampeonato com “O Povo conta a sua história; Saco vazio não pára em pé - A mão que faz a guerra faz a paz”, em 2003; “Manôa – Manaus – Amazônia - Terra Santa: Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz”, em 2004 e, “O vento corta as terras dos pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani. Setes povos na fé e na dor... Setes missões de amor”, em 2005.

Em 2007, com o enredo “Áfricas: do Berço Real à Corte Brasileira” e, em 2008, com “Macapaba - Equinócio Solar. Viagens fantásticas ao meio do mundo”, levou o bicampeonato. Ressalto que, esses títulos a partir de 1998 foram conquistados com enredos criados pela Comissão de Carnaval, coordenada pelo diretor de carnaval Laíla.

Ao todo são 12 títulos (1976, 1977, 1978, 1980, 1983, 1998, 2003, 2004, 2005, 2007, 2008 e 2011) e 14 vice-campeonatos (1967, 1973, 1979, 1981, 1982, 1985, 1986, 1989, 1990, 1999, 2000, 2001, 2002 e 2009). Desde 1976, classifica-se todos os anos entre as primeiras colocadas, sendo que apenas em 1992, não se classificou entre as seis primeiras, ficando fora do desfile das campeãs. É a 1ª colocada no *ranking* da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba), desde o início do século XXI e a escola que mais conquistou títulos no Sambódromo (www.beija-flor.com.br).

Toda essa vitória é fruto de muito trabalho, de toda a “família Beija-Flor”⁶ encabeçada pelo Presidente de honra Anízio Abrão David que há décadas se dedica ao trabalho pela escola, do Presidente da agremiação, Farid Abrão, e da comunidade nilopolitana, que se envolve com garra para apresentar um belo desfile.

1.1 AS ESCOLAS DE SAMBA CONQUISTAM O CARNAVAL

Todos os louvores são pequenos para saudar as escolas de samba; todos os elogios que lhe fizemos não dirão da beleza que elas representam para o Carnaval de hoje.

Eneida de Moraes

Como citei anteriormente sobre a vocação do Brasil desde seu início de colonização a ser adepto de cortejos, vou exemplificar com a canção *Desenredo* (G.R.E.S. Unidos do Pau Brasil), de Ivan Lins e Gonzaguinha, em que descreve o país, desde o seu surgimento, como uma Escola de Samba.

No dia em que o jovem Cabral chegou por aqui ô ô
 Conforme diversos anúncios na televisão
 Havia um coro afinado da tribo tupi
 Formado na beira do cais cantando em inglês
 Caminha saltou do navio assoprando
 Um apito em free bemol
 Atrás vinha o resto empolgado da população
 Usando as tamancas no acerto da marcação
 Tomando garrafas inteiras de vinho escocês
 Partiram num porre infernal por dentro das matas ô ô
 Ao som de pandeiros, chocalhos e acordeom
 Tamoios, Tupis, Tupiniquins, Acarajés ou Carijós, sei lá
 Chegaram e foram formando aquele imenso cordão
 Meu Deus, “quibão”
 E então de repente invadiram a avenida central, mas que legal!
 E meu povo vestido de tanga adentrou no coral
 Um velho cacique baiano sacou do pistom
 E deu como aberto em decreto mais um carnaval
 E assim a 22 daquele mês de abril
 Fundaram a escola de samba
 Unidos do Pau Brasil

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro, em sua maioria, proliferaram nas zonas suburbanas da cidade, sendo que algumas nasceram nas favelas, que hoje chamamos comunidades. De fato essa expansão se deve também ao crescimento da periferia na zona norte, devido a vários fatores, entre eles o desenvolvimento industrial nos subúrbios durante a Segunda Guerra Mundial.

O nascimento e o desenvolvimento das escolas de samba entre 1930 e 1950 coincidiu com um período de modificações políticas importantes para o país: três constituições (1933, 1937, 1946); aumento na massa dos eleitores pela outorga do direito de voto às mulheres e aos jovens de 18 anos (1933) (QUEIROZ. 1992, p. 96).

⁶ Expressão tradicional do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis que faz referência às pessoas, da comunidade de Nilópolis ou não, que se dedicam todos os dias do ano pela agremiação e que tem devoção pela escola e a tem como prioridade em suas vidas.

Diante do contexto histórico, foi de grande importância para as Escolas de Samba o apoio dado por Getúlio Vargas, então Presidente da República, para o Carnaval durante o Estado-novo (1937-1945). A temática nacional foi obrigatória nos enredos das Escolas de Samba, durante o período Getulista.

Rodrigues (1987) destaca também, a partir de 1939, durante o Estado Novo, a vertente “histórico-heróico-ufanista”, com a temática do herói branco e soluções visuais de marcante realismo. Alves Filho(1987) afirma que as escolas de samba cresceram durante a ditadura de Vargas, condicionadas social e politicamente pela ideologia paternalista e autoritária do Estado Novo, tomando como exemplo os inúmeros sambas-enredo dedicados à Princesa Isabel (CAVALCANTI, M. 1999, p. 31).

Nessa época, vale ressaltar que o papel do sambista com samba no pé era o trunfo da escola. “Na década de 40, grandes escolas, como Mangueira e Portela, passaram a exibir pequenos carros alegóricos. Mas os registros são raros. Os olhos dos fotógrafos e do público estavam voltados para os sambistas” (CARDOSO, 2008, p. 03).

O crescimento das escolas foi lento, sendo as mais antigas: Estação Primeira de Mangueira, Portela, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos da Tijuca, Estácio de Sá, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos de Vila Isabel. A Beija-Flor de Nilópolis firmou-se como grande escola em apenas cinco anos. Isso causou certo impacto, por ser uma escola da Baixada fluminense, zona metropolitana do Rio de Janeiro, distante geograficamente das escolas tradicionais e criada décadas depois. Porém, a partir da década de 70, tornou-se forte concorrente para as quatro escolas que sempre revezavam o título: Portela, que até hoje é a grande campeã com 21 vitórias; Mangueira, com 18 títulos, Acadêmicos do Salgueiro, com 10 títulos e Império Serrano, com 9 campeonatos. Mesmo sendo a caçula dessas escolas, a Beija-Flor já conquistou 12 campeonatos e 14 vice-campeonatos no grupo especial, sendo a 3ª em títulos e a 1ª no *ranking* da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba), e ainda, a que mais venceu na “era sambódromo”(www.liesa.com.br).

Em relação à entrada da Beija-Flor no *hall* das grandes escolas é interessante a observação a seguir:

A partir de 1976, o número impressionante dos participantes da Beija-Flor, o luxo esplendoroso do desfile, a originalidade e a imaginação efervescente do grande carnavalesco engajado por elevado preço, lhe asseguraram de maneira quase contínua o primeiro lugar entre suas rivais. Beija-Flor de Nilópolis conseguiu ultrapassar a verdadeira muralha que as “grandes” escolas elevavam contra as que pertenciam aos grupos menos elevados.

Havia já muitos anos que as quatro “grandes” - Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro - chegavam sozinhas aos primeiros lugares e eram as vencedoras; agora se viam forçadas a aceitar a nova rival (QUEIROZ, 1992, p. 99).

A figura 2 mostra uma imagem do desfile na qual a Beija-Flor conquistou o primeiro título entre as grandes escolas.

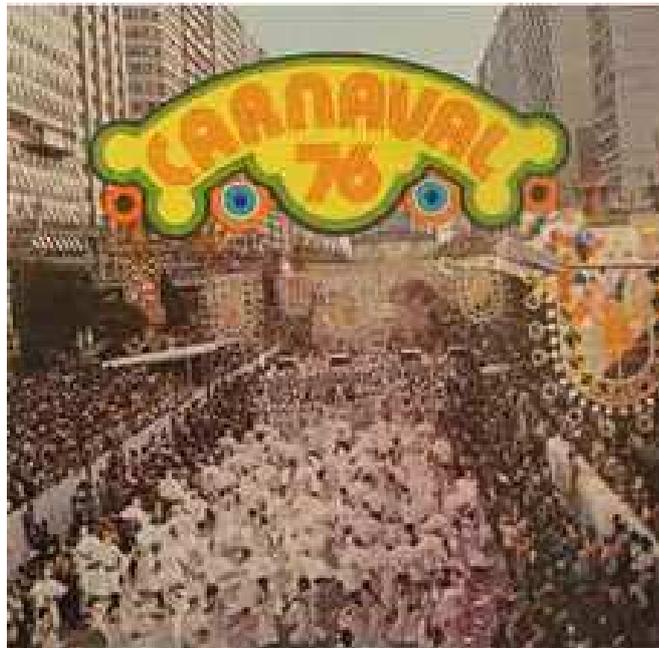


Figura 2 - Desfile da Beija-Flor, em 1976. Enredo: “Sonhar com rei dá leão”.
(Fonte: www.beija-flor.com.br. Consultado em 10/10/10)

O ano de 1976 foi decisivo para as mudanças artísticas da escola, principalmente após a vitória, com o enredo, que homenageou o jogo do bicho, que desde aquela época já tinha importância na feitura do Carnaval. Como mostra o trecho a seguir, dos versos do samba-enredo *Sonhar com rei dá leão*, de autoria de Neguinho do Vale.

Mas nesta festa de real valor, não erre não
Sonhar com anjo é borboleta
Sem contemplação
Sonhar com rei dá leão
O palpite certo é Beija-flor (Beija-flor)
Cantando e lembrando em cores

O início dos anos 60 foi marcado por grandes mudanças culturais no mundo, nas diversas vertentes artísticas; no cinema, música, artes plásticas etc. No Brasil, Brasília seria a nova capital federal e havia uma grande discussão da arte em geral. Ora, as mudanças na superestrutura de um país causam influências na cultura

popular e com isso o Carnaval não ficou de fora.

Os artistas plásticos, membros da academia, profissionais da cultura erudita, começaram a se interessar e ter aos poucos uma relação mais estreita com o Carnaval.

Entraram para a confecção do Carnaval do Salgueiro em 1959, o artista Hildebrando Moura, Marie Louise Nery (suíça que trabalha com folclore no Museu de Etnologia de Neuchâtel) e Dirceu Nery (cenógrafo e bailarino de frevo). Em 1960 o Salgueiro continuou sua investida em artistas plásticos e contratou Fernando Pamplona, professor da Escola de Belas Artes, junto com Arlindo Rodrigues, como carnavalesco daquele ano. Antes desse fato, as alegorias eram idealizadas por artistas da comunidade da escola, sem formação acadêmica.

Nos anos setenta Maria Augusta Rodrigues, Rosa Magalhães e Joãozinho Trinta foram inseridos no Carnaval. Joãozinho Trinta era bailarino, mas iniciou no Salgueiro como carnavalesco.

Em 1974, Joãozinho Trinta decidiu pôr em cima dos carros alegóricos os destaques de luxo, que antes desfilavam no chão. Não era apenas uma questão estética. Joãozinho havia percebido que essas pessoas, com suas fantasias pesadas, retardavam o andamento do desfile.” (CARDOSO, 2008, p. 04).

A partir de 1976, Joãozinho Trinta, começou seu trabalho na Beija-Flor e consagraram-se campeões, ficando até 1992 na azul e branco de Nilópolis. Ele foi um inovador, com carros enormes para os padrões da época, fantasias luxuosas. Tinha uma visão ampla sobre a harmonia no Carnaval, tanto que daí surgiu o primeiro tricampeonato da Beija-Flor (1976, 1977, 1978), repetindo-se em (1998, 2004, 2008). O Carnaval de Joãozinho Trinta misturava componentes da ópera clássica e componentes de Escola de Samba. Percebia-se no seu trabalho a força da visualidade barroca.

Da arquibancada, o espetáculo feito pelo carnavalesco tornava-se mais valorizado, pois o momento era outro, não era mais o desfile em que se assistia do chão, precisava de algo a mais que deixasse os espaços preenchidos. O espetáculo era apreciado pelo conjunto.

Quando uso o conceito de espetáculo, refiro-me a definição de espetáculo segundo o diretor teatral Amir Haddad, por acreditar que seja a mais próxima e alegórica ao Carnaval:

O espetáculo é a possibilidade da felicidade. É a possibilidade da

organização do mundo. O espetáculo é utopia realizada; é o encontro das coisas diferentes que se harmonizam e se transformam em ouro, em linguagem, para se chegar ao outro. É o paraíso perdido que a gente, desde que perdeu, tenta recuperar. É o paraíso recuperado através do conhecimento (HADDAD, 2008, p. 118).

Para o Carnaval, alguns fatos foram marcantes para o desenvolvimento dos desfiles. Em 1962 foram construídas arquibancadas e iniciou a venda de ingressos para o público apreciar o desfile (ARAÚJO, 1991). Como consequência disso ocorreu a necessidade de tornar o desfile mais espetaculoso, grandioso, com maior aparato estético.

Estes fatos foram positivos para a valorização estética do desfile, pois as alegorias se tornaram maiores e mais expressivas em vista da conceituação estética do carnavalesco, que a partir de então, além de conceber o enredo, o realizava e transformava em fantasias e alegorias. “A alegoria é, por excelência, a expressão da visão de mundo barroca” (CAVALCANTI, M. 1999, p. 50).

Outro fato importante ocorreu em 1968, quando “a gravadora *Disc-News Codil*, edita pela primeira vez o LP dos sambas-de-enredo. O disco gravado ao vivo, foi produzido por Norival Reis, Expedito Alves e Nilton Silva, recebendo o título de Festivais de Sambas” (ARAÚJO, 1991, p.26). Com o tempo, a gravação dos sambas-enredo em LP (*Long Play*), permitiu a popularização dos sambas, inclusive em nível nacional.

No início dos anos de 1970, as emissoras de televisão começaram a transmitir os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, em rede nacional. Com isso, as escolas aumentaram sua popularidade por todo país, aumentando o interesse de pessoas que admiravam o Carnaval das Escolas de Samba, e assim, acompanharem de perto os desfiles.

O desfile de 1984 foi um marco para o Carnaval carioca, com a inauguração da Avenida dos Desfiles, hoje denominada, por lei, Passarela do Samba, mas conhecida, popularmente, como Sambódromo (ARAÚJO, 1991). A partir desse momento, as escolas conquistaram seu espaço definitivo para o desfile. Com assinatura de Oscar Niemeyer, o Sambódromo tornou-se patrimônio histórico tombado pelo IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Em 2005 foi inaugurado, no bairro da Gamboa, reduto dos antigos sambistas a Cidade do Samba, um complexo cultural que facilitou a organização dos desfiles para as 14 escolas do grupo especial, sendo que também é aberto para visitação.

O desfile das Escolas de Samba se tornou ao longo das décadas o super espetáculo do Carnaval brasileiro, com dimensão cultural, filosófica, de natureza inesquecível.

As rápidas mudanças dinâmicas dessa construção espetacular, o seu produto artístico atual marcado por uma singular diversidade e experimentação, além de sua recepção internacionalmente multimidiatizada estabelecem súbitas conexões com as formas cada vez mais inusitadas de expressão (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 92)

O desfile atual das Escolas de Samba, ao mesmo tempo em que inova a sua linguagem, também reconcilia tradições num processo que recombina princípios e acolhe colaboração de outras artes, com a mistura de vários conceitos e atuações artísticas. Ao mesmo tempo, uma junção de possibilidades de criação que se renova e se recria, configurando um produto artístico do samba brasileiro, cujo pluralismo de informações é o dinamizador de sua busca criativa e de sua espetacularidade.

1.2 HISTÓRICO DAS COLOCAÇÕES DA BEIJA-FLORES DE NILÓPOLIS NO CARNAVAL CARIOCA⁷

- 1954: 1º lugar - “O caçador de esmeraldas”
- 1955: 6º lugar - “Páginas de ouro da poesia brasileira”
- 1956: 10º lugar - “O gaúcho”
- 1957: 7º lugar - “Riquezas áureas do Brasil”
- 1958: 10º lugar - “Exaltação às forças armadas”
- 1959: 9º lugar - “Copa do Mundo”
- 1960: 10º lugar - “Regência Trina”
- 1961: 8º lugar - “Homenagem à Brasília”
- 1962: 2º lugar - “Dia do Fico”
- 1963: 10º lugar - “O Guarani”
- 1964: 12º lugar - “Café, riqueza do Brasil”
- 1965: 3º lugar - “Lei do Ventre Livre”
- 1966: 4º lugar - “Fatos que culminaram com a Independência do Brasil”
- 1967: 2º lugar - “A queda da Monarquia”
- 1968: 9º lugar - “Exaltação a José de Alencar”
- 1969: 9º lugar - “Paquete do Exílio”

⁷ www.beija-flor.com.br

- 1970: 6º lugar - "Rio, quatro séculos de glória"
- 1971: 7º lugar - "Carnaval, sublime ilusão"
- 1972: 6º lugar - "Bahia dos meus amores"
- 1973: 2º lugar - "Educação para o desenvolvimento"
- 1974: 7º lugar - "Brasil ano 2000"
- 1975: 7º lugar - "O grande decênio"
- 1976: 1º lugar - "Sonhar com o rei dá leão"
- 1977: 1º lugar - "Vovó e o rei da Saturnália na corte egípciana"
- 1978: 1º lugar - "A criação do mundo na tradição nagô"
- 1979: 2º lugar - "O paraíso da loucura"
- 1980: 1º lugar - "O sol da meia-noite: uma viagem no país das maravilhas"
- 1981: 2º lugar - "Carnaval do Brasil, a oitava das sete maravilhas do mundo"
- 1982: 2º lugar - "O olho azul da serpente"
- 1983: 1º lugar - "A grande constelação das estrelas negras"
- 1984: 3º lugar - "Um gigante em berço esplêndido"
- 1985: 2º lugar - "A Lapa de Adão e Eva"
- 1986: 2º lugar - "O mundo é uma bola"
- 1987: 4º lugar - "As mágicas luzes da ribalta"
- 1988: 3º lugar - "Sou negro, do Egito à liberdade"
- 1989: 2º lugar - "Ratos e urubus, larguem minha fantasia"
- 1990: 2º lugar - "Todo mundo nasceu nu"
- 1991: 4º lugar - "Alice no Brasil das Maravilhas"
- 1992: 7º lugar - "Há um ponto de luz na imensidão"
- 1993: 3º lugar - "Uni-Duni-Tê, a Beija-Flor escolheu você"
- 1994: 5º lugar - "Margaret Mee, a dama das Bromélias"
- 1995: 3º lugar - "Bidu Sayão e o canto de Cristal"
- 1996: 3º lugar - "Aurora do povo brasileiro"
- 1997: 4º lugar - "A Beija-Flor é Festa na Sapucaí"
- 1998: 1º lugar - "O Mundo místico dos Caruanas nas águas do Patu-Anu"
- 1999: 2º lugar - "Araxá, lugar alto onde primeiro se avista o sol"
- 2000: 2º lugar - "Brasil, um coração que pulsa forte. Pátria de todos ou terra de ninguém?"
- 2001: 2º lugar - "A saga de Agotime - Maria Mineira Naê"
- 2002: 2º lugar - "O Brasil dá o ar da sua graça - de Ícaro a Ruben"

Berta, o ímpeto de voar”

2003: 1º lugar - “O Povo conta a sua História; Saco vazio não pára em pé - A mão que faz a guerra faz a paz”

2004: 1º lugar - “Manôa - Manaus – Amazônia - Terra Santa – Que alimenta o corpo...Equilibra a alma...E transmite a paz”

2005: 1º lugar - “O vento corta a terra dos Pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani. Sete povos na fé e na dor... Sete missões de amor”

2006: 5º lugar - “Poços de Caldas derrama sobre a terra suas milagrosas: do caos inicial à explosão da vida - água, a nave mãe da existência”

2007: 1º lugar - “Áfricas: do Berço Real à Corte Brasileira”

2008: 1º lugar - “Macapaba: Equinócio Solar, viagens fantásticas ao meio do mundo”

2009: 2º lugar - “No chuveiro da alegria quem banha o corpo, lava a alma na folia”.

2010: 3º lugar - “Brilhante ao Sol do Novo Mundo, Brasília do Sonho à Realidade, a Capital da Esperança”

2011: 1º lugar - “A Simplicidade de um Rei”

1.3 COMO TUDO COMEÇA PARA A BEIJA-FLOR SOBREVOAR NO CARNAVAL

Após o término do calendário do Carnaval que, para as Escolas de Samba, se encerra com o desfile das campeãs, a Comissão de Carnaval, o Departamento Geral de Carnaval e a Presidência da escola se reúnem com a finalidade de decidir o enredo para o desfile do ano seguinte. A escolha é baseada na diversidade de opiniões dos que participam deste momento ansiosamente aguardado, disputado e enaltecido. Diversidade que continua, principalmente na opção e no desenvolvimento do enredo, fatores estes enriquecidos por uma mistura de diferentes visões criativas e criadoras da temática, segundo as quais ele se guiará, haja vista as experiências e motivações poéticas, além do senso de adequação a assuntos diversificados advindos da história, política, personalidades, mitos e lendas

observadas na sensibilidade de vários criadores que compõem a Comissão de Carnaval.

Ao escolher o enredo, outros profissionais começam a adentrar no trabalho. Nesta etapa, a socióloga e pesquisadora documental com especialização em Cultura popular brasileira pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Bianca Behrends inicia sua participação com a pesquisa em busca de toda e qualquer informação possível relacionada à história e ao folclore, objetivando embasamento coerente do enredo escolhido para a elaboração da sinopse, isto é, um resumo do que vai ser executado.

Bianca Behrends é responsável por toda a pesquisa para a argumentação do enredo e pela documentação do Carnaval da Beija-Flor que é enviado para a LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba) e para a Rede Globo de Televisão que transmite o desfile oficial das Escolas de Samba.

A Comissão de Carnaval se reúne com a presidência e com a diretoria pra ver, dentre as propostas apresentadas, qual a que dá o melhor enredo. E, aí, a partir de que é decidido, que o enredo vai ser o tema x, eu fico responsável por captar todas as informações possíveis a respeito daquele tema. História, lenda, folclore, cultura, mito, tudo que tiver, que existir, a respeito daquele assunto. Eu pego essas informações e ofereço à Comissão de Carnaval, porque aí, a Comissão vai determinar qual é a diretriz que o enredo vai tomar. Então, eles pegam essas informações e a gente vê quais são as mais importantes. As essenciais viram as alegorias, que são oito carros alegóricos: o abre-alas, que é um carro acoplado, e mais sete. As outras que não são tão importantes, não são tão expressivas, culturalmente e plasticamente, viram as alas que vêm costurando o enredo, o desencadear do desenvolvimento da história entre uma alegoria e outra⁸ (BEHREND, 2010, informação verbal).

Após a conclusão da sinopse do enredo, a mesma é repassada à ala dos compositores que se encarrega de criar vários sambas para serem submetidos a uma seleção na quadra da escola. Na etapa seguinte, escolhe-se por uma votação o samba que vai representar a escola na avenida. Votação essa na qual participam desde a diretoria da escola, funcionários e membros da comunidade de Nilópolis.

Bianca Behrends trabalha na Beija-Flor desde 2003 e em 2008 foi a vencedora, na categoria pesquisadora, do Prêmio Plumas e Paetês, premiação que valoriza os profissionais do Carnaval. Sua função de pesquisadora tem sido fundamental para o sucesso do desenvolvimento dos enredos, pois uma pesquisa bem elaborada e organizada é o primeiro passo para uma maior produtividade de

⁸ A referência corresponde a “informação verbal” obtida em entrevista com Bianca Behrends concedida ao autor exclusivamente para esta pesquisa. Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2010.

criação. Sobre o processo de pesquisa, “Bia”, conforme é conhecida popularmente na escola, complementa:

Eu sigo uma diretriz predeterminada pela Comissão de Carnaval. A partir disso, conforme eu vou lendo, me informando, o que a gente vai pegando, as referências, os desenhos começam a serem feitos. Eu dou sugestões, por exemplo; o que eu acho importante, eu peço pra incluir, uma escultura no carro que determine que aquele assunto seja incluído na alegoria, ou na fantasia tal. Eu posso opinar na cor daquela fantasia com referência a alguma coisa que eu li sobre aquele assunto. Assim, na verdade, eu dou sugestões, que são possibilidades que muitas vezes são aceitas, outras vezes são descartadas, mas que é, assim, o processo de criação até entre a Comissão (BEHRENDTS, 2010, informação verbal).

O Enredo é dividido em partes, chamadas setores, compostos por um número estabelecido de fantasias e finalizados com uma alegoria. O número de setores quase sempre é igual ao número das alegorias determinado para o desfile.

O desenvolvimento dos setores ocorre de forma individual e decorrem das informações selecionadas que melhor possam surtir efeito na plasticidade, para serem criadas as alegorias e, conseqüentemente, as fantasias, pelos carnavalescos que, além da necessidade de transmitir alguma informação referida ao enredo, precisam conquistar os julgadores e o público com visualidade, beleza e criatividade. Processam-se essas etapas a fim de que o tema seja desenvolvido numa evolução alegórica, como uma narrativa, de forma apropriada, em conformidade com o enredo escolhido.

Os desenhistas, designers, figurinistas e cenógrafos transferem as informações recolhidas para os croquis, começando assim, o processo de materialização das fantasias e alegorias, por meio do trabalho conjunto de costureiras, artistas plásticos, artesãos e adrecistas.

O trabalho no barracão se estabelece com a força do coletivo, quando cada grupo de profissionais desenvolve sua especialidade. Para a construção de um carro alegórico é necessário um arsenal de materiais e mão-de-obra. O processo se inicia com a solda das estruturas metálicas que sustentarão a alegoria, com o trabalho dos ferreiros, e a seguir os carpinteiros revestem com madeira aquelas estruturas primordiais.

Os escultores são responsáveis pelas esculturas que são reproduzidas no setor de fibra. Inseridas na alegoria, estas esculturas, muitas vezes gigantescas em relação ao tamanho de um indivíduo de 1,70 m de altura, estarão na avenida, envoltas em alegorias constituídas por toda a sorte de material. Lá, prostradas sobre

os carros alegóricos – esta adjetivação dos carros indica sua função –, são empurradas por auxiliares técnicos, sustentarão integrantes da escola caracterizados de acordo com o enredo. Durante sua construção, conforme a necessidade, as esculturas são pintadas. O acabamento final e o toque de refinamento ficam a cargo dos aderecistas. Posteriormente, as esculturas, já fixadas nos carros alegóricos, recebem as instalações elétricas. Com o realce da luz, os efeitos desejados tendem a se revelar.

A preparação do desfile segue um cronograma organizacional fielmente obedecido. Este cronograma, concebido a partir da disponibilidade e necessidades inerentes não somente aos sujeitos da escola, como também aos horários de trabalho de toda a equipe, constituindo um passo crucial no comprometimento de todos os integrantes da Beija-Flor.

Paralelamente ao trabalho no barracão, ocorre a organização das alas da comunidade na quadra da escola, os ensaios das alas das baianas, Mestre-sala e Porta-bandeira, passistas, Comissão de frente e também das alas da Composição teatral. Os ensaios técnicos⁹ se dão na quadra e na Avenida Marquês de Sapucaí, local do desfile oficial.

⁹ Por ensaios técnicos entenda-se realização e re-elaboração das ideias concebidas em croqui, na baila dos experimentos práticos. Trata-se de uma verificação funcional conforme as demandas surgidas com vistas ao mais adequado tratamento performático do enredo. Aqui, a intuição fervida no calor do contato humano começa a suprir, com vida, a bidimensionalidade dos desenhos, mapas e plantas cenográficas.

2 ORIGENS DO CARNAVAL

2.1 “OPA! TÁ CHEGANDO O CARNAVAL”

O Papa Gregório XIII reformou o calendário Juliano¹⁰ e implantou em 1582, o calendário Gregoriano¹¹, que foi absorvido pelos cristãos de todo o globo. Com este calendário se criou uma tabela a fim de estabelecer a data que ocorrerá o Carnaval. A data em que vai acontecer o Carnaval dependerá da data do Domingo de Páscoa; por esta razão, há uma variação nas datas da folia carnavalesca, as quais podem ocorrer nos meses de fevereiro ou março, pois as datas são regidas por um calendário lunar. Contudo, a referência é certamente o dia 22 de março, em relação ao qual o surgimento da “lua nova” pode acontecer antes ou depois desta data. A partir desse fenômeno, contam-se quatorze dias. Em seguida tem-se, como Domingo de Páscoa, o primeiro domingo após a contagem (ARAÚJO, 1991).

Tomo por exemplo, o presente ano de 2011, quando a lua nova mais próxima ocorreu na noite posterior ao dia 22 de março, qual seja o dia 03 de abril. Deste dia em diante, contados os quatorze dias, ter-se-á, como resultado, o dia 17 de abril. Deste dia em diante, o próximo domingo aconteceu aos 24 de abril, o que o caracterizou como Domingo de Páscoa. Finalmente, a data exata das folias carnavalescas (de sexta-feira à quarta-feira de Cinzas) ocorreu no sétimo domingo antes do Domingo de Páscoa. O Carnaval, no que tange aos festejos segundo o calendário, aconteceu em 2011, do dia 04 (sexta-feira) ao dia 08 (terça-feira) de março. A referida quarta-feira de Cinzas, observada no dia 09 de março, tradicionalmente se constitui feriado nacional até o meio-dia.

2.2 OS PRIMÓRIOS, A ANTIGUIDADE...

Relembre a graça do entrudo
E o fascínio do baile de Veneza
Lá em Roma Pagã
Para festejar a primavera
Colhiam frutos e faziam orgia
Que começavam
ao romper do dia¹²

¹⁰ Calendário implantado por Júlio César, líder romano, em 46 a.C.

¹¹ Calendário promulgado em 24 de fevereiro de 1582, a fim de substituir o calendário Juliano. Porém, a data oficial do primeiro dia deste calendário foi 15 de outubro de 1582.

¹² Samba-enredo defendido pela Beija-Flor no carnaval de 1977, *Vovó e o rei da Saturnália na corte egípciana*, composto por Savinho da Beija-Flor e Luciano da Beija-Flor

A origem desses festejos ainda é um grande enredo a ser decifrado. Como argumenta Araújo (1991), no que respeita seu entendimento, suas origens são anteriores ao Cristianismo, datando de 10.000 a.C., nas festas das colheitas, em que homens, mulheres e crianças com máscaras e pinturas corporais usavam as danças para festejar o sucesso das plantações e afastar os demônios da má colheita.

Outros estudiosos sobre o assunto, como Ferreira (2004), se apoiam na teoria de que o surgimento ocorreu com as homenagens que faziam à deusa Ísis e ao deus Ápis.

No antigo Egito, ocorriam grandiosos banquetes em homenagem à deusa Ísis, senhora da agricultura, que encantava por sua beleza. O culto em sua homenagem era dividido em partes: iniciava-se com uma parte secreta destinada, exclusivamente, aos iniciados em rituais; em seguida, a parte pública, destinada inclusive ao vulgo, celebrava a colheita e a fertilidade. Movidos por canto e dança, os cultos eram codificados com magias através de tochas e incensos, em detalhes em que

A comemoração era aberta com pessoas de disfarces variados como de soldado, gladiador, magistrado, filósofos, ou mesmo homens travestidos de mulheres. O objetivo final dessa celebração era levar à praia uma espécie de maquete de navio sobre rodas e lançá-la ao mar como oferenda à deusa, que também protegia os navegadores. A Festa chamava *Navigium Isidis* (O Barco de Ísis) ou *ploiaphesia* (Festa do Barco Lançado) (FERREIRA, 2004, p.19).

Ressalta-se que o cortejo da parte que se realizava em coletivo começava com a morte de um boi que simbolizava o deus Ápis, um animal sagrado, até então mantido com a devida alimentação em um templo. Após o sacrifício, o corpo de Ápis era enfeitado e levado em celebração por sete dias entre orgias, e o encerramento ocorria quando jogavam o próprio boi no rio Nilo.

As celebrações relacionadas ao pastoreio ou à agricultura foram se modificando para festejos mais libertinos, funcionando como escapismo frente a imposições de regras de conduta social no cotidiano dos povos. Em verdade, dir-se-ia que, devido ao fato de a sociedade começar a impor regras de conduta, tais celebrações consistiriam no único momento em que a coletividade poderia se alijar-se das convenções sociais.

Na Grécia, o cortejo seguia em homenagem a Dioniso. As primeiras seguidoras foram as coribantes, mulheres que saíam em bando, fugidas dos pais, irmãos e maridos, com o rosto coberto de pó e com roupas rasgadas, pelas

montanhas da Grécia, cantando e dançando em sua folia. Com o crescimento desse cortejo, os homens começaram a participar, vestindo-se de sátiros e adentrando ao festejo dionisíaco.

Apolo e Dioniso foram os deuses mais cultuados. Apolo representava a beleza, o equilíbrio, a harmonia e a ordem na sociedade. Enquanto que Dioniso seria a apologia ao caos, à orgia, à valorização da libido e à desordem social. Por essa razão, havia uma permissividade em sua celebração, uma inversão de papéis e *status* social; os homens do povo se vestiam de rei, a rameira surgia como rainha, o rico como miserável e homens seja do povo ou da aristocracia, mandatários políticos ou outros homens mais atrevidos, seja pela inata vocação festiva, seja pela quantidade de vinho ingerida, vestiam trajes femininos; tratava-se de uma catarse coletiva, tomando gradativamente contornos e dimensões apoteóticas. Pelo lado do poder constituído e regimental, as tentativas governamentais de repreender esse cortejo não vingaram, até pelo fato das celebrações, cortejos e festejos seguirem o fluxo de um poder sublimar conquanto arrebatador, qual seja a da liberdade coletiva. Nestas ocasiões, necessárias até no que tange à cura pela catarse imersa no desapego a papéis sociais com bônus de seu regular cumprimento após a mesma. Ora, o ritual seguia por três dias, despudoradamente sem moralidades, encerrando-se com vinho consumido em abundância.

Os festejos dionisíacos não estavam limitados ao território Grego. Posteriormente, na religião romana, Baco era o deus com atributos similares a Dioniso, daí a origem do termo: as festas dionisíacas, relacionadas às celebrações propriamente ditas, e bacantes, partícipes do bacanal em louvor ao deus do vinho Dioniso.

A comemoração das Saturnais, em Roma, homenageava o deus Saturno (deus da agricultura), pois segundo a teologia romana, Saturno havia transmitido aos Homens a arte da agricultura. O festejo se realizava no início do verão e, portanto, o período de recomeçar o cultivo da terra. Saturno era saudado pelo povo; as ruas eram decoradas com flores e governadas por um rei escolhido entre os pobres. Do alto de um “carro naval”, o Rei Momo comandava o festejo. Os Gregos e Romanos festejavam os Bacanais, Saturnais e Luperciais. Enquanto os teutões, homenageavam a deusa Herta (ARAÚJO,1991).

Em 1977, a Beija-Flor teve como enredo esses festejos da antiguidade, que de alguma maneira, engendraram o Carnaval moderno. Intitulado “Vovó e o rei da

Saturnália na corte egípciana”, fez uma viagem ao início das festas da colheita, até colher o grande espetáculo que o Carnaval alcançara. Como mostra o trecho do samba, composto por Savinho da Beija-Flor e Luciano da Beija-Flor.

E vinha o rei
Num belo carro naval
Alegrando a Saturnália
Inventando o Carnaval

Nas Saturnais temos algo que se pode comparar com o Carnaval dos nossos tempos. Entre uma das possibilidades da origem do Carnaval, surge neste momento o *Carnevale*. Havia um cortejo de abertura da festa, com carros que simbolizavam navios, ou seja, os *carrum navalis*, que traziam na parte interna, homens e mulheres despidos, dançando despidamente. A festa durava por três dias, tendo uma postura orgiástica, nesse período os valores se transmutavam, os tribunais ficavam fechados, os escravos eram alforriados, a maioria da população se permitia a liberação dos seus desejos mais escondidos (ARAÚJO, 1991).

Findo o período Saturniano, iniciavam-se as Lupercais, na metade do mês de fevereiro. Os Lupercais se constituíam em uma comemoração da fecundidade, trazendo com sutileza uma tentativa de purificação. Os Lupercos¹³ saíam nus dos templos, a fim de perseguirem as pessoas nas ruas. Banhados de sangue de cabra, os lupercos eram, posteriormente, lavados com leite para, enfim, vestirem uma espécie de capa de bode.

As festas Bacanais aconteciam nos meses de fevereiro e março, a propósito de celebração da primavera. Neste festejo, havia a participação de dois deuses do sub-Olimpo celestial, quais sejam “Como” e “Momo”. Provavelmente, o termo “Rei Momo” tenha surgido desse fato. “Como protegia e incentivava as manifestações da matéria e da carne”, coube a Momo “a alegria habilidosa, astuciosa” (ARAÚJO, 1991). Fazendo uma comparação com a evolução dos festejos que desencadearam o Carnaval, o “Como” está para o Entrudo tanto quanto o “Momo” está para um Carnaval organizado, estilizado e, assumindo características hodiernas.

Ao passo em que o Teatro surgira na Grécia, o Carnaval tem sua influência mais acentuada em Roma, principalmente se comparamos os desfiles

¹³ Lupercos eram considerados sacerdotes de Pã, devido ao fato de este festejo ser uma louvação ao deus Pã. Esta deidade, segundo o mito, matou a loba que amamentara (ARAÚJO, 1991). Conforme dito no dicionário Houaiss, “divindade (o deus Pã) que protegia, especialmente do ataque de lobos, os pastores e seus rebanhos” (2009).

carnavalescos aos Luperciais, que já continham, em sua estrutura de cortejo, um enredo direcionado à celebração.

As festas, rituais e celebrações em louvor aos deuses da agricultura foram convertidas pela igreja católica e, desse fenômeno temos o início do Carnaval na era cristã (ARAÚJO, 1991).

Com o advento da cristianização em Roma, os festejos dionisíacos se modificaram: o pão e o vinho, antes símbolos de festas e rituais da religião romana, tornaram-se símbolo do ostensório dourado, sendo colocados sobre os resplendores das imagens dos mártires católicos. Em 590 d.C. a igreja católica oficializou o Carnaval, ao perceber que precisava controlar o alvoroço coletivo, conseqüente das festas de Momo. Após o pandemônio, a própria Igreja estipula o período da Quaresma¹⁴, isto é, os quatro dias de penitência pela participação no festejo profano.

A “ritualística cristã primeva” tornou-se o ritual predominado por fantasias, desfiles alegóricos e banhos de cheiro, ao serem coordenados pelo clero romano. Assim, nasceu o *Carnevalle*. Entretanto, outras várias etimologias são possíveis: *Caramentram*, *Carnelevarium*, *Carnisprivum*, *Carnelevanem*, *Carnis tolendas*, *Carne levandas*, *Carneval* (SANTA BRÍGIDA, 2006). Esse festejo surgiu para a comemoração dos dias que antecederiam a quaresma, ou seja, período do adeus à carne. Nesse mesmo momento histórico, os salões da nobreza europeia, principalmente de Veneza, Roma e Nice, influenciadas pelas personagens da *Commedia dell'Arte*, como *arlechino*, *pierrot* e *collombina*, criaram os seus bailes de máscaras. Essa seria outra possibilidade de brincar e dar vazão aos desejos e personas, não convencionais no dia-a-dia.

Durante a Idade Média, com a querela entre o sagrado e o profano, as manifestações festivas populares tornaram-se cada vez mais carnavalizadas, de acordo com o formato atual de cortejos populares, considerando-se que

Os festejos do Carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do Homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também “festas dos tolos” (*festa stultorum*) e a “festa do asno”; existia também “um riso pascal” (*risus paschalis*) muito

¹⁴ O dicionário Houaiss define a Quaresma como “período de quarenta dias, subsequentes à Quarta-feira de Cinzas, em que os católicos e algumas outras comunidades cristãs se dedicam à penitência em preparação para a Páscoa [...]”(2009).

especial e livre, consagrado pela tradição; além disso, quase todas as festas religiosas, possuíam um aspecto popular e cômico e público, consagrado também pela tradição; era o caso, por exemplo, das “festas do tempo”, habitualmente acompanhadas de feiras com seus ricos festejos de cortejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros e animais “sábios”). A representação dos mistérios e soties davam-se no ambiente de carnaval (BAKHTIN, 1987, p. 4).

Da mistura de festas, rituais e celebrações advindas da Europa com o batuque africano, deu-se origem a outro ritual, que ao longo das mudanças ideológicas, culturais, sociais redundou no Carnaval hodierno.

2.3 ENTRUDO: O FESTEJO QUE COMEÇOU EM PORTUGAL

O Carnaval brasileiro pode mudar, já aconteceu no passado, mas jamais desaparecerá.

Eneida de Morais

Podemos dizer que o Carnaval é uma festa europeia, se levarmos em conta, os cortejos na Grécia e Roma antigas, e a oficialização do Carnaval cristão. Curiosamente, a festa se adaptou aos trópicos até mais do que em suas regiões de origem. O Carnaval foi aceito sem oposição, seja de ordem cultural, em sentido amplo, seja pelos indivíduos, sob a forma de mitigar tensões psicológicas havidas em um cotidiano carente de espaço para catarses, para euforias, para entrega absoluta da personalidade a festejos desregrados e, até certo ponto, devassos frente à conduta impingida pelos padrões sócio-culturais.

Em Portugal, os festejos carnavalescos, embora ocorressem, não logravam espaço e momento para a catarse, para a folia desregrada. A população que habitava as aldeias, em sua maioria, participava dos folguedos. Havia várias atividades, entre elas as exclusivas aos jovens rapazes, que eram os atores principais para os cortejos, as lutas e as mascaradas. O público, por sua vez, composto por diversas faixas etárias, possuía funções também específicas. Nesse processo, ocorria uma separação de papéis entre os sexos e as idades. Por exemplo: uma moça nunca se ocuparia de uma função masculina, ou um rapaz de função feminina. Apenas com o passar do tempo e da idade é que os participantes mudavam as atividades desempenhadas (QUEIROZ, 1992).

Em algumas aldeias portuguesas acontecia uma disputa entre rapazes e moças, num arremesso de tortas, doces e outros produtos alimentícios. Ocorria, de

fato, uma agressividade disfarçada, pois na disputa surgia uma aproximação entre os sexos opostos, tanto que as donzelas tomavam iniciativa e agiam na brincadeira. Como o número de rapazes era superior ao de moças, o público desvalorizava o time masculino. Entretanto, os rapazes reagiam ao público, que, *a priori*, estava no local para prestigiar a brincadeira, tentando atingi-los com os mesmos produtos que usavam no Entrudo, no que poderíamos chamar de “Entrudo Reativo”, diretiva reação aos que desdenham da brincadeira (QUEIROZ, 1992).

Em relação aos cortejos, havia outro fato interessante chamado “invasão”, no qual os foliões encenavam as conhecidas farsas sob a forma de tapeações imitando brigas. De fato, as invasões consistiam em cortejos, em nada bélicos, contudo pacíficos e cordiais em essência, haja vista que, por meio deles, uma aldeia visitava outra, com espírito teatral e a alma liberta na brincadeira forjada pela aparência de lutas.

Outro evento curioso do festejo carnavalesco de Portugal era o combate entre “Dona Quaresma” e “Entrudo”, enredado por palavras de baixo calão e pornografia (QUEIROZ, 1992).

Baseado nos estudos de Queiroz (1992), as famílias tradicionais burguesas de Portugal gostavam da rivalidade carnavalesca, ostentavam luxo e beleza nas suas fantasias, assim como não somente apreciavam, como se esmeravam na realização de farsas mais criativas. Essas mesmas famílias aristocráticas adquiriram o hábito de passear no fim das tardes pelas avenidas centrais com carruagens ornamentadas e trajes luxuosos que demonstravam o poder financeiro do clã. A partir daí, surgiram concursos com premiação para as mais belas carruagens e fantasias. Podemos, dentro das devidas proporções, fazer uma analogia às alegorias e às fantasias luxuosas, que hoje estilizam as alas das Escolas de Samba, com garbo e grandiosidade, se não financeira, criativa, ao desfilarem sobre os carros alegóricos.

Esses desfiles aconteciam no mesmo percurso. Em Lisboa, as carruagens rodavam pela avenida mais elegante da cidade, a Avenida da Liberdade, seguindo para o Chiado, bairro localizado no Centro Velho. Durante a passagem, os habitantes locais colocavam cadeiras nas calçadas ao longo da avenida para apreciar o espetáculo. A plateia era composta por damas e senhores extremamente bem vestidos. Chegando ao Chiado as pessoas se juntavam pelas janelas e balcões para apreciar atentamente o festejo.

Natural e gradativamente, a organização de desfiles carnavalescos foi-se tornando uma mistura de associações de classe, de clubes e de sociedades filantrópicas.



Figura 3 - Cena de Entrudo
(Fonte: <http://jornale.com.br>. Consultado em 09/09/2010)

A imagem acima ilustra como se realizava o Entrudo em Portugal. Sua celebração dava-se por todas as aldeias e cidades portuguesas, tendo como base as relações amigáveis entre a vizinhança e entre os próprios familiares, festejada mediante um grande folgado com água, farinha, lama ou o que se tivesse em mãos; podemos até afirmar que esta ode à amizade influenciou os blocos de sujos no Brasil. A partir da segunda metade do século XIX, o Entrudo começa a desaparecer, apesar de que tenha sido mais resistente que o Carnaval. Tal manifestação, que, a despeito de ocorrer em maior proporção nas áreas urbanas, não ficou livre do desaparecimento, deixando de ser cultivada em Portugal, por volta de 1950.

No Brasil, a implantação do Carnaval ocorreu no início da colonização portuguesa. Em documentos de 1605 é citado como Entrudo, o mesmo nome que trouxera de Portugal, o qual significaria “entrada” (*introitus*) (QUEIROZ, 1992).

Atualmente, na Europa se realiza o festejo, nas pequenas cidades. Na França, por exemplo, apenas duas cidades de porte médio realizam o festejo, Strasbourg e Nice, sendo quase exclusivo das pequenas cidades francesas.

Se na Europa e na América Ibérica o Carnaval se associava determinadas regiões, no Brasil colonial foi encontrado em todos os povoados e cidades, como mostraremos adiante.

2.4. ENTRUDO E O CARNAVAL POPULAR NO BRASIL

No Brasil, as comemorações ocorrem de norte a sul, em todas as regiões e extremidades do território nacional e com as mesmas características de festejos: desfiles de Escolas de Samba, bailes, pequenos grupos de sujeitos, blocos criados em sua maioria com nomes cômicos ou ingênuos, como “Suvaco de Cristo” e “Simpatia é quase amor”, no Rio de Janeiro, ou “Filhos de glande” e “Xiri relampando”, em Belém. Há ademais os trios elétricos e grupos de frevo.

O diferencial do Carnaval brasileiro em relação a outros países aponta-se na mestiçagem, em um crisol de culturas heterogêneas as quais, com o mesmo propósito de celebrar brincando, ou brincar celebrando, cantam, dançam, se fantasiam e fantasiam dos mais inocentes sonhos aos mais libidinosos êxtases, a partir de uma espécie de instinto folião. Por outro lado, existem brasileiros arredios ao Carnaval, fato constatado na prática, quando cidadãos migram para descansar durante as folias de Momo; contudo, não há religioso, ateu, empregado ou desempregado, atualmente, que proteste contra a sua ocorrência. Interessante o bastante, o Carnaval, a festa da carne, de manifestação profana, se tornou sagrada, de evento perseguido passou a ser incentivado e de fenômeno popular logrou ser popularmente institucionalizado e subvencionado pelos governos, sempre subvertendo a ordem estabelecida. Dir-se-ia residir o perigo se a ordem estabelecida fosse por ele conduzida, questões sobre as quais possa se debruçar um trabalho de pesquisa futuro com maior fôlego.

A História nos informa que, em 1808, a família real chega ao Brasil em decorrência das ameaças do expansionismo napoleônico. A corte trouxe consigo milhares de cidadãos portugueses para se fixarem na cidade do Rio de Janeiro. Com a chegada dos lusitanos advieram muitas influências culturais, inclusive, o Entrudo e o Carnaval (QUEIROZ, 1992).

A pintura abaixo, na figura 4, descreve imagetivamente o Entrudo no início do século XIX:



Figura 4 - Entrudo no século XIX
(Fonte: <http://www.joaodorio.com>. Consultado em 07/09/2010)

Eneida de Moraes, escritora paraense que dedicou grande parte dos seus estudos à historiografia carnavalesca e lançou, em 1958, a *História do carnaval carioca*, é categórica ao mencionar sua reflexão sobre o Entrudo:

Foi um carnaval porco e brutal aquele com o qual festejamos Momo nos tempos da Colônia e do Império, assustando os primeiros viajantes estrangeiros que aqui chegaram e, com toda razão, julgaram selvagens os folguedos carnavalescos sem considerar que estávamos apenas refletindo e repetindo hábitos de nossos colonizadores (MORAES, 1958, p. 20).

Considero a reflexão de Eneida de Moraes, uma síntese do que de fato ocorria nos festejos do Entrudo. Mesmo com as diferenças culturais dos estrangeiros que aqui aportavam e a realidade da colônia, o Entrudo aproximava tais identidades. De fato, quando Eneida de Moraes (1958) argumenta sobre a percepção dos estrangeiros relacionados ao nosso Entrudo faz-se refletir sobre a postura do colonizador em menosprezar as ações do colonizado. Ora, historicamente herdamos dos europeus hábitos culinários, religiosos e os festejos momescos não ficaram de fora. É inegável que se processou uma aculturação à realidade e necessidade coloniais ímpares, visto que no Brasil o Entrudo teve maior participação popular.

A mistura cultural e realidade social da população da época faziam com que a diversão nos festejos fosse feita com “artigos” mais acessíveis. A população participava em absoluta entrega e convergência às coisas e fatos de seu tempo e de sua geografia. Evidentemente, num país onde não havia saneamento básico, deduz-se ter sido comum o uso a lama, urina e alimentos estragados na brincadeira.

O Brasil colônia se diferenciava absolutamente dos reinos europeus, inclusive por questões culturais ligadas ao desenvolvimento artístico. Tínhamos um festejo diferente do que se fazia na Europa. Dava-se na colônia um tom popularesco atípico ao Entrudo, e mesmo diverso do Velho Mundo.

O pintor e engenheiro francês Jean-Baptiste Debret, depois de aportar no Brasil, em 1818, junto à Missão artística francesa, descreve pictoricamente o Entrudo na aquarela abaixo.



Figura 5 - Entrudo retratado no século XIX pelo pintor francês Debret. (Fonte: <http://arquilespetrus.blogspot.com>. Consultado em 07/08/2010)

Quanto a Debret, ensina-nos Eneida de Moraes, “conta-nos melhor do que ninguém o que era o entrudo” (1958, p. 20). Percebe-se, através da aquarela de Debret, *Die Dentrude* (1820) e da afirmação de Eneida, a despeito de não terem sido contemporâneos e de terem vivenciado diferentes folguedos, comungam com a ideia de que o Entrudo era um festejo grotesco, sujo e brutal, pois, assim como ela descreve, o pintor retrata na obra um momento de grosseria entre os brincantes.

Há de se notar o fato de o Entrudo, no período colonial, ter ocorrido como fenômeno urbano, por extensão, alguns participantes se deslocavam do meio rural para participar da brincadeira nas cidades. Em sua trajetória de transformação, a prática do Entrudo foi tornando-se mais refinada, ou menos brutal e, dir-se-ia, romantizada, mediante a substituição gradativa dos de jarros e baldes com lama, farinha, pelo uso de limõezinhos e laranjinhas de cera com água perfumada (QUEIROZ, 1991).

Os eventos carnavalescos, desde seu início, foram peculiares às aglomerações urbanas do país. Grandes e pequenos proprietários rurais e os próprios sitiante, todos participavam. Assim como a infra-estrutura e a superestrutura da sociedade mudam, o Carnaval também acompanhou muitas mudanças. Surgiram novas formas de folia no lugar das antigas.

Ainda que a população estivesse dividida entre as pessoas que gostavam e participavam dos festejos carnavalescos e as que por ele tinham aversão, a festa logo se tornou evento nacional:

(...) transformando bons pais de família em palhaços e permitindo as boas mães de família que tomem ares de meretrizes. Durante muito tempo a Igreja Católica, cujos fiéis são majoritários no país, combateu o quanto pôde a celebração da festa (QUEIROZ, 1992, p. 14).

No Brasil colônia, o Carnaval se difundiu por todos os cantos do país, primeiramente nas cidades mais importantes, seguindo em direção às províncias, vilas, burgos e ficando com muita rapidez no lugar do Entrudo, que foi anulado devido a melhor aceitação e/ou identificação com o Carnaval. Enquanto na antiga metrópole o Entrudo resistiu até o século XX, na antiga colônia foi esmagado pelo Carnaval. Talvez o país já mostrasse a vocação para futuramente ter o “maior espetáculo da terra”.

Em 2002, o site *World Party* (www.world-party.com), lançou uma votação mundial, para escolher o maior espetáculo da terra. Entre todas as festas populares do planeta, o Carnaval do Rio de Janeiro obteve a primeira colocação (SANTA BRÍGIDA, 2006).

Esses festejos não ficaram somente no Carnaval de rua. Surgia um novo tipo de comemoração que fora chamado de “Carnaval Veneziano”, que ocorria nos salões, influenciado pelo que ocorria na sociedade europeia, refletia essa nova sociedade urbana, posteriormente chamada de Grande Carnaval, que acontecia paralelo ao Entrudo até o final do século XIX.

Data de 20 de janeiro de 1840 o primeiro baile de máscaras do Rio de Janeiro, pois assim eram chamados esses bailes na Europa, em decorrência do Carnaval. Realizado no Hotel Itália, o baile foi um grande sucesso e tornou a acontecer em fevereiro durante o Carnaval. Após dezesseis anos da criação desses bailes, surgiram as sociedades carnavalescas ou clubes, que tinham como finalidade, organizar grandes desfiles de carros alegóricos na terça-feira, último dia do festejo. Nessa mesma época nascia o “Corso”, passeio de carruagem que mais

tarde, foi trocado por automóvel, em que famílias vestiam-se com fantasias luxuosas, mostrando-se sobre os carros (QUEIROZ, 1992).

“Fenianos”, “União Veneziana”, “Estudantes de Heidelberg” e “Girondinos” eram alguns dos nomes das sociedades carnavalescas, que organizavam cortejos singulares, demonstrando assim a influência europeia. De início, essas sociedades funcionariam como clubes para lazer dos banqueiros, comerciantes, pessoas de posses, não tendo a participação do público feminino.

Cada cortejo ocorria após a escolha do tema, para assim, dar segmento à preparação da folia. Muitas das sociedades, logo desapareceram, porém os “Democratas”, “Fenianos” e “Tenentes do Diabo” remanesceram à atualidade. Sendo que esses clubes ainda estão em funcionamento, mas com outra função. Agora como espaços culturais, como o Clube dos Democráticos que funciona no bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, como espaço de rodas de samba, e durante o Carnaval mantém a tradição, do Baile dos Cornélios, baile criado no início de sua fundação. Inclusive conheci sua sede em 2004, e voltei novamente em 2006. O clube funciona num casarão antigo, porém pouco se divulga sua importância histórica.

A figura 6, abaixo, remete a época áurea dos cortejos das sociedades carnavalescas.



Figura 6 - "A Lira de Sapho", carro da Sociedade "Os Fenianos", em desfile no Carnaval de 1913. (Fonte: <http://blogln.ning.com>. Consultado em 05/04/2010)

Em 1985, defendendo o enredo “A Lapa de Adão e Eva”, com samba de autoria de: Zé do Cavaco, Carlinhos Bagunça, Carnaval, H.O. e Patrício, citaram esses clubes carnavalescos como instituições importantes do Carnaval e que fazem parte de sua história.

O tempo passou , passou ô ô
Os fenianos chegaram
Lutaram com os tenentes do diabo

Na figura 7, temos uma imagem, que demonstra o quanto as sociedades eram organizadas para realizarem o Carnaval.



Figura 7 - Carro intitulado *Five O'Clock Tea* (chá das cinco), do “Tenentes do Diabo”, no desfile das grandes sociedades, no Carnaval de 1913.
(Fonte: <http://blogln.ning.com>. Consultado em 08/04/2010)

Na figura 8, a seguir podemos perceber outro momento marcante das sociedades carnavalescas. As alegorias criadas na época, que também, influenciaram na evolução dos carros alegóricos que se tem nos desfiles atuais.

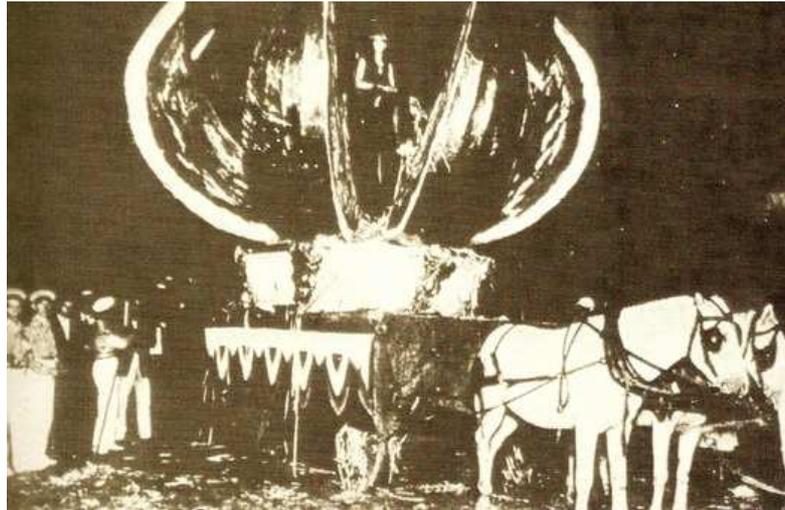


Figura 8 - Puxado por burros, o carro do "Democráticos", em 1920, era uma "linda melancia" fatiada, com uma bela morena no seu interior. (Fonte: <http://blogln.ning.com>. Consultado em 08/04/2010)

Os cortejos eram o objetivo principal, mas as funções política, filantrópica, cultural, também eram importantes. Algumas participaram dos movimentos para abolição da escravatura, como o Clube dos Tenentes do Diabo, que foi mais além. De fato, vestiu a fantasia dos valores abolicionistas. Com o dinheiro que organizaria o desfile comprou a alforria de escravos em 1864, não desfilando nesse ano, fato que teve grande repercussão. Já outras, se voltaram para a propaganda republicana. Entretanto, todas enviavam uma parcela dos lucros obtidos para instituições de caridade. Conforme relata Efegê, sobre a Sociedade Euterpe Comercial (depois Clube dos Tenentes do Diabo):

Se permitia que em sua sede houvesse reuniões de abolicionistas com a presença de José do Patrocínio, Quintino Bocaiúva e seus companheiros, o que deveria demonstrar sua participação no movimento. Comprou, pois, a carta de alforria de cinco pretos (segundo o informe do saudoso Tenente Joaquim da Silva Barros, em 1931) ou doze (no relato de Marques Júnior, em 1948). Divergências naturais à falta de documentário preciso (EFEGÊ, 1985, p. 32-33).

Durante o século XIX, muito do que ocorreu culturalmente, passou pelo Carnaval. A intelectualidade da época, aos poucos se rendeu ao festejo, inclusive, sofrendo influências em seus trabalhos. Na Europa ocorreu essa influência no século XVIII. E tento fazer aqui um paralelo de gerações de intelectuais da literatura.

Johann Wolfgang von Goethe foi um dos líderes do movimento romântico alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto); iniciador do romantismo na Europa publicou, em 1774, o romance que se tornaria o precursor do romantismo por toda a Europa e influenciando a nova geração de escritores românticos por

outros continentes, inclusive no Brasil, qual seja *Os sofrimentos do Jovem Werther*.

Ao conhecer o Carnaval romano, Goethe ficou impressionado e escreveu a obra *Viagem à Itália*, em 1790. Mencionou, nesta publicação, que “O carnaval de Roma não é propriamente uma festa que se dá ao povo, mas que o povo dá a si mesmo” (SANTA BRÍGIDA, 2006).

Assim como o autor de *Fausto* que nesse romance um de seus personagens chama-se *Mefistófeles*, se rendeu aos encantos do Carnaval e relatou em seus escritos sobre o mesmo, o nosso *Mephisto*, pseudônimo usado pelo poeta parnasiano Olavo Bilac, que viveu de 1865 a 1918, também se rendeu a folia carnavalesca ao escrever a crônica *Carnavalescos*, em seu livro *Ironia e Piedade*, como vemos no trecho:

Êsse é o verdadeiro carnavalesco. Trabalha todo o ano, pena e sua doze meses a fio, privando-se de tudo, alimentando-se mal, vestindo-se mal, acumulando somiticamente, ansiosamente, alucinadamente, vintém a vintém, os contos de réis que há de gastar no Carnaval. São doze meses de sacrifício, de renúncia, de desprendimento: o carnavalesco pensa no Carnaval. Não era maior do que sua constância de Jacó, pastor apaixonado, servindo o velho Lobão, pai da formosa Raquel.. O carnavalesco, para conquistar o Carnaval, pena toda a vida (Antologia do Carnaval, 1945, p. 74).

Vale ressaltar o quanto as festividades carnavalescas envolviam diferentes profissionais e personalidades de aparência conservadora, que de antemão não nos remetiam a cidadãos carnavalescos, como o próprio Olavo Bilac, o Príncipe dos poetas, que em seu histórico artístico percebe uma precocidade carnavalesca.

Além de crônicas, Olavo Bilac também referendou o Carnaval em versos, como mostra a estrofe a seguir, retirada do poema intitulado *O Carnaval No Olimpo*:

Isto é que é uma deusa! isto é que é uma flor!
 Que bom senso! que voz! que luz! Que maravilha!
 Stá suspensa a sessão! vem aos meus braços, filha!
 Já disse a Enes de Sousa, homem de idéias rudes,
 Que economia é a mãe de todas as virtudes.
 Abra o crédito, Mercúrio! Ora, afinal!
 E viva o bom humor! E viva o Carnaval!
 (Organiza-se o zé-pereira. O Olimpo vem abaixo. Tudo dança. Tudo folga.)

Eneida de Moraes (1958) informou que Olavo Bilac fazia *puffs*, anglicismos, que eram as denominações pelos clubes carnavalescos na denominação de seus éditos.

Olavo Bilac, considerado um poeta precoce e conhecido sob o pseudônimo *Mephisto* “foi também carnavalesco precoce. Em 1880, com o pseudônimo de *Belphegor* era um dos redatores do jornal “Diabo da meia noite”, editado pelo clube

Tenentes do Diabo, cujos associados eram chamados baetas” (EFEGÊ, 2007, p. 228). Os puffs tornaram-se referência para os intelectuais interessados em Carnaval, inspirados na expressão inglesa *to puff* (assoprar), funcionavam como um sopro de sátira e criatividade nas crônicas carnavalescas. Entretanto, Bilac era o grande destaque desses éditos.

Bilac já então se revelava o grandioso poeta, como faz expressiva mostra estes versos recolhidos do *puff* dos Tenentes do Diabo publicado em 21 de fevereiro, terceiro dia do Carnaval de 1882: “Em pampas vai passar o préstito fantástico, / Fúlgido, colossal, titânico, estrondoso! / Vede, nestas Mariões: o nosso gênio plástico! / Vede, em nós, a expressão do mais sublime gozo!...” E após a assinatura de *Mephisto*, autor do *puff*, seguia-se o itinerário do cortejo crítico-alegórico que percorreria, entre outras, as ruas da Ajuda e da Guarda Velha e o largo da Mãe do Bispo (EFEGÊ, 2007, p. 228)

Esses fatos mostram o quanto o Carnaval, já no final do século XIX, era uma manifestação cultural organizada e que estimulava a produção textual da intelectualidade. Hoje, existem muitos pesquisadores de Carnaval, trabalhos acadêmicos (mestrado e doutorado), revistas especializadas nos festejos do Momo e nas próprias Escolas de Samba. Entretanto, naquele período que literariamente oscilava entre o romantismo e o realismo literário, o Carnaval possuía sua própria imprensa, composta por intelectuais da época, dedicados inteiramente, durante seu período, para os assuntos momescos.

A imprensa do Carnaval foi em sua maioria de circulação semanal, atuando por todo o período do Momo. Iniciava seus trabalhos no dia 31 de dezembro e seguia até o sábado da Aleluia e o domingo da Páscoa; isto, não tinha relação alguma com os puffs. Anunciava os bailes (‘fandangos’), as assembléias e todas as reuniões ordinárias das sociedades carnavalescas. De fato, tratava-se de uma imprensa condicionada ao Carnaval, sendo que a própria alegoria e animação carnavalesca eram refletidas em suas páginas.

Os textos continham um humor inteligente, bem ao estilo da malícia do festejo momesco. As principais publicações foram: *O Baeta* (1887), *O Quebra-Enguiço* (1889) e, depois, *A Caverna*, publicada pela Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo; *O Fantasma* (1885), do Clube dos Democráticos; *O Facho da Civilização* (1881), *O Basculho* (1885), *O bandolim* (1888), *O Gato* (1889) e *O Aporá* (1931), do Clube dos Fenianos (EFEGÊ, 2007).

O Carnaval conquistou seu espaço na sociedade brasileira, seja para leitura sobre o assunto ou para aproveitar os festejos nas ruas. A população se permitia a

freqüentar as ruas, brincar, e até inovar nas brincadeiras, como aconteceu com o surgimento do Zé Pereira.

Numa segunda-feira de Carnaval de 1850, um fato marcante aconteceu no Rio de Janeiro. O português José Nogueira de Azevedo Paredes, com saudade dos costumes carnavalescos em terras lusas, juntou um grupo de amigos e saíram em cortejo pelas ruas do centro da cidade, com tambores e zabumbas, alugados para o evento. Nascendo assim, o Zé Pereira, isto é, conjunto de bombos e tambores. Um marco no Carnaval carioca.

Sobre a origem do nome, muitos historiadores acreditam que o grupo que seguia o cortejo, por estarem embriagados, ao invés de gritarem – Viva o Zé Nogueira -, gritavam – Viva o Zé Pereira.

O Zé Pereira deixou como herança os blocos de sujos, que até hoje, se fazem presente pelas ruas de todo o país, sendo que, com o passar do tempo foram adicionando outros instrumentos, como: cuícas, tamborins, pandeiros, além dos bombos e tambores (ARAÚJO, 1991).

Na figura 9, a seguir, temos o Zé Pereira em seu período áureo.



Figura 9 – Bloco do “Zé Pereira”

Fonte: (<http://blogln.ning.com>. Consultado em 08/04/2010)

Os folguedos do período carnavalesco que ficaram conhecidos como Grande Carnaval tem influência dos pequenos grupos de mulatos e negros dos bairros pobres do Rio de Janeiro, que por volta de 1870 se reuniam para cantar, dançar, brincar nas vielas e quintais. A abolição da escravatura fez os grupos

aumentarem, mesmo com a perseguição da polícia. A música de influência afro-brasileira dava o molejo com a cadência sincopada.

O desaparecimento do Entrudo nas grandes cidades e o surgimento de outras atividades, como blocos ou cordões marcaram as mudanças culturais relacionadas ao Carnaval de rua no início do século XX. É curioso, que as famílias abastadas incentivassem o surgimento de blocos carnavalescos, mesmo tomando parte em bailes e no Corso (QUEIROZ, 1992).

No século XX, ainda em seu início, como eram raros os automóveis, os brincantes alugavam um caminhão para que os rapazes e as moças da família, fantasiados para a ocasião, fizessem um percurso pelas principais ruas da cidade, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, e mais tarde em Belém. A festa era preparada com antecedência. Escolhiam-se as vestimentas e eram providenciados sacos de confetes e serpentinas. Esta brincadeira carnavalesca conhecida como Corso, teve grande prestígio no início do século XX.

A figura 10, abaixo é um registro do sucesso que o Corso fazia durante o Carnaval.



Figura 10 - Corso

(Fonte: <http://antigasternuras.blogspot.com>. Consultado em 08/04/2010)

Segundo a historiadora de Carnaval Eneida de Moraes (1958), o Corso aconteceu pela primeira vez, em 1908, na Avenida Central, no Rio de Janeiro. O Carnaval era festejado na estreita e elegante Rua do Ouvidor até a inauguração da Avenida Central, em 1905.

O Corso permitiu outras nuances no Carnaval. Qualquer cidadão que tivesse

a oportunidade de estar em um desses carros, durante o festejo, não apenas assistiria aos desfiles, mas também seria assistido pela plateia que se organizava nas calçadas para prestigiar. Como Efege, remete a este momento.

Os carnavalescos da velha guarda, os saudosistas (vá lá o termo), jamais deixam de se referir ao Corso quando recordam os carnavais de seu tempo. E o fazem invariavelmente com certo tom de lamentação: “Hoje não tem mais corso...” Depois, se com quem estão falando é gente moça, gente que não conheceu, ou não está informada, de como se processava o Corso, com sua fileira de automóveis em marcha bem lenta, a capota de lona arriada, levando sentado sobre ela mocinhas e rapazes, descreve-o procurando da ênfase ao relato: entoando as cantorias em voga (que tinham como autores Eduardo Souto, Pixinguinha, Sinhô, Freire Jr., Donga, Canhinha, Freitas, Lamartine Babo, Ari Barroso e outros compositores) as mocinhas e os rapazes lançavam serpentinas nos carros que iam à sua frente ou nos que os seguiam. Arremessavam também punhados fartos de confetes dourados e de muitas cores. Era esse um dos bonitos e marcantes aspectos do Carnaval carioca que, aos poucos, foi desaparecendo. E embora os foliões alvoroçados, aqueles que palmilhavam a avenida integrando blocos e sujos, apontassem o Corso como um Carnaval burguês, de gente que tinha dinheiro para alugar carro, de mocinhas-família quase sempre com o papai e a mamãe vigilantes impedindo excessos das meninas, ele se constituía em grande atração nos dias do reinado de Momo. Participava assim o automóvel dos festejos carnavalescos, rodando lentamente, presos uns aos outros pelas serpentinas que, acabavam tornando-se, pela quantidade, numa espécie de amarra formada por fitas coloridas. Hoje o corso é apenas evocação de velhos Carnavais, nada mais que o saudosismo (EFEGÊ, 2007, p. 163-164).

A figura 11 mostra a imagem de um caminhão ornamentado, empilhado de brincantes participando do Corso.



Figura 11 – Brincantes do Corso
(Fonte: <http://mestrejoca.blogspot.com>. Consultado em 08/04/2010)

No Corso, as famílias iam fantasiadas para ostentar seu poderio econômico. Fosse banqueiro ou comerciante, todos assinavam o Livro de Ouro para financiar o

cortejo da sociedade carnavalesca da qual fazia parte.

A seguir, a figura 12 mostra a padronização das fantasias das senhoras que participam do Corso.

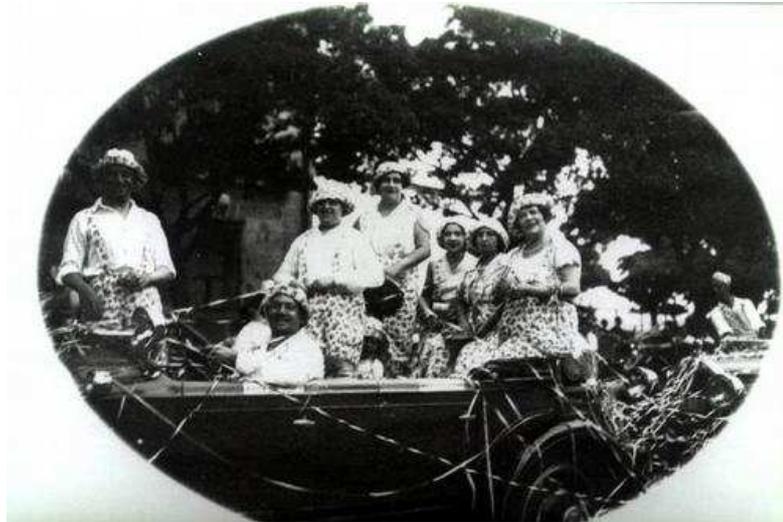


Figura 12- Senhoras no Corso
(Fonte: <http://blogln.ning.com>. Consultado em 08/04/2010)

Em São Paulo, o Corso da Av. Paulista foi sendo “misturado”, isto é, popularizado, a partir dos anos 30. Entretanto, tal mistura se tornara desagradável às classes burguesas, por essa razão foi se retirando aos poucos das ruas, deixando a celebração de desfiles para as classes populares.

No Rio de Janeiro, acredita-se que o desaparecimento do Corso tenha sido devido, também, a modernização da cidade e dos automóveis. Ou seja, os automóveis conversíveis, em que se arriavam as capotas para os brincantes sentarem, foram saindo de linha. O público de brincantes, com o desejo de participar nas ruas, dos blocos populares, aumentou consideravelmente, dificultando a apresentação dos veículos. Segundo os pesquisadores de Carnaval, Corso e crescimento das cidades, não se coadunaram (EFEGÊ, 2007).

Os festejos carnavalescos se repetem por todo território nacional, embora ocorra, também, uma diversidade conforme as regiões do país com festejos singulares.

O Rio de Janeiro, devido ao contexto histórico de como se desenvolveu o Carnaval e ao ponto que chegou, tornou-se a pátria do Carnaval brasileiro. Ora, tudo começou no século XIX, mais precisamente, em 1808, com a vinda da família real ao Brasil. Sendo o Rio de Janeiro, assim, elevado ao *status* de capital do reino português, habitado pelo rei e toda sua corte, até 1821. Com isso, tornou-se o ponto

difusor das novidades, inclusive carnavalescas, para as outras províncias.

As caravelas dos colonizadores, com sua grandiosidade, muito já inspiraram a construção de carros alegóricos, (inclusive o abre-alas do desfile de 2004, da Beija-Flor de Nilópolis, que falaremos mais a diante) trouxeram os festejos carnavalescos para o Brasil, na bagagem cultural dos portugueses, para depois juntar-se à influência africana dos escravos que aqui chegaram. Retorno a esse fato histórico, pois este trabalho estreitará ao Carnaval do Rio de Janeiro.

No final do século XIX, os bailes tornaram a grande apreciação da sociedade burguesa carioca. Com apoio dos bancos, jornais, e grandes firmas comerciais havia premiação para as mais belas e luxuosas fantasias, provocando uma rivalidade carnavalesca entre as famílias e entre as sociedades participantes.

Em 1899 a compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga compôs a primeira música especificamente de Carnaval *Ó Abre alas*, que durante as primeiras décadas seguintes seria a música que mais refletia o espírito do Carnaval no Rio de Janeiro. Depois dela vieram outras canções compostas por outros compositores como: *Pelo Telefone e Vem cá mulata*.

No início do século XX, no Rio de Janeiro, houve o surgimento dos ranchos carnavalescos (tropa), constituídos de tropas de operários, pequenos funcionários, donos de pequenos armazéns ou lojas. Conseguiram o direito de desfilar na avenida central, que depois passaria a se chamar Rio Branco, durante a segunda-feira de Carnaval em 1910. A marcha-rancho era puxada por uma mulher que levava o estandarte da associação, seguida por um Mestre sala. Os outros brincantes que seguiam o rancho dançavam dentro de um cordão compostos por braços fortes que os defendiam contra possíveis invasões de espectadores mais exaltados (QUEIROZ, 1992).

Podemos dizer que temos, nesse contexto, o surgimento do Porta-estandarte, que atualmente não faz parte do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, mas que em carnavais passados era representado por uma mulher. Em alguns carnavais, como o de Belém, a figura do Porta-estandarte ainda é preservada, mantendo a tradição no desfile das Escolas de Samba, sendo quesito de julgamento no desfile oficial.

Nas antigas sociedades carnavalescas, o grupo dos diretores, formando a Comissão de frente, abria a marcha, sempre trajados no mais fino trato com seus casacos de esmerado corte. Abrindo o desfile de cartola na mão, pediam ao povo o

direito de passagem. Vale ressaltar que as Escolas de Samba mantiveram o mesmo ritual, porém mesmo que os diretores venham pedindo passagem, não usam a cartola como acessório, bem como a função atual da Comissão de frente é a de ser um espetáculo a parte.

No ano de 1928 foi fundada a primeira Escola de Samba do Brasil, no Rio de Janeiro, denominada “Deixa Falar”, que em 1932 se transforma em rancho carnavalesco, sendo extinta em 1934. Entretanto, apenas em 1933, as Escolas conseguiram o direito de desfilar no centro da cidade, momento esse, que a prefeitura “legalizou” a participação das Escolas de Samba nos festejos. O concurso teve o patrocínio do jornal O Globo, e nesse mesmo ano criou-se o primeiro regulamento para os desfiles de Escolas de Samba, proibindo o uso de instrumentos de sopro e estabelecendo a obrigatoriedade da ala das baianas, que hoje continua obrigatória, porém, não é avaliada como quesito de pontuação (ARAÚJO, 1991).

Os desfiles das Escolas de Samba tinham um diferencial rítmico dos desfiles das sociedades carnavalescas. O primeiro seguia o compasso afro-brasileiro, com um sincopado peculiar, enquanto o segundo seguia a marcha de ópera. Com o desfile das Escolas de Samba, ocorreu uma valorização da influência cultural afro-brasileira, tanto na dança como na música, devido ao aumento da participação de negros e mulatos, pois agora podiam desfilar. Essa mistura com os elementos carnavalescos provenientes dos europeus deu um festejo *sui generis* para o nosso Carnaval popular.

Segundo Eneida de Moraes (1958), o nome “Escola de Samba” tem várias versões: diz-se que o grupo que fundou a Escola de Samba Estácio de Sá, se estabeleceu ao lado da Escola Normal, por essa razão adotou o termo escola. Outra teoria seria a influência militar, com a convocação: “Escola! Sentido!”. E como terceira hipótese, o fato de que, no espaço da Escola de Samba, ensinariam a cantar e dançar, o próprio samba.

As escolas ganharam o domingo de Carnaval para desfilar, *a priori* na Avenida Rio Branco e depois na Avenida Getúlio Vargas. Isso foi um fato coexistente em decorrência da decadência dos desfiles burgueses e o desaparecimento dos Corsos, tanto que na década de 50, o Carnaval popular tomou literalmente seu lugar. A partir daí, não só no Rio de Janeiro se fortaleceu a cultura das Escolas de Samba. Outras cidades como São Paulo e Belém também aderiram ao movimento. Isso provou uma maior aceitação dos elementos afro-brasileiros em nossa cultura.

Voltando aos primórdios da colonização podemos perceber a vocação que temos para as procissões e cortejos. As comemorações festivas ou de luto já eram marcadas com essas atividades pelos portugueses. Tomé de Sousa, em 1549, desembarcou na Bahia como primeiro governador-geral do Brasil. De imediato organizou um cortejo com seu séquito e militares para registrar a instalação de Salvador como capital do país (QUEIROZ, 1992).

3 MITOLOGIA AMAZÔNICA NA BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS

Um desfile de escolas de samba nessa cidade, num domingo de carnaval, é na realidade o maior (e eu acrescento o mais belo) show do mundo. Quem nunca assistiu a esse espetáculo só tem um dever; ir vê-lo no próximo carnaval

Eneida de Moraes

3.1 MITOLOGIA

É inerente à existência do homem a necessidade de explicar o mundo no qual vive, e para isso cria simbologias, por meio da imaginação, da fé, das forças ocultas do seu espírito. Daí surge o *mito*, que se instaura pela linguagem, pela imaginação, pelo anseio de explicação e denominação do mundo. Como esclarece Caillois:

Não parece que a capacidade de criar ou de viver os mitos tenha sido substituída pela de os justificar. Pelo menos, é preciso reconhecer que as tentativas de explicação têm sido quase constantemente decepcionantes: o tempo, do mesmo modo que deu origem a diferentes Tróias, sobrepôs as camadas das suas ruínas sem o mínimo critério. Esta estratificação, aliás, não deixa de ser instrutiva e talvez que um corte em profundidade revelasse, nas suas linhas gerais, alguma dialéctica (CAILLOIS, 1972, p.17).

A crença na existência transcendente que tenha originado a vida e que rege seu viver fez o homem, inserido no tempo arcaico, elaborar um sistema mitocsmológico, e neste sustentar-se, sendo ele mesmo um ser cosmogônico e espiritual. O mito, nesse sentido, não pode ser entendido, conforme Eliade (1986, p. 7), como mera “ficção”, uma “inverdade”, um fenômeno de conotação, algo pejorativo. Pois, é tido como a força que rege a vida do homem primitivo, com seus devidos rituais e manifestações.

Foi então, nas eras arcaicas, essa a função do mito, a intermediação entre o homem e a natureza, mas à medida que veio acontecendo o inexorável processo civilizatório, o mito foi perdendo tal função, e foi tomando seu lugar o pensamento lógico, filosófico, racionalizante, que se interpôs como elemento de esclarecimento do mundo. No entanto, esse processo civilizatório, que veio desembocar na modernidade no qual se tentou, especialmente a partir do momento histórico que ficou conhecido como “iluminismo”, abdicar do mito em função da ciência, do saber

instrumental, da lógica cartesiana, do esclarecimento. Enfim, o mito sobreviveu, isso porque, conforme afirma Adorno, o próprio esclarecimento tornou-se ele mesmo um mito (ADORNO & HORKHEIMER, 1985. p. 26).

Os mitos, ao contrário do que previam ou queriam os arautos da modernidade, não morreram: eles se renovam constantemente, e se manifestam de diversas formas na sociedade moderna (ELIADE, 1986). Certos resquícios de uma mitologia mais ou menos evidentes se encontram, em especial, nas sociedades que ainda guardam, muito de primitividade como a amazônica, em que o contato com a natureza, ainda que cada vez mais ameaçado, é presente.

3.2 CONCEITO DE MITO

Em relação ao conceito de mito concordo com as definições elencadas abaixo, baseadas em (Eliade, 1986, 2000), como: uma narrativa tradicional com caráter explicativo e/ou simbólico, profundamente relacionado a uma dada criatura ou religião; uma história que procura explicar os principais acontecimentos da vida, os fenômenos naturais, as origens tanto do mundo como do homem, por meio de deuses, semi-deuses, heróis; isto é, criaturas sobrenaturais; uma tentativa de explicar a realidade, que com o ceticismo não se explica. Entretanto, esse mito está associado ao rito, que é um modo de se concretizar em ação o mito na vida do Homem, como exemplo as orações, danças, rituais etc.

O aspecto mítico vem desde a antiguidade. Os gregos, através de suas viagens, desbravando mares, perceberam que os titãs, deuses olímpicos, heróis, ou qualquer outro ser mitológico que habitava outros locais, eram na verdade seres humanos. Acredito que o esclarecimento de mito, segundo Eliade, convém com o fato acima.

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos. O mito conta graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja uma realidade total, o cosmos, quer apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, é sempre portanto uma narração de uma criação, descreve-se como uma coisa que foi produzida, como começou a existir (ELIADE, 2000: p. 12 e 13).

Eliade, em sua pesquisa sobre o mito, ainda traz mais algumas explicações no que concerne ao entendimento do mito para os povos primitivos.

O mito é considerado como uma história sagrada, e portanto uma história verdadeira, porque se refere sempre a realidades. O mito cosmogônico é verdadeiro, porque a existência do mundo está aí para provar, o mito da origem da morte é também verdadeiro porque a mortalidade do homem prova-o (ELIADE, 2000, p. 13).

Desta feita, podemos inferir que o mito está ligado ao surgimento da humanidade e dos deuses com a apresentação de um conjunto de fábulas. O mito cosmogônico é uma resposta à interrogação quanto à origem da humanidade e do mundo habitado por ele, tanto que nas várias mitologias encontramos a figura de um criador, um demiurgo, que por autonomia fundou o mundo em sua forma atual. Esses mitos costumam se referir a uma matéria preexistente a toda criação. O oceano, o caos, ou a terra, como nas mitologias da África.

O elemento mais frequente nas cosmogonias, seja na asiática, na norte-americana, seja na amazônica, é a água. “As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons e origo*, reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação” (ELIADE, 2008, p. 110). No intermédio em que a terra retira do fundo da água o espírito ou animal e introduz no mundo um elemento de desordem ou mal. Esse traço mitológico esteve presente no “Mundo místico dos Caruanas”.

“A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas” (ELIADE, 2008, p. 110). Em *O Sagrado e o Profano*, o autor toma como base de que o simbolismo da água comporta-se uma regeneração, implicado tanto na vida, como na morte, o surgimento do novo. Conforme se percebe, nas histórias do surgimento do mundo, nos dilúvios, nas catástrofes naturais, em que depois do caos há uma reorganização, fertilizando e multiplicando o potencial da vida. Como se a partir desses fatos, fosse surgir um “homem novo”.

Bachelard lança a hipótese, em *A Água e os Sonhos* (1997) que, simbolicamente a água é feminina e torna-se masculina quando assume um rancor. Fazendo um paralelo com a feminilidade, a mulher no período fértil procria, dando a luz a um ser. A água é uma fonte de energia, seja para o corpo humano como para a produção de energia elétrica.

Em 2006, a Beija-Flor, com o enredo “Poços de caldas, derrama sobre a terra suas águas milagrosas – Do caos inicial à explosão da vida – Água, a nave-mãe da existência”, desenvolveu sua narrativa, explorando a mitologia e a

cosmogonia aquática. Como ilustra os versos do samba-enredo, de composição de: Wilsinho da Paz, Noel Costa, Alexandre Moraes e Silvio Romai.

Do céu uma imensa tempestade desabou
 Nas águas se manifestou a vida
 Assim, ao longo de rios e mares surgem civilizações
 (...)
 Rei Netuno, eu quero navegar
 Tenho medo desse mar secar
 Me proteja, eu quero mergulhar
 Pro seu reino desvendar
 Atlântida, terra reluzente do amor
 Do rumo celestial desviou
 Ao fundo do mar foi tragada

Ambos os enredos, seja o de “Poços de Caldas” ou “O Mundo místico dos Caruanas”, diluem em suas narrativas, a cosmogonia da água como fator de ação e mudanças na vida dos seres que habitam os espaços físicos em que as histórias se desenvolvem.

Ratifico essa idéia, sustentando-me em Eliade (2008, p. 111). Aqui um aspecto essencial: a sacralidade das Águas e a estrutura das cosmogonias e dos apocalipses aquáticos não poderiam ser reveladas integralmente, senão por meio do simbolismo aquático, que é o único “sistema” capaz de integrar todas as revelações particulares das inúmeras hierofanias, isto é, manifestação do sagrado. Esta lei é, de resto, a de todo simbolismo: é o conjunto simbólico que valoriza os diversos significados das hierofanias. As “Águas da Morte”, por exemplo, só revelam seu sentido profundo quando se reconhece a estrutura do simbolismo aquático.

Se a mitologia é o estudo dos mitos e lendas de uma cultura em particular, e cosmogonia, o sistema hipotético da criação do universo, isto é, “universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses” (ELIADE, 2008, p. 54), temos a cosmogonia presente na mitificação amazônica. Pois, os mitos nascem, ressurgem, renascem. Envolvido num processo de recriação no imaginário. O mesmo mito amazônico está presente no imaginário da população paraense, amazonense ou amapaense, Como salienta o autor abaixo:

Uma arqueologia do ‘mito’ nos levaria a concluir que a mitologia, incontestavelmente, existe pelo menos desde que Platão a inventou à sua maneira. Todavia, não dispõe de um território autônomo, nem designa uma forma de pensar universal cuja essência pura aguarda seu próprio filósofo. Outras descobertas ainda nos dizem que o ‘mito’ é um gênero inacessível, tanto na Grécia quanto fora dela e que a Ciência dos mitos, de Cassirer e de Lévi-Strauss, não é capaz de definir seu ‘objeto’, e por boas razões. Ainda recentemente, não nos iludíamos supondo que a análise estrutural dos mitos começasse com os gregos pensando sua própria ‘mitologia’, sob a forma de uma interpretação conceitual, ou então que o ‘pensamento

mítico', em sua maturidade, chegasse, aqui e ali, a uma lógica das formas que ultrapassasse seus próprios limites? (DETIENNE, 1992, p. 12).

A população amazônida, especialmente os povos ribeirinhos, convivem com uma natureza que inspira o sentimento do sublime, terrificante e maravilhoso. A Amazônia primitiva, com seus vastos, caudalosos, profundos e escuros rios; as chuvas constantes com tempestades tremendas; as incontáveis criaturas temerosas que se escondem sob flores, folhas, cipós, raízes das florestas, enfim, tudo isso tende a imprimir nesse maravilhado, instigado, temeroso homem, a consciência aguda do mistério, do incompreensível.

Segundo Loureiro, no mundo há:

A produção de uma verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, através dos labores do dia-a-dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade dos rios. É como se aquele mundo fosse uma só cosmogonia, uma imensa e verde cosmo-alegoria. Um mundo único real-imaginário. Foi se constituindo nele uma poética do imaginário (LOUREIRO, 1985, p. 63).

Essa “poética do imaginário” é o terreno fértil para a criação do mito. A sensação de imensidão, de ermo profundo, da densidade florestal, de uma paisagem que se perde de vista por ser tão vasta, convida à reflexão, ao pensamento selvagem, que é calcado na vivência, sem a elaboração da metafísica cartesiana, lógica e racional.

Poéticas ou imaginativas, as ramificações do mito recontadas pelas narrativas orais subsistem como manifestações arquetípicas do imaginário e do inconsciente de um povo que assim vai tecendo, pelos fios da memória e da imaginação, uma cosmogonia peculiar. Ou seja, o mito tem seus traços específicos, de cada história, de cada local, tudo isso influencia na identidade do imaginário mitológico.

A literatura, por seu turno, contém em seu “DNA” as mesmas marcas originárias do mito, haja vista que tanto na literatura, quanto no mito; se fazem presentes, a poesia, a narrativa e a imaginação. Acima disso, há em ambos a linguagem, o Verbo, pelo qual o mito se instaura (Eliade, 1986). Através de narrativas, sejam orais ou escritas, tomamos conhecimento dos mitos. Porém, não é apenas na linguagem que o mito se realiza. A relação entre homem e coisa também pode ser intermediada pelo corpo cênico, que passa a ter poder encantatório e mágico, a ponto de instaurar os seres, dar a eles significado, peso, classificação. Se

no tempo primitivo palavra e coisa eram praticamente indistinguíveis, em que palavra e ser se confundiam como elementos amalgamados na mente do homem primevo, foi justamente com o decorrer da história com o início da era Moderna, segundo Foucault em *As palavras e as coisas*, que as palavras passaram a se separar das coisas, e a rigor, a ser, de certa forma, apenas instrumento de classificação e denominação para a instrumentalização das coisas, a taxionimizá-las (FOUCAULT, 1995). Sendo assim, a encenação pode atuar como expressão máxima da linguagem e cruzar com o mito.

3.3 A COSMOGONIA AMAZÔNICA NO CARNAVAL

3.3.1 Os Caruanas da Beija-Flor

Em 1998, com o enredo “Pará - O mundo místico dos Caruanas nas águas do Patu-Anu”, a cosmogonia esteve presente no surgimento das cidades encantadas que estavam submersas. Para entender este enredo, é necessário ter conhecimento da narrativa mítica que deu origem a ele, na obra “O mundo místico dos caruanas da ilha do Marajó”, da Pajé Zeneida Lima:

No princípio, o mundo era totalmente recoberto pelas águas. Foi então que apareceu o Girador, um ser animador, curador, um demiurgo, que pairou acima delas. Ele tinha a forma de uma iabaça, uma cumbuca de barro. Do Girador desceu Auí, um ser delicado e transparente, com nadadeiras coloridas nos braços, pés poliformes, que nadava com agilidade para construir sete cidades sobre o mar e nelas acomodar seu povo.

As cidades foram construídas e outros seres semelhantes a Auí desceram do Girador e habitaram esses locais. Entretanto, as sete cidades se confundiam com as águas por serem grandes túneis transparentes com barbatanas.

O Girador havia orientado para que Auí nunca explorasse o fundo de remoinho das águas, pois lá encontrava Anhangá (o resto da natureza). Certo dia olhando para o fundo, diz a lenda, que Auí desobedeceu, mergulhou e atingiu o centro do remoinho, causando um desequilíbrio que resultou no fim de Auí, do povo e das sete cidades, todos tragados pelo remoinho. A terra do fundo aflorou. O Girador voltou lentamente sobre a terra. A cabeça de Auí foi dividida em três energias poderosas chamadas Ituaí, Janaum e Aguaguara, que se manifestaram

nos reinos animal, vegetal e mineral. As sete cidades de Auí se transformaram em cidades encantadas e seus habitantes, agora vivendo sob as águas passaram a se chamar Caruanas, energias ou encantados¹⁵.

A imagem a seguir representa a personificação de Auí.

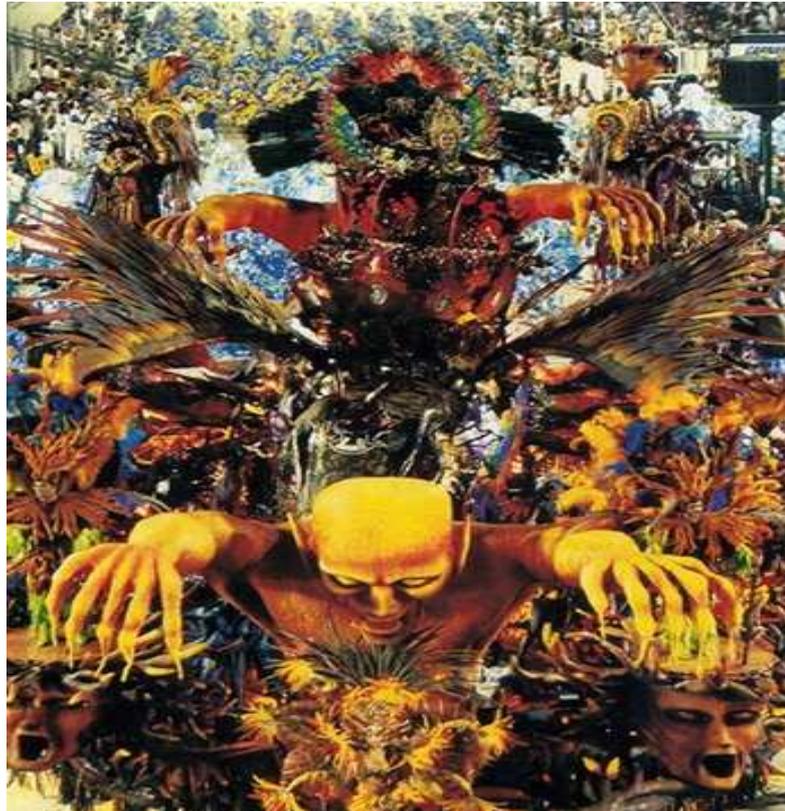


Figura 13 - Alegoria que simbolizava a força de Auí, no desfile de 1998. (O Mundo místico dos Caruanas) (Fonte: www.beija-flor.com.br. Consultado em 10/10/10)

Vale ressaltar que nesse enredo, é citado Anhangá, e não Anhangá, porém de antemão, se refere ao mesmo mito do imaginário brasileiro.

Anhangá é tido como um espírito maléfico, “um espírito malfazejo, temido pelos indígenas” (CASCUDO, 2002, p. 97). Independente da história a ser contada, folcloristas e pesquisadores o definem e o descrevem como ser que propaga o mal “Gonçalves Dias(O Brasil e a Oceania, pp. 102 e seg.) fala sobre o Anhangá como entidade inteiramente espiritual, responsável por todos os males selvagens”(CASCUDO, 2002, p.97). Entretanto, há algumas controvérsias sobre sua origem:

O *Angá* ou *Anhangá* incorpóreo, atormentador dos ameríndios, bem poderá ser, verdadeiramente, o primitivo mito, único a ser compreendido pelos

¹⁵ O referido enredo de 1998 foi baseado nesta sinopse.

aborígenes durante dilatados anos. O *Anga* assombrador, tido como Jurupari, como pesadelo, parece-me ser o *ur-mythus*, o terror inicial. O *Anhanga*, mito zoomorfo, induz-me a julgá-lo de influência aloctônica. Este nume, protetor, égide, guia defensor da caça, leva-me a suspeitar da criação africana com adaptação posterior e confusão natural com o pré-existente *Anhanga* invisível (CASCUDO, 2002, p.97).

Percebe-se no desfile a visão mítica e de encantamento dos carnavalescos em relação à Amazônia. A força cosmogônica da água como alicerce da narrativa. Através da água a vida nasce e renasce. No abre-alas, que veio representando o Girador, havia um grande chafariz jorrando água e os personagens referentes aos encantos das águas em destaque, evocando o Caruana beija-flor.

Outro ponto importante no desfile foi a pajelança. A Comissão de frente, dirigida pela coreógrafa Ghislaine Cavalcanti, encenou o ritual de pajelança. A Comissão de frente foi composta por quatorze mulheres e pelo ator Jorge Lafond que representava o pajé. Representaram a delicadeza dos caruanas, os seres encantados das cidades submersas e a força do índio do Marajó, forte, guerreiro e sensível.

Os versos abaixo, do samba-enredo de 1998, de autoria de Alencar de Oliveira, Wilsinho Paz, Noel Costa e Baby, pode nos fazer refletir sobre a pajelança:

Pajé, a pajelança está formada
 Eu vou na barca encantada
 Anhanga representa o mal
 Evoque a energia de Auí
 Pra vida sempre existir
 Oferenda ao mar pra isentar a dor

A Pajelança é um culto às energias da natureza. O Pajé caboclo canta o lamento ao ver sua cultura ser destruída. Ele faz parte do mundo dos encantados e dos vivos. A Pajé Zeneida Lima, única pajé do Brasil esteve presente na avenida. Dizem alguns, que fez uma pajelança durante o desfile da escola. Através do vídeo do desfile, percebe-se que o público não estava empolgado. Entretanto, estava concentrado, assistindo a apresentação da escola, como uma espécie de encantamento.

Pajelança é um culto à encantaria que herdamos da cultura aborígine em nossa civilização. Ao incorporar a cultura civilizada sofreu influência das outras culturas colonizadoras e africanas. Perdeu sua pureza de origem. Contudo, eu permaneço fiel aos ensinamentos do pajé que me preparou, Mestre Mundico do Maruacá.

O termo “pajelança” designa o culto e as cerimônias. O culto representa o encontro entre o homem e as energias da natureza, os caruanas,

companheiros do fundo, ou simplesmente encantados. Por meio da pajelança, os viventes podem ser auxiliados em suas dificuldades. Porém, esse auxílio está condicionado ao merecimento de quem pede ao limite de poder do caruana. Também é preciso ter fé, amor à Natureza, pois ela é a grande mãe, a origem e o fim de todas as coisas (LIMA, 2001, p. 230).

Ressalto aqui, que a Beija-Flor no início da década de noventa, já mostrava seu interesse para exploração da temática amazônica, tanto que em 1994, teve como enredo “Margaret Mee, A dama das bromélias”, que narrava a vivência da artista botânica que se especializou em pinturas referentes a floresta amazônica. Visto que nesse enredo, citou os encantos míticos amazônicos. Como mostra os seguintes versos, compostos por Arnaldo Matheus, J. Santos e Almir Moreira:

O Uirapuru....
 Se encantou com Uirapuru, a pororoca
 E a pesca do pirarucu
 Curtiu a lenda do boto tucuxi
 Crenças e mitos viu cruel devastação

3.3.2 A Terra Santa Manauara

Se Deus me deu vou preservar
 Meus filhos vão se orgulhar
 A Amazônia é Brasil, é luz do criador
 Avante com a tribo Beija-Flor

(Samba enredo, 2004 “Manôa – Manaus - Amazônia – Terra santa...”.Autores: Cláudio Russo, Zé Luiz, Marquinhos, Jessi e Leleco).

Em 2004, com “Manôa – Manaus – Amazônia - Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz”, a Beija-Flor levou para avenida uma Amazônia mitificada num outro ponto de vista.

A apresentação da escola expôs o misticismo amazônico, como vítima da ganância da humanidade, como explica o enredo:

O Homem povoou terras, criou mitos, lendas, deuses e a própria civilização. Por ambição a todo custo, os bravos conquistadores, ditos civilizados, saem de seus locais de origem singrando mares numa busca dantesca pelo Novo Mundo. Destruíram culturas milenares, mutilaram povos, sacrificaram deuses e a história das civilizações para impor a sua. Sendo que o objetivo final era a conquista do Eldorado, sem eles saberem ao certo em que consistia.

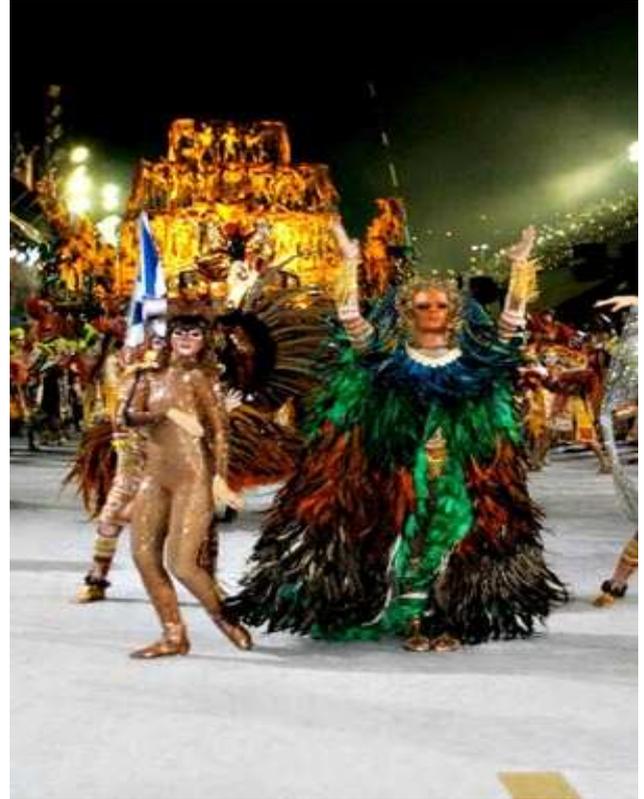
A Amazônia, antes tida como uma inviolável muralha verde estava vulnerável a vontade humana. A ganância e a incúria fizeram com que as

Amazonas, guerreiras douradas - a tribo mística das Amazonas, fossem abduzidas pelos espíritos da fauna e flora, num duelo pela continuação da vida. Nessa batalha criou-se um confronto crucial pela aliança com as forças sobrenaturais. Um duelo entre a ambição e a preservação.

Nesse enredo, os mitos e os seres encantados da floresta, não estão sendo perseguidos por algo lendário ou sobrenatural, mas sim pela ganância da humanidade. Nesse caso, os espanhóis com sua gana de conquistar o continente americano. Como mostra o trecho do samba enredo de Cláudio Russo, Zé Luiz, Marquinhos, Jessi e Leleco, de 2004:

A ambição cruzou o mar
Trazida pelo invasor
A Espanha veio explorar
Pilhar e semear a dor
Amazônia, terra santa
Dos igarapés, mananciais
Alimenta o corpo, equilibra a alma
Transmite a paz
Brilhou o Eldorado
No coração da mata as guerreiras
Belezas naturais, riquezas minerais
O reino de Tupã ergue a bandeira

Um ponto convergente nos enredos relacionados à mística amazônica, sempre serão os mitos e encantarias. Em Caruanas, a Comissão de frente encenou uma pajelança. Em Manôa, a Comissão intitulada de “Essência Amazônica - raízes, misticismo e proteção”, abriu o desfile com as Amazonas, índias guerreiras, representando vários mitos e seres da floresta, como ilustram as imagens a seguir:



Figuras 14 e 15 - Comissão de frente do desfile de 2004 "Essência Amazônica"
(Fonte: www.beija-flor.com.br. Consultado em 05/09/09)



Figuras 16 e 17 - Comissão de frente do desfile de 2004 "Essência Amazônica".
(Fonte: www.beija-flor.com.br. Consultado em 05/09/09)

O carro abre-alas representava a ganância espanhola. Veio traduzido por uma grande caravela dourada, que seria a vinda dos espanhóis à América. O carro fazia parte da Composição teatral, dirigida por Hilton Castro, ator e diretor das encenações da escola. Era composto por trinta homens pintados de dourado, que representavam as velas. Conforme o desfile seguia, as velas humanas se movimentavam como se estivessem numa ventania. A imagem a seguir reflete estas afirmações:



Figura 18 - Carro abre-alas “Caravela – Manôa - Manaus”, do desfile de 2004 (Manôa - Manaus).
(Fonte: www.beija-flor.com.br. Consultado em 10/10/09)

A força mítica e cosmogônica estava representada em vários carros e alas. O carro Exército místico - A proteção das forças sobrenaturais foi o exemplo típico, da maneira que o povo brasileiro vê o misticismo amazônico. Como salvadora do planeta, seres encantados, pajelança, referências que, de fato, estão mais presentes no imaginário popular, do que no habitante ribeirinho da região. Em outra alegoria a lenda do guaraná, fruto da energia, veio junto a curandeiros, feiticeiros e outras figuras mitológicas da Amazônia.

Fora o misticismo, tivemos na avenida “o que poderíamos chamar de ‘Cosmogonia Urbana’, quando a escola mostrou o desenvolvimento do Ciclo da Borracha” (ROSENDO, 2011), que seria o renascer de uma cidade, como aconteceu com as cidades que prosperaram no período áureo da borracha.

A escola narrou, também, na avenida, questões referentes à história oficial

do estado e o seu desenvolvimento social, político e cultural que teve como marco a construção do Theatro Amazonas, que foi erguido para se sobrepor ao Theatro da Paz, que está localizado em Belém, e reconhecido com o sinônimo das riquezas oriundas dos tempos da borracha na capital paraense.

Encerrando de maneira apoteótica, a última alegoria denominada Imensidão verde, trouxe a deusa Amazônia, mãe natureza. A Amazônia ganhou uma figura de mulher verde. Sobre a deusa Amazônia - Guardiã dos segredos da vida - ao seu redor, os pajés feiticeiros evocaram sob a luz da lua cheia, os espíritos dos ancestrais, dançando em rituais sagrados evocando Tupã - o rei do trovão, como última esperança para salvaguardar a Amazônia. O enredo concluía que o Eldorado era a Amazônia, o tesouro era o próprio paraíso verde.

O Shangai, que era um dos carnavalescos na época, gravou várias entrevistas com o pessoal de lá, com tribos indígenas e com moradores que trabalham com seringal. E o bacana é que a gente pôde usar a história oral, que é aquilo que não tem registro, dentro do enredo, porque o bacana é a gente contar a história que, de repente, nem o pessoal que nasceu e que nunca saiu de Manaus conhece. É essa história que interessa, que a gente apresente (BERHENDS, 2010, informação verbal).

O curioso foi que o enredo refletia sobre a importância da água, como combustível fantástico da vida. O desfile ocorreu embaixo de uma chuva torrencial, e mesmo com esse ocorrido a escola não foi prejudicada, tanto que se tornou campeã. A água lavou a alma na avenida, de forma tão volumosa quanto o Rio Amazonas.

A rivalidade histórica entre Amazonas e Pará, teve um reflexo sutil no Carnaval do Rio de Janeiro, que de alguma maneira tornou ambos os estados, empatados pelas mãos da Beija-Flor.

É bastante comum as Escolas de Samba levarem para avenida, como enredo, a temática amazônica, seja falando de maneira generalizada ou especificando algum estado. O estado do Pará já havia sido homenageado diversas vezes, antes de 1998, assim como, o próprio Amazonas. Entretanto, no desfile de 1998, ambas estavam sendo defendidas na avenida. O Pará, pela Beija-Flor, com “O Mundo místicos dos Caruanas” e o Amazonas, pela escola Acadêmicos do Salgueiro, com o enredo “Parintins, a ilha do boi-bumbá: Garantido x Caprichoso, Caprichoso x Garantido”. Neste campeonato, a Beija-Flor-Pará, conquistou o primeiro lugar, enquanto o Salgueiro-Amazonas conquistou a sétima colocação. Porém, em 2004, o jogo foi invertido, pois nesse ano a Beija-Flor defendeu o estado do Amazonas com o enredo “Manôa – Manaus – Amazônia - Terra Santa...” e o

Pará foi homenageado pela Unidos do Viradouro, com a “Festa do Círio de Nazaré”. Nesse ano a Beija-Flor conquistou o campeonato e a Viradouro, a quarta colocação.

Com os fatos, vem o argumento, a junção Beija-Flor e Amazônia dá samba. Com isso, o estado do Amapá entrou no páreo, em 2008, com o enredo “Macapaba – Equinócio Solar”, e assim, a escola de Nilópolis conquistou mais um título de campeã e a Amazônia mais uma vez bem representada e aclamada campeã, pelas mãos da escola nilopolitana.

3.3.3 Equinócio Macapaense

Para melhor situar-se no enredo de 2008, “Macapaba - Equinócio¹⁶ Solar, viagens fantásticas ao meio do mundo”. É interessante observarmos os primeiros versos do samba-enredo defendido no mesmo ano, de autoria dos compositores Cláudio Russo, Carlinhos Detran, J.Velloso, Gilson Dr., Kid e Marquinhos.

É manhã
Brilho de fogo sob o sol do novo dia
Meu talismã, a minha fonte de energia
Oh, deusa do meu samba, a flor de Macapá
No manto azul da fantasia

Este enredo fechou a trilogia amazônica, porém comparado aos dois enredos analisados anteriormente, este foi o que menos explorou a relação cosmogônica e mitológica da Amazônia. Trabalhou mais ligado as questões históricas e geográficas do que ao misticismo e encantarias.



¹⁶ A palavra Equinócio vem do Latim e significa “noites iguais”.

Figura 19 - Alegoria que representava o globo terrestre – desfile de 2008
(Fonte: Arquivo pessoal de Hilton Castro)

A escola iniciou com “A linha imaginária e a beleza do fenômeno solar” representada pela Comissão de frente, que trouxe os indígenas da nação Waiãpi guiando o “beija-flor de Nilópolis” para a região do “meio do mundo” a fim de contemplar o Equinócio solar, fenômeno em que o sol fica a 90° da terra na linha do equador, sendo que o dia e a noite tem a mesma duração, ocorrendo em março no hemisfério norte e em setembro no hemisfério sul.

O Abre-alas, que representava o brilho de fogo, estava relacionado, tanto ao fenômeno solar quanto a existência de um beija-flor brilho de fogo, existente na região, que é bastante raro de ser encontrado.



Figura 20 - Carro abre-alas “Beija-Flor Brilho de Fogo”, do desfile de 2008. (Macapaba: Equinócio Solar) (Fonte: Arquivo pessoal de Hilton Castro)

Ao longo do desenvolvimento do enredo, ficou evidente uma apologia aos encantos naturais. Como mostra as imagens seguintes:



Figura 21 - Alegoria que valorizava a fauna amazônica.
(Fonte: Arquivo pessoal de Hilton Castro)

A valorização alegórica dos encantos naturais, também estava presente nas alas, exemplificado com a riqueza da flora amazônica através da vitória-régia, como demonstra a figura seguinte:



Figura 22 - Ala Vitória Régia do desfile de 2008 (Macapaba: Equinócio Solar)
(Fonte: www.beija-flor.com.br. Consultado em 29/10/10)

Além das belezas da fauna e flora, a escola fez uma reflexão do contexto histórico, como: a invasão de piratas franceses, dos corsários ingleses, os conquistadores das grandes navegações que só conseguiam enxergar as riquezas para serem exploradas, a construção da Fortaleza de São José de Macapá,

considerada a maior fortaleza do país. Tudo isso para festejar os 200 anos que a cidade de Macapá completava naquele ano. Como mostra a figura 23:



Figura 23 - Carro alegórico que representava a Fortaleza de São José de Macapá.
(Fonte: www.beija-flor.com.br. Acesso em 29/10/10)

Um ponto muito peculiar do desfile que representou a força da natureza foi a ala que encenava a Pororoca - o rio beija o mar, que na língua tupi significa barulho, estrondo. Era representada por oitenta homens peixes e cem pessoas que personificaram as espumas, causadas pelo encontro das águas. Tendo em vista que o rio Amazonas nasce do encontro das águas dos rios Negro e Solimões. Ao se encontrarem não se misturam de imediato, correm paralelamente por alguns quilômetros, decorrente a fatores como densidade, temperatura, velocidade e correntes bastante diferenciadas. O rio Negro tem a água mais escura devido a decomposição das folhas e matéria orgânica. É calmo e tem a temperatura mais elevada que o Solimões, que por causa da correnteza tem a água mais barrenta, amarelada. Porém, há a mitificação que isso seja dividido por forças que dividem a natureza entre o bem e o mal. A tranquilidade e os transtornos da vida, da

humanidade, e a força natural que não se desvenda, nem na vida, nem nas águas.



Figura 24 - Homens-peixe da ala “Pororoca”, no desfile de 2008
(Fonte: Arquivo pessoal de Hilton Castro)

Várias narrativas orais e oficiais fizeram parte da pesquisa para a construção do enredo em homenagem a Macapá. Histórias que estavam guardadas à sete chaves ou que pouco são relatadas nos livros de história. Como relata Ricardo Da Fonseca, editor da Revista Beija-Flor.

Muitas histórias e fatos interessantes: histórias que arqueólogos acharam provas de que o povoamento da Amazônia começou naquela região há 12 mil anos atrás... Que aquelas terras já pertenceram à Espanha... que já pertenceram à França, mas que todas essas nações lutaram para conquistar a região e não conseguiram. Que existe uma cidade próxima a Macapá, toda uma descendência moura, e que foi uma cidade totalmente transferida do Marrocos para as terras brasileiras, por ordem do Marquês de Pombal. Então, eu fui juntando essas coisas e pensei ‘Poxa! São viagens e muitas pessoas fizeram viagens fantásticas até essa região...’ (FONSECA, 2008, p. 38)

Através dos enredos carnavalescos e do processo criativo para seu desenvolvimento, tem-se conhecimento de assuntos, narrativas, que até então ficavam restritas as pessoas de determinadas regiões ou interessadas no assunto. Com a Tríade Amazônica da Beija-Flor foram desvendados muitos mistérios encantados que fazem parte do imaginário nacional.

4 A TEATRALIZAÇÃO DO CARNAVAL NA BEIJA-FLOR

4.1 FESTAS PROCESSIONAIS PRIMEVAS

Ao descerrar a cortina
O palco se ilumina
Tudo é brilho, luz e cor
Mergulhei na poesia
Drama, riso e fantasia
Num cenário multicolor

Samba-enredo da Beija-Flor "As mágicas luzes da Ribalta", de 1987
(Mazinho e Gilson Dr.)

As festas celebradas em Atenas, cujas mais célebres foram as Panateneias e Dionisiacas, em honra a Dioniso, deus da colheita, do vinho e de sua fabricação, da loucura ritual e do êxtase, são uma possível origem do Teatro na Hélade.



Figura 25 - Procissão Dionisiaca em alto relevo em mármore num sarcófago helenístico. Acervo do *Metropolitan Museum*, de Nova Iorque. Representa, possivelmente, um rito de iniciação aos mistérios dionisiacos. (Fonte: <http://en.wikipedia.org>. Consultado em 14/12/2010)

Os primeiros espetáculos teatrais foram apresentados nas festas religiosas e homenagem ao deus Dioniso, patrono do vinho, da loucura, das festas e dos prazeres. Tendo como possibilidade cênica o ritual e os cortejos. Nesta época, surgiram os dramaturgos, entre eles, os que mais se destacaram: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Nas festas das grandes Dionisiacas antigas, uma velha imagem de madeira do deus saía em procissão em sua honra, θίασος /thíasos/, pelas vias de Atenas,

seguida de jovens caracterizados de sátiros com pés de bode, personagens que formam o séquito do deus, junto com Sileno e as bacantes, como nos relata Berthold:

De acordo com Heródoto, os coros de cantores com máscaras de bode existiam desde o século VI a. C. Esses coros cantavam inicialmente em homenagem ao herói Adrasto, o mui celebrado rei de Argos, e Sícion que instigou a expedição dos Sete contra Tebas. Por razões políticas, Clístenes, tirano de Sícion desde 596 a. C., transferiu tais coros de bodes para o culto de Dioniso, o deus favorito do povo da Ática (BERTHOLD, 2008, p. 104).

Segundo o mito, Dioniso era um deus bastardo na religião grega, mesmo assim, era celebrado pelo sucesso das plantações de parreiras que prosperavam nas ilhas gregas e por toda a região da Arcádia. Com o passar do tempo foi representado como uma figura humana, com chifres, barba e pés de bode.

Findo o cortejo, perante o altar do deus, os participantes entoavam uma sorte de cantos acompanhados por flautistas, os ditirambos (διθύραμβος) ou “coros trágicos”, espécie de poemas-canção, que eram plenos de violência e paixão. Tais cantos eram entoados como fórmulas responsoriais dialogadas sobre Dioniso entre o coro, que se dividia em dois. Com o desenvolvimento dos ritos, surgiu a figura do condutor do coro, corifeu.

Em seguida, o grupo de sátiros se reunia a um homem, com máscara de linho, que representava Dioniso. Esse participante subia em cavaletes, punha-se a parte ao coro e dialogava com o corifeu e os outros integrantes caracterizados de sátiros. Fundava-se, portanto a função do /hypokrités/, o embrião do ator. Feist, nos narra de forma alegórica a origem do hipokrités: “(...) um corifeu chamado Téspis interrompeu de repente a celebração para declarar em alto e bom som : “Eu sou Dioniso!”. E sem mais nem menos, começou a representar a história de Dioniso como se fosse o mesmo deus, (...)” (FEIST, 2008, p. 6)

A imagem a seguir mostra a participação dos sátiros e mênades nas procissões.



Figura 26 – Sátiros e mênades em entusiasmo dionisíaco.
(Fonte: www.mlahanas.de. Consultado em 14/12/2010)

Começou-se, portanto, pela evolução de tais práticas, a encenar passagens da vida de Dioniso, como sua paixão, morte e ressurreição. Dessa forma, as danças circulares ao redor do altar de Dioniso na orquestra, engendraram as formas dramáticas da tragédia.

Por volta de 535 a.C, notadamente, com Téspis, começou-se a encenar passagens da vida de outros deuses, que não Dioniso, ou ainda as aventuras de heróis. O coro deixa de ser um grupo de sátiros e passa a representar toda sorte de personagens, dando respostas ao chefe do coro (corifeu), que passa a portar uma máscara. Frínico, por volta do ano 510 a.C, introduziu as primeiras personagens femininas, fazendo o corifeu portar máscaras masculinas e femininas alternadamente.

Aprecio, nas figuras seguintes, diferentes tipos de coros (servas, suplicantes e Erínias) numa reconstrução em estilo antigo da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo. Observando a narrativa sobre o clã dos Atridas, e não mais uma passagem da paixão de Dioniso. A montagem masculina - com atores interpretando papéis femininos – pretende reproduzir, em parte, a estrutura cenográfica dos teatros helênicos, com dois níveis de encenação – *skéné* e *orkhéstra* –, além do uso de máscaras. A montagem do ciclo foi posta em cena pelo diretor britânico Peter Hall, no *National Theater of Great Britain*, em 1981 e televisionada em 1983.



Figura 27 - Clitemnestra ordena ao coro de suas servas que estenda um tapete púrpura para a entrada de Agamemnão no paço real de Argos, em "Agamemnão". (Fonte: <http://www.dipity.com>. Consultado em 15/01/2011).



Figura 28 – O coro de suplicantes contempla Orestes e Electra. Estes se prostram diante do sepulcro de Agamemnão e rogam que lhes seja propício na empresa de vingar sua morte, em "Coéforas". (Fonte: <http://www.dipity.com>. Consultado em 15/01/2011).

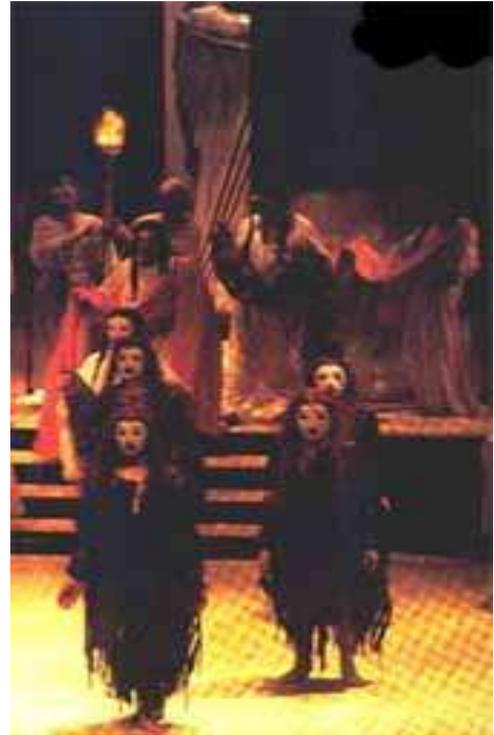


Figura 29 - O coro das Erínias espreita o julgamento de Orestes por Palas Atená, em "Eumênides". (Fonte: <http://www.dipity.com>. Consultado em 15/01/2011).

Existia outro festival em honra de Dioniso no período da colheita das uvas, no qual era oferecido ao deus o primeiro vinho saído da prensagem das uvas. Em seguida, os participantes bebiam o vinho e saíam em grupo em cortejo pela cidade cantando louvores ao deus. Junto com o cortejo, era conduzido um carro com jovens caracterizados de sátiros ou bacantes. Riam-se, dançavam e proferiam injúrias uns aos outros, bem como divertiam os espectadores. Esse divertimento foi nominado de "Comos", do qual nasceria a Comédia, tendo Pratinas de Fleio como o primeiro comediógrafo.

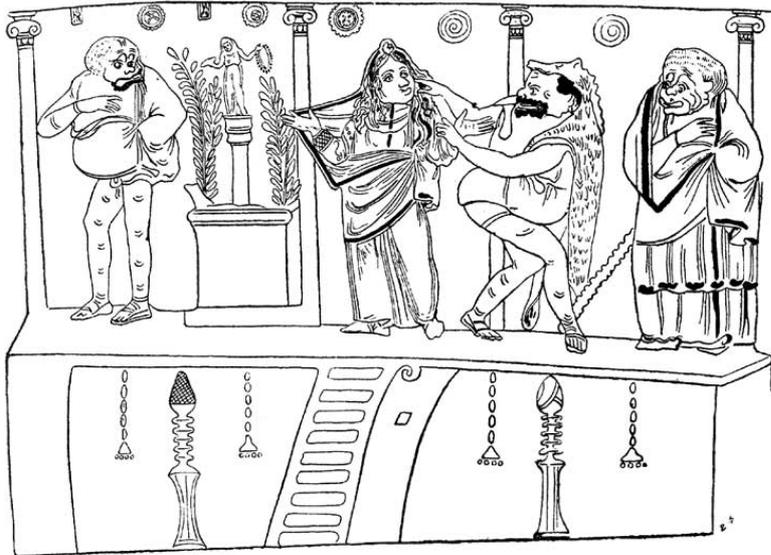


Figura 30 - Paródia de uma cena de sentinela em uma comédia helênica.
(Fonte: www.mlahanas.de. Consultado em 14/02/2010)

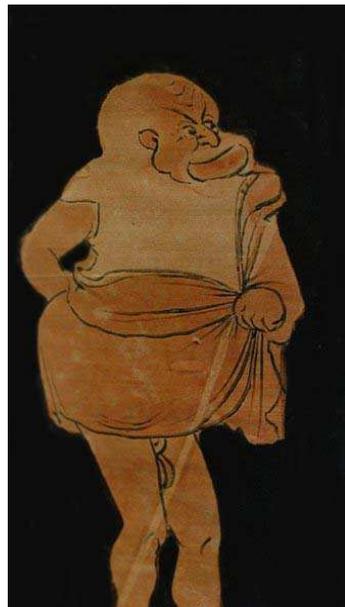


Figura 31 - Ator interpretando um velho escravo. Detalhe de pintura em cerâmica no acervo do Museu Louvre. (Fonte: www.mlahanas.de. Consultado em 14/02/2010)

Tragédia e comédia foram gêneros inicialmente encenados sobre cavaletes móveis, que eram removidos depois da representação, no século V. Um século mais tarde, foi construído um edifício especial para a representação, a “σκηνή” /*skené*/. Sobre os pés das colinas, com o céu por teto e o mar por decoração, foram entalhadas arquibancadas escalonadas nas rochas com o formato de semicírculo. Institui-se, portanto, o Teatro “lugar onde se vê”. Sua geografia era configurada pelos seguintes elementos: as três primeiras fileiras abaixo eram tribunas de honra;

sentavam às demais fileiras os espectadores, os quais sejam, todos os cidadãos ou estrangeiros, à exceção de escravos. Abaixo das arquibancadas, ficava o lugar da dança e do canto corais, a orquestra (ὄρχήστρα). Ao seu centro, estava situado o altar de Dioniso, (θυμέλη) /thyméle/, ao redor do qual, o coro empreendia suas evoluções.

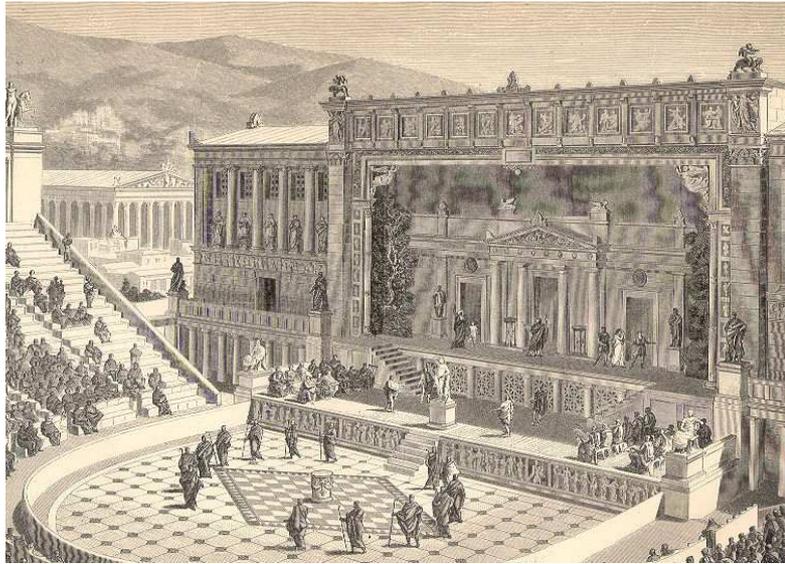


Figura 32 - Reconstrução do Teatro de Dioniso, em Atenas.
(Fonte: LIVRAGA, 1987)



Figuras 33 e 34 - Reconstrução da Tragédia "Iphigênia em Táuris", de Eurípides, no Teatro Grego do *Bradfield College*, em Berkshire, no Reino Unido. (Fonte: www.gettyimages.com. Consultado em 14/01/10)

O enredo das peças gregas muitas vezes tratava de mitos conhecidos por toda a plateia. Eurípides, por exemplo, escreveu a tragédia "Bacantes", tragédia grega que canta a origem do Teatro através do rito do nascimento, da morte e renascimento de Dioniso, deus do vinho e do teatro. Os gregos também apreciavam as peças cômicas, sendo Aristófanes o maior escritor de comédias teatrais, satirizava

a todos: dos filósofos, dos militares, dos políticos, até os deuses foram ridicularizados. Era um humor inteligente, sarcástico, mesmo contento temas obscenos e palavrões.

Perante os espectadores, do outro lado da orquestra, erigia-se o prédio da *skené*, que compunha o fundo do complexo, como um ciclorama nos teatros modernos. Tal edificação foi coberta, pouco a pouco, por pinturas e decorações cênicas durante seu desenvolvimento. Psístrato, tirano de Atenas, no século V a.C., oficializou a homenagem a Dioniso. Construiu o Teatro de Dioniso, cujas ruínas sobrevivem até nossa era. Com esse fato, ocorreram concursos dramáticos para a celebração no palco. Tem-se nesse período, portanto o Teatro como arte aceita pela oficialidade dos que governavam e dominavam o estado. Refletida nos versos do samba *As mágicas luzes da ribalta*, do enredo de 1987, da Beija-Flor, composto por Mazinho e Gilson Dr.

Surgiu de uma era distante
Esta arte fascinante
Que o mundo inteiro deslumbrou
Com encanto e magia
O Teatro irradia
A mais pura emoção

4.2 TEATRO E CARNAVAL

Grandioso demais, coletivo demais, próximo das origens verídicas do Teatro; festa popular e grande catarse (...) Estádio de nossa época, como foi o teatro na Grécia. O Teatro para a vontade do povo e para a emoção do povo

Oswald de Andrade(1943)

Antes de falar em teatralização do carnaval, podemos restabelecer a ideia da Ágora Grega, sendo que naquele espaço eram discutidos pelos cidadãos das cidades-estado, temas que interessavam à pólis, assim como os enredos são levados à avenida, estimulando a reflexão e análise sobre o assunto ou tema de cada escola.

Entretanto, remeto aos povos antigos, principalmente à Grécia, pois o desfile de Escolas de Samba é um Teatro a céu aberto e na Grécia Antiga é onde se dá, de fato, o nascimento do Teatro ocidental. Oswald de Andrade, poeta modernista e um dos organizadores da “Semana de 22”, costumava dizer “o Brasil é a Grécia carnavalesca”.

O Brasil é uma mistura primária de índios, europeus e africanos. Historicamente, a Grécia também foi resultado da mistura de vários povos, como os aqueus, os jônios e os dórios. Sendo que trabalhavam intensamente para sobreviver num território com poucos recursos naturais.

O cavalo de Tróia, gigantesco cavalo construído por Epeu, todo em madeira, que mostrou aos gregos que a inteligência foi superior à força. Trago aqui comparado a um carro alegórico dos desfiles carnavalescos, visto pelo fato, que o cavalo de Tróia, também conhecido na história da humanidade como “presente de grego”, chegou a Tróia com festejos em um cortejo, e ainda principalmente, se compararmos pelo fato que no seu bojo vinham escondidos homens do exército grego que se mostraram apenas na hora do ataque. Faço uma comparação com as alegorias que usam de artifícios cênicos, carros com esconderijos, onde os componentes se escondem e depois se expõem para a encenação.

Outro ponto relevante relacionado ao exército Grego e mais precisamente a “operação Cavalo de Tróia”, é a logística e organização usadas nas guerras, comparando também, a dos desfiles das Escolas de Samba; isto é, há todo um aparato organizativo, da mesma maneira que se planejou a façanha grega, as escolas se organizam para a competição, com planejamento que se inicia logo após o fim do Carnaval, para o melhor direcionamento para o ano vindouro. Não podendo negar que o uso da criatividade, seja em alas, Comissão de frente ou alegorias, são táticas de controle de qualidade e direção para almejar a vitória.

4.3 DRAMMA PER SAMBA

Iniciando a discussão sobre Teatro e Carnaval é relevante destacar a influência do Teatro lírico nas Escolas de Samba. A relação do Carnaval com o Teatro lírico surgiu antes de haver a reflexão sobre tal, pois tanto nos cortejos das festas das colheitas na antiguidade, ou nos autos medievais, a cena, por si só, já declarava seu papel fundamental de grande importância. Nesse mote, mesmo antes do surgimento da primeira Escola de Samba, os próprios ranchos carnavalescos já demonstravam sua estreita relação com a encenação operística. O Carnaval, denominado como “ópera popular brasileira”, teve influência da ópera clássica mesmo antes da migração de profissionais do mundo lírico para o G.R.E.S.

Salgueiro, em 1959.

Posso considerar que tanto a ópera – apresentada nos grandes palcos de Teatros suntuosos –, assim como o Carnaval, – transcrito na avenida – possuem determinadas estruturas dramáticas e visuais com certa parecença. Além da semelhante estrutura amalgamada de ação teatral, música vocal, instrumental e dança, é perceptível nas óperas passagens como; cortejos, folias e marchas, que figurariam perfeitamente na avenida.

O Rio de Janeiro, na época capital política e cultural do país tinha uma vivência de óperas, ao mesmo tempo, já possuía o maior Carnaval do país. Um fato que marcou os folguedos momescos, em 1816, no Rio de Janeiro, foi a apresentação de uma ópera com a temática do Entrudo, por Ferdinand Denis.

Decorrido mais de um século, em 1920, o rancho carnavalesco “Recreio a Flores”, do bairro da Saúde, no Rio de Janeiro, levou para as ruas um enredo baseado na ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi; o desfile foi luxuoso e fiel à narrativa operística, sem deixar a desejar em sua produção; “Antoniquinho (Antonio Infante Zayas), o técnico, o realizador do enredo, conseguiu de fato fazer desfilarem ‘uma reprodução fiel da ópera ‘Aída’ observando todos seus mínimos detalhes’, como assinalou o Jornal do Brasil (16-02-1920)” (EFEGÊ, 2007, p. 77). Antoniquinho era um estivador que assistiu à referida ópera “das ‘torrinhas’ do Theatro Municipal e realizara observando a leitura atenta do resumo da ópera” (EFEGÊ, 2007, p. 77).

Quatro dias antes do desfile de domingo, foi realizado, no Teatro Carlos Gomes, um ensaio geral, causando admiração e empolgando a plateia, antecipando o sucesso do desfile.

A apresentação da ópera no asfalto trouxe para o domingo de Carnaval um novo conceito para as apresentações dos ranchos. Agora, possuía um refinamento maior para a apresentação na rua; a consagração foi notória:

A *Aída* havia sido tirada do Municipal e se apresentava no asfalto, sem perder a dignidade operística, o fausto exigido em sua encenação; daí merecer louvores amplos, dentre os quais os que lhe foram dados pelo Jornal do Brasil dizendo: “Constitui nota e imenso destaque a delirante ovação ontem recebida pelo Recreio das Flores em frente à nossa redação, já madrugada alta”. Juntado mais: “Podemos assegurar que esse gesto de apreço por parte da multidão tão compacta é perfeitamente inédito nos anais da história carnavalesca” (EFEGÊ, 2007, p. 78).

A harmonia e evolução no cortejo foram dignas de uma récita no Theatro Municipal, com clareza, o enredo fluiu no imaginário da plateia.

Aída, Amneris, Amonastro, Radamés, Ramfis, acompanhando a Deusa Ísis, levada em triunfo num trono carregado por quatro escravos, rumaram para a Avenida Rio Branco. Iam cantando, em evoluções na cadência da música, seguidos pelas demais personagens da ópera de Verdi (EFEGÊ, 2007, p. 78).

Esse fato denota que, os ranchos carnavalescos possuíam uma estrutura menos organizada do que a dos G.R.E.S. atuais e, adaptado às propostas que exigem uma grande estrutura, já estavam inclinados para a dimensão teatral que se aprecia nos desfiles que se apresentam na atualidade, principalmente na Beija-Flor. Como ressalta, Efegê, “ a teatralização ambulante de um assunto para mostrá-lo ao povo com a melhor observância de todos os seus aspectos”(EFEGÊ, 2007, p. 78).

Ao exemplo de *Aída*, vemos a grande Marcha Triunfal das hostes egípcias pela cidade de Menfis, depois da vitória contra o exército etíope do rei Amonastro, nas batalhas da região fronteira do Egito. O general Radamés, guerreiro escolhido pela deusa Ísis para capitanear as tropas, é recebido com panegíricos e honras de estado pelo povo do Egito: “*Vieni, o guerriero vindice / vieni a gioir con noi / Sul passo degli eroi / i lauri, i fior versiam*”. “Vinde, ó guerreiro vingador / Vinde vos regozijar conosco / Sob o passo dos heróis / louros e flores polvilhemos”; e ainda pelo próprio faraó: “*Salvador della pátria, io ti saluto*”. “Salvador da pátria, eu te saúdo”.

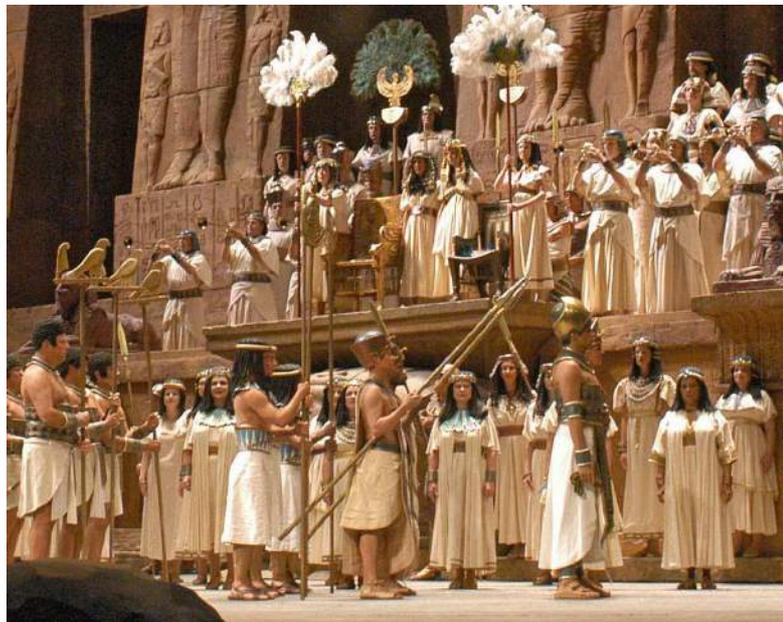


Figura 35 - Detalhe de falange das hostes egípcias na “Marcha Triunfal” do II Ato de *Aída*, na *Metropolitan Opera House*, em Nova Iorque, na versão para a temporada de 2010. (Fonte: <http://www.cbc.ca>. 12/01/2011)

Das óperas verdianas, não é somente *Aída* que possui uma passagem

pitoresca sobre o Carnaval. No terceiro ato de *La Traviata* (A Transviada), ópera baseada em *La Dame aux Camélias*, de Alexandre Dumas, a cortesã Violetta, portadora de uma tuberculose terminal, despede-se do seu passado de fausto e da possibilidade de reviver seu amor por Alfredo. A cortesã delira ao ouvir os rumores de uma folia carnavalesca, lembrando-se assim de sua vida pregressa, agora em ocaso. O folguedo é a grande metáfora de uma vida vivida intensa e euforicamente, que é, entretanto, demasiadamente fugaz. Como se percebe no trecho a seguir:

ÓPERA "LA TRAVIATA"¹⁷

Terceiro Ato

Cena Quarta

Coro Bacchanale
(*all'esterno*)

Largo al quadrupede
sir della festa,
800 *di Fiori e pampini*
cinto la testa...
Largo al più docile
d'ogni cornuto,
di corni e pifferi
805 *abbia Il saluto.*
Parigini, date passo
al trionfo del bue grasso.
L'Asia, nè L'Africa
vide Il più bello,
810 *vanto ed orgoglio*
d'ogni macello...
Allegre maschere,
Pazzi garzoni
Tutti plauditelo
815 *Con canti e suoni.*
Parigini, date passo
al trionfo del bue grasso.

Em outro momento a Beija-Flor mostrou o quanto a ópera clássica pode dar samba. Visto que o Carnaval é a nossa ópera popular brasileira, em 1995, a escola

¹⁷ Tradução do excerto do libreto de *La Traviata* de Willian Cristhofile Pereira. **Coro Bacanal (externo):** Dai passagem ao quadrúpede / senhor da festa, / com flores e folhas de videira / cingido à cabeça... / Dai passagem ao mais doce / de todos os cornudos, / com chifres e pífaros / tenha a saudação. / Parisienses, abri alas / para o triunfo do boi gordo. / Nem a Ásia, ou África / veem o mais belo, / soberbo e orgulhoso / de todos os matadouros... / Alegres mascaradas, / Parvos mancebos / Todos, ovacionai-o, / Com cantos e melodias. / Parisienses, abri alas / para o triunfo do boi gordo. Fonte: <http://www.librettidopera.it>. Acesso em: 25/10/10.

nilopolitana apresentou como samba-enredo “Bidu Sayão e o canto de cristal”, homenagem à soprano carioca que representou o Brasil por todos os continentes. Como mostra o trecho do samba-enredo composto por Zé Carlos do Cavaco, Tião Barbudo, Dequinha Pottier e Jorginho.

Neste palco surge ela, Bidu Sayão
Sacudindo a passarela, quanta emoção
E a minha Beija-Flor, “vem aplaudir”
“Bachianas” e o “Guarani”

4.4 TEATRALIZAÇÃO DO CARNAVAL

Como já falei anteriormente, o Carnaval tem em suas origens uma teatralização inerente aos festejos coletivos. Visto que em cada cidadão tem-se uma capacidade de teatralizar e participar dos ritos de convivência. No próprio ritual carnavalesco o corpo busca uma liberdade imanente que possibilita outras identidades, através de máscaras, fantasias e atitudes. Nesse ritual está impregnado a força que cada ser é capaz de expressar.

Durante o Carnaval a integração entre as pessoas são facilitadas devido ao momento em que as pessoas liberam os impulsos dionisíacos. Permitem ao corpo uma liberdade, um caminho livre, quebrando estereótipos ou adentrando em outros estereótipos que talvez traga uma expressão verdadeiramente livre. Essa possibilidade pode-se comparar com a definição de Teatro para o povo chinês, pois, para os chineses “o ideograma usado para se falar de teatro, para descrever teatro, é o que significa possibilidade. Então, quando o chinês fala em teatro, ele se refere a possibilidade”(HADDAD, 2008, p. 117). Enquanto nós, latinos, fazemos a ligação com o prédio onde acontecem as apresentações cênicas, conceito aproximado com o dos gregos “o lugar onde se vê”.

O Carnaval exemplificado pelo desfile das Escolas de Samba aglutina os dois conceitos, tanto da possibilidade que o Carnaval sugere, através dos enredos, fantasias e alegorias, que permite interpretar personagens, vivenciar histórias, como assistir ao espetáculo que começa com a Comissão de frente e vai até o último carro alegórico.

A teatralização no Carnaval veio colocar uma organicidade no corpo do componente, pois além de cantar e sambar, ele precisa dar vida ao personagem,

esquematar o processo de encenação. É juntar a emoção e a razão, unir Dioniso e Apolo.

O universo do Carnaval abre um leque de possibilidades e o Teatro possui uma infinidade de reflexões e atuações dessas possibilidades. Então, o casamento dessas formas de arte, traz uma sofisticação na evolução e harmonia da cena.

Todos nós temos uma capacidade de expressão natural, que se desenvolve no cotidiano, mas se manifesta em maior proporção no lúdico. Portanto, no Carnaval ocorre a junção das possibilidades de expressões. Pode-se até dizer que esse processo de teatralização na avenida seria uma nova estética, uma nova dramaturgia, que é encenada sob um enredo que está sendo cantado e fluindo no cortejo.

Depois que Joãozinho Trinta e Amir Haddad juntaram suas sabedorias no histórico desfile da Beija-Flor de 1989, em que o teatrólogo carnalizou o Teatro e o carnavalesco teatralizou o Carnaval, nos anos seguintes esse potencial foi estimulado, tornando-se um novo alicerce para a linguagem teatral do coletivo.

A meu ver, o Carnaval é uma ciência em constante transformação. Isso foi provado ao longo dos tempos com as grandes mudanças que ocorreram na década de setenta com Joãozinho Trinta, que levou para avenida carros enormes, fantasias luxuosas e tirou as mesmas do chão para ficarem como destaques nos carros, para melhor evolução da escola, ou mesmo as produções das Comissões de frente que, antes, tinham apenas a função de apresentar a escola e hoje apresentam um show à parte.

Com o passar do tempo as escolas criaram subsídios para melhor expressarem seus conceitos, decorrentes também da própria mudança física do local do desfile. Com o advento do sambódromo e sua inauguração em 1984, os carnavalescos perceberam que precisava de algo que prendesse a atenção do público, não apenas para cantarem o samba, mas também, que ficassem hipnotizados com o espetáculo. O Sambódromo, com suas arquibancadas e camarotes, tornou-se uma espécie de teatro de arena, e ao invés das tragédias, temos um cortejo operístico que aglutina em 80 minutos de desfile, várias expressões artísticas, como: artes plásticas, música, dança etc. Sendo que, dá-nos a sensação de que o Teatro de arena ou o Coliseu de Roma foram postados na Marquês de Sapucaí inspirando a teatralização na avenida. Como se Téspis, primeiro ator que se tem a informação na história do Teatro, tentasse se transferir

aos corpos dos brincantes. Prova disso é que da vocação cênica no desfile de Carnaval, surgiu a ideia de Joãozinho Trinta, em 1989, sob o enredo “Ratos e Urubus, larguem minha fantasia”, inserir a dramatização na avenida. Para isso, procurou o ator e diretor teatral Amir Haddad para dirigir a referida encenação.

O meu encontro com o Joãozinho Trinta foi uma coisa muito emocionante. Foram dois visionários se encontrando, dois utópicos se encontrando e ele deu uma dimensão épica pro meu trabalho, que eu sabia que meu trabalho tinha. Mas eu não tinha condições de investir num nível que uma escola de samba investe. Então eu tinha os princípios básicos do fluxo permanente do afeto que flui no cortejo, trabalhado dentro da minha pequena instituição, que era um grupo de dez atores. A gente sabia como funcionava numa roda de teatro de rua, mas não tínhamos idéia como seria isso num grande espaço e o Joãozinho deu essa possibilidade.¹⁸(HADDAD, 2010, informação verbal)

Amir Haddad, ao ser procurado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta para dirigir a Comissão de frente e a ala dos mendigos, que foi ala de abertura, usou sua experiência de Teatro de rua. Entretanto, estava acostumado a espaços menores. Juntou atores do grupo teatral “Tá na rua”, o qual dirige até hoje, alunos de artes cênicas da UNIRIO e da CAL (Casa de Artes de Laranjeiras). De fato, o sucesso dessa ala, no intuito de teatralizar o Carnaval, vem do processo de carnavalização do Teatro feito por Amir. Sobre o fato de colocar Teatro no Carnaval, Amir dá o seguinte depoimento:

É um perigo muito grande as pessoas começarem a enfiar teatro em escola de samba. Teatro não é qualquer teatro. Então o Carnaval de todos os tempos, o teatro de todos os tempos, que é uma coisa eternamente velha e eternamente jovem, ele tem característica que não é a mesma coisa que o teatro que a burguesia protestante faz. E quando leva esse teatro dramático da burguesia protestante para um espetáculo popular como é o desfile das escolas de samba, eu acho que fica esquisito, pesa. Algumas escolas tem um peso danado em nome do teatro. Os atores tem que fazer tanto teatro, que não dá tempo de cantar o samba-enredo. Eu acho péssimo isso (HADDAD, 2010, informação verbal)

Interpretar na avenida não é tarefa fácil, é a ação que se torna substantivo, num espaço em que catarse e disciplina precisam se coadunar. Principalmente, mais adiante com a Composição teatral da Beija-Flor, composta em sua maioria por não atores que, naquele momento, por amor a escola e o seu religamento por algo mágico que o Carnaval consiste, trazem a sensação de religiosidade, um *religare* com as divindades do teatro.

É perceptível que há uma necessidade de buscar um outro entendimento no

¹⁸ A referência corresponde a “informação verbal” obtida em entrevista com Amir Haddad concedida ao autor exclusivamente para essa pesquisa. Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 2010.

fazer teatral para ter funcionalidade na avenida e entender a forma de Teatro ancestral que é o cortejo, a manifestação mais antiga do Teatro como coletividade. E buscar inspiração no Teatro antigo “igual a uma tragédia grega, que o coro canta, dança, representa e a história vai passando” (HADDAD, 2010, informação verbal).

Não se pode negar que o desfile da Beija-Flor de 1989, com sua teatralização, foi um divisor de águas, dando inspiração a outros desfiles e que mais tarde em 1998, iniciaria a tríade nas águas amazônicas, também com os enredos de 2004 e 2008.

Sobre esse fato marcante na história do Carnaval, em nossa entrevista com Amir Haddad, ele declarou algo, fazendo questão que fosse registrado nesse trabalho:

A História da vida cultural brasileira teria sido outra se Joãozinho tivesse vencido esse concurso. Ele não ganhou. É claro que ninguém nem sabe mais hoje quem ganhou! Foi um enredo que falava de Duque de Caxias, entende? Ele perdeu pro Duque de Caxias. Essa tragédia do Brasil, essa tragédia do Brasil. Então, ele perdeu pro Duque de Caxias. Aí, em Escola de Samba, por mais que você faça, se você perdeu, perdeu. E ele perdeu força, e o espetáculo possibilidade de repercussão dentro dos desfiles. Repercutiu fora, muito se repercute até hoje, mas não teve uma incisão profunda dentro do corpo do desfile como o Joãozinho fez, quando fez o desfile dos mendigos. Então! Ele acabou refluindo e eu acho até muito das dificuldades, do acidente vascular que ele sofreu vem do refluxo dessa paixão, que chegou ali e foi refreada por um julgador de samba-enredo, que achou que o samba-enredo da Beija-Flor, no ano tinha muitas palavras em africano e que, portanto, merecia tirar um ponto, tirou meio ponto, essa coisa que é suficiente pra destruir. Mas eu, a minha relação foi muito boa, e eu aprendi definitivamente os grandes espaços. Aprendi como trabalhar as coisas que eu sabia trabalhar no espaço pequeno, com elas eram absolutamente aplicáveis nos grandes espaços, nas grandes áreas, nas grandes manifestações e o que me fez avançar muito (HADDAD, 2010, informação verbal).

A imagem a seguir mostra o polêmico abre-alas de 1989, em que a imagem do Cristo redentor foi proibida pela igreja católica. Por essa razão o Cristo foi coberto por um plástico preto com os dizeres “mesmo proibido olhai por nós!”. Muito se discute que coberto pelo plástico, a presença da imagem do Cristo causou mais impacto do que se tivesse vindo descoberto.



Figura 36 - Abre-alas do desfile de 1989 “Ratos e Urubus, larguem minha fantasia”
(Fonte: marceloguireli.multiply.com Consultado em 06/11/10)

Inspirado no clássico romance de Victor Hugo *Les Misérables*, tanto a Comissão de frente, quanto a ala de abertura do desfile de 1989, foram o marco inicial da teatralização de maneira consciente. A poética existente no enredo, se transferiu para avenida com segurança, tornando o entendimento, dos valores inseridos naquele questionamento, palpável a olhos vistos, como se percebe num trecho do samba-enredo defendido naquele ano, de autoria de: Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar.

Xepa de lá prá cá xepei
Sou na vida um mendigo
Da folia eu sou rei

Sai do lixo a nobreza
Euforia que consome
Se ficar o rato pega
Se cair o urubu come

Visto que os cortejos na Grécia e Roma antigas, já traziam a encenação, mostra mais uma vez que os festejos dionisíacos são resgatados na grande ópera do Carnaval.

O Carnaval reúne várias linguagens artísticas, como: teatro, música, dança, performance, artes plásticas e circo. Hoje, podemos considerá-lo como a grande ópera popular. Entretanto, quando se fala em encenação na avenida, o integrante

que se predispõe em participar de uma ala teatralizada, não é simplesmente um folião solto para curtir o Carnaval, fantasiado, caracterizado, onde tudo é festa. Até porque, a escola está em competição, com quesitos para serem avaliados, e nessa composição de Teatro e folia, a disciplina impera como o Rei Momo.

Não somente porque “as escolas” são de gente pobre e que vive nos morros e subúrbios do Rio, zonas que congregam a massa dos subempregados locais, mas talvez por estarmos aqui para assistir a um monumental concurso público, a uma fantástica competição onde tanto os jurados oficiais quanto o público em geral conhecem todas as regras e todos os meios de perder e vencer(DAMATTA, 1998, p. 77).

4.5 MITOLOGIA AMAZÔNICA NO CORPO CÊNICO

Apropriando-se muitas vezes do universo das micro e macro mitologias que formam por sua vez uma complexa cosmogonia, o ator-performer-aedo re-cria as mitologias de forma única. Conforme Loureiro: “O mito, muitas vezes, expressa a poética das coletividades humanas, ao relatar sua história idealizada. O poético, por seu lado, mitifica as palavras e os sentimentos, no ato de torná-los poetizados” (LOUREIRO, 1995, p. 66). Assim como, através das narrativas, os mitos são poetizados, tem-se uma poética corporal na encenação dos mitos em um desfile de Escola de Samba, visto que esses mitos tornaram-se personagens para serem encenados na avenida. De alguma maneira o ator vivencia o determinado mito. Naquele espaço do Teatro andante, o ator usa de vários artifícios e linguagens para vivenciá-los, fazendo parte do processo teatral. Como conclui Artaud: “O teatro que não existe em nada, mas que se serve de todas as linguagens, gestos, sons, palavras, jogos, gritos, encontram-se exatamente no ponto onde o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (ARTAUD, 1987, p. 21).

Mito e encenação se entrecruzam sob um outro viés. A encenação atualiza e recria, tornando presente as forças extraordinárias do mito, o qual permanece não só devido à atualização performática por meio dos atores-narradores inseridos dentro do universo amazônico, como através da escritura literária. É o que se dá no caso dos enredos citados e da preparação corporal para os mitos tomarem vida na avenida. Em *Ator e método*, Kusnet afirma:

Em cena nós, atores, agimos em nome de uma outra pessoa, agimos como se fôssemos outra pessoa. Isso não quer dizer que a pessoa do ator deva

desaparecer deixando seu lugar ao personagem. Nada disso. Isso significa apenas que o ator aceita a situação e todos os problemas do personagem como se fossem dele próprio e então, para solucioná-los, age como tal (KUSNET, 1985, p. 16).

No fragmento acima, há uma observação que posso refletir, relacionado ao processo de recriação dos mitos amazônicos para o desfile carnavalesco, sobre a maneira que se instaura a mitificação no corpo cênico da escola. Temos aqui, o que podemos denominar de “conversão semiótica”, pois nesse contexto o mito amazônico não tem a mesma função como no imaginário ribeirinho.

Esse ajustamento se dá pela re-hierarquização de seu significado simbólico, quando ocorre uma alteração na hierarquia das funções neles contidas, modificando a posição da dominante. A função dominante representa, em cada momento dessa relação, aquilo que define o sentido cultural e emotivo do jogo intercorrente entre o homem e a realidade. E é justamente o momento complexo dessa transfiguração simbólica, que altera a recepção conceitual e prática dos objetos em sua qualidade e joga com a mobilidade de seu lugar na cultura, que denomino de conversão semiótica (LOUREIRO, 2007, p. 11).

Nos enredos escolhidos para análise, temos as tradições populares, com suas lendas, narrativas, mitologias da Amazônia profunda. Inclusive o enredo inicial da trilogia amazônica desses últimos doze anos, “Pará - O Mundo místico dos Caruanas (...)” foi baseado no romance *O mundo místico dos Caruanas da ilha do Marajó*, de Zeneida Lima, que retrata uma narrativa marajoara. O enredo de 2004 narra as invasões dos europeus em busca do eldorado e a força da mitologia amazônica como poder de renovação. Já o enredo “Macapaba: Equinócio Solar...” fala das embarcações procedentes de diversas civilizações da antiguidade, que deixaram traços culturais e se misturaram aos de diversas nações indígenas que ocupavam a região, juntando-se aos mitos amazônicos.

Em alguns momentos dos enredos amazônicos citados, na presença dos elementos mitológicos e místicos são observáveis traços de uma cosmogonia própria, em que se recorre ao fantástico, às forças transcendentais, ao incomensurável para se explicar fenômenos, a princípio, inexplicáveis, por meio do corpo do ator.

4.5.1 Investigação Mitológica Corporal

Tentar entender de que maneira se deu o processo de construção da mitologia amazônica no Corpo cênico de integrantes, precisou de alguns mecanismos, pois o acesso as informações se deu através de vídeos, entrevistas,

escritos referentes ao tema (que são raros) e fotografias.

O processo de pesquisa iniciou com um levantamento bibliográfico para que desse um suporte teórico referente às noções de mito, cosmogonia, e seus entrelaçamentos com a encenação. Para dar-se, então, a leitura cuidadosa de algumas das obras mais importantes referentes ao tema proposto, que clarificassem melhor para delimitá-lo. A leitura dessas obras seguiu-se na tentativa de compreender a visão de mundo dos autores lidos, como também do contexto histórico em que eles se inserem.

Levando em consideração que o tema proposto tem uma abrangência e uma complexidade considerável, fiz um corte epistemológico que delimitasse a abrangência deste estudo para, enfim, chegar a algumas possíveis conclusões sobre o tema. Analisei os enredos selecionados e assisti aos vídeos dos desfiles diversas vezes para refletir sobre o trabalho corporal.

Em agosto de 2009 viajei para o Rio de Janeiro no intuito de fazer as possíveis entrevistas com os profissionais da cena envolvidos nos desfiles dos anos anteriores, nos quais os enredos foram amazônicos, ou seja, dos anos de 1998, 2004 e 2008.

Ao chegar ao barracão da escola onde funciona a parte administrativa e organizacional, entrevistei o carnavalesco e ator Ubiratan Silva, mais conhecido como Bira, que faz parte da agremiação desde 1993 e em 1997 entrou para a Comissão de Carnaval. Vale ressaltar que além de sua atuação como carnavalesco na escola, destacou-se com suas performances e dramatizações na avenida, inclusive nos desfiles de 2004 e 2008.

Seguindo o ritual de pesquisa, meu outro entrevistado foi o ator e diretor da Composição teatral da escola, Hilton Castro, responsável, desde 2003, pelas alas teatralizadas. Por ser o grande responsável pelas encenações, nossas entrevistas foram mais duradouras. Hilton Castro é ator, diretor teatral, com participações em filmes, novelas, mini-séries, comerciais de TV e de grande experiência teatral, atuando na escola até o carnaval de 2010. Dando seguimento a pesquisa, cheguei até Ghislaine Cavalcanti, coreógrafa da Comissão de frente de 1997 a 2010.

Voltei à cidade do Rio de Janeiro para continuar o processo de pesquisa e acompanhar a preparação corporal para o desfile de 2010, em janeiro do corrente ano. Acompanhei os processos de ensaios das alas teatralizadas dirigidas por Hilton Castro até o dia do desfile. Entrevistei dois integrantes da Composição teatral que

participaram do desfile de 2008; Anderson Lopes, que além de participar da Composição teatral da Beija-Flor é membro da bateria do Acadêmicos do Salgueiro e Kaiser Soares, fisioterapeuta, que apenas durante os meses que antecede o Carnaval participa de um processo teatral.

As informações sobre os referidos desfiles foram coletadas através de entrevistas e vídeos gravados dos mesmos. Porém, o processo de preparação corporal para a Composição teatral segue o mesmo esquema de aplicação, independente do enredo. Então, tentei juntar as informações obtidas através dos registros com as observadas nos ensaios do carnaval de 2010, na qual, inclusive a convite do diretor Hilton Castro desfilei no 7º carro alegórico, que fazia parte da Composição teatral denominado Caldeirão cultural.

4.5.2 Processo de preparação teatral

Como análise do processo de preparação corporal, irei dividir em duas partes: inicialmente relacionado ao trabalho da Comissão de frente sob a direção de Ghislaine Cavalcanti e posteriormente, o trabalho da Composição teatral dirigida por Hilton Castro.

4.5.2.1 Comissão de frente

A coreógrafa Ghislaine Cavalcanti esteve na direção da Comissão de frente da Beija-Flor de 1997 a 2010. Com formação em *ballet* clássico pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro, trabalhou na TV espanhola e em shows na *Disney*, trouxe para a Comissão sua experiência no *show business*, e ainda até a realização da entrevista dirigia a escola de *ballet* da comunidade nilopolitana, que em 2010 completou 10 anos.

Seu trabalho de pesquisa começava ao receber o enredo, em que se reunia com os carnavalescos, com Laíla (diretor de Carnaval) e o diretor de honra da escola Anízio Abrão David. Começando a se aprofundar especificamente dentro do que a Comissão de Carnaval estava propondo para a apresentação da Comissão de frente. Depois iniciava a parte do figurino, junto com Henrique Filho, que a acompanhou durante alguns anos.

É uma das coisas que não ocorria antigamente, há uns dez, doze anos atrás, era o coreógrafo se combinar com a indumentária, era uma coisa muito difícil, de repente o coreógrafo fazia o passo marcado ou dança e chegava na hora o figurino não se adaptava a movimentação. Eu acho que foi uma das grandes reformas dentro de uma Comissão de frente. Hoje em dia não, a gente tem um diálogo pra chegar num denominador comum, entre movimento e vestimenta¹⁹(CAVALCANTI, G. 2009, informação verbal).

Na atualidade, a Comissão de frente vem com um show à parte, não apenas para apresentar a escola. Ela foi um dos setores que mais evoluiu, nesses últimos dez anos, sendo que segundo a coreógrafa, eles ainda estão se adaptando a essas mudanças.

A gente tá se adaptando também, nessas transformações. Nós estamos se adaptando agora, estamos sentindo muita dificuldade, de você de repente querer inovar muitas coisas na avenida e você não conseguir, porque são regras que te impedem de fazer. E outra coisa também importante, às vezes você quer evoluir dentro de uma Comissão de frente, imaginar ou viajar em alguma outra coisa e às vezes o próprio julgador não entende o que você tá fazendo, já é um dos problemas sérios que nós estamos tendo, nem todos entendem o que tá sendo feito, mesmo que esteja na sinopse que ele recebe (CAVALCANTI, G. 2009, informação verbal).

Todas essas mudanças que ocorreram com profissionalização do Carnaval fizeram com que aumentasse a responsabilidade na apresentação, cobrando uma teatralização na apresentação da Comissão de frente.

Você sabe que o palco, ele é andante, então o que acontece, você não tem limitações, aliás tem limitações, não é como um palco fixo que pode usar um guindaste, você pode usar uma corda, você pode usar “n” coisas, no caso ali não, você não tem como. Você tem que usar o fator humano, digamos assim, ou um tripé ou um carro que te facilite um pouco a desenvolver o enredo e não seja repetitivo como tava sendo feito há uns anos atrás. Então essa é uma das dificuldades que a gente tá sentindo no momento (CAVALCANTI, G. 2009, informação verbal)

De início, o trabalho de Ghislaine na comunidade abrangeu somente as mulheres, todas da comunidade. Elas defenderam a Comissão com sucesso, inclusive algumas já praticavam balé. Passando uns quatro anos, esse trabalho se abrangeu, ao inserir os rapazes da comunidade, na qual a coreógrafa se surpreendeu com os resultados, como afirma no depoimento abaixo:

Acho que tem que ser nato, deles, porque o que acontece? Inclusive, essas meninas eram de Nilópolis, a grande maioria era de Nilópolis. O que acontece, quando você entra na avenida, aquilo ali não é um emprego. Aquilo ali é raça, garra, você tá lutando por um título da sua comunidade. Então, isso ai tem que ser a coisa importante que eu sempre defino. Você tem que ir com garra, por isso que eu gosto do pessoal que eu trabalho, por que eu sei que eles estão dando o sangue ali dentro da avenida, eles vão

¹⁹ A referência corresponde a “informação verbal” obtida em entrevista com Ghislaine Cavalcanti concedida ao autor exclusivamente para esta pesquisa. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2009.

pra ganhar, eles não vão para concorrer com ninguém, eles querem ganhar. É o tipo da escola, é isso que eu acho importante (CAVALCANTI, G. 2009, informação verbal)

O processo de ensaios começava em outubro, ocorrendo duas a quatro vezes por semana, com duração de três horas. Sempre pela parte da noite, porque geralmente eles trabalhavam durante o dia. Logo no início se passava a ideia do que se desejaria trabalhar e começavam a desenvolver a parte coreográfica. Deixando fluir o potencial natural de cada um para depois relacioná-lo com o enredo.

A Comissão de 1998 interpretava os Caruanas, trazendo uma dança indígena, que representava a parte africana dos indígenas, que é diferente da Comissão de 2004 “Manôa – Manaus”, que eram índios brasileiros. Eram coreografias completamente diferentes, de tempos diferentes. Em Macapaba, na Comissão de frente, a Amazônia foi representada, não na parte indígena, mas com a dança, em sua representação, fazendo desenhos que identificasse o Equinócio solar.

Para desenvolver sua pesquisa, Ghislaine utilizou de vários recursos, por exemplo; em “Manôa – Manaus”, para fazer a coreografia dos índios, freqüentou assiduamente o Museu do índio, assistiu a vários vídeos sobre suas danças, pesquisou as celebrações indígenas e rituais de suas aldeias, para estabelecer coerência no tempo musical, passos, movimentação, estilo e alinhamento. Além de material escrito, vídeos e fotografias, existe outro elemento que a coreógrafa julga de suma importância: o conhecimento *in loco* da região ou cidade que vai ser falada.

Quando eu fiz a Amazônia, tudo isso me surpreendeu, eu viajei, fui para um mundo que eu não conhecia, como foi no Amapá. No Amapá foi a mesma coisa, eu viajei. Eu me sinto, me transporto pra outro lugar. E daí, é justamente uma das coisas que a gente faz, além da pesquisa, você necessita ir a certos lugares pra você captar essa vibração, que te fornece todo esse material pra você usar dentro da coreografia (CAVALCANTI, G. 2009, informação verbal)

Ghislaine trabalhava, em sua maioria, com integrantes da comunidade, que por amor a escola, aprendiam passos complicados através de ensaios exaustivos. Mas isso é reflexo da necessidade de cada integrante instigar sua própria condição, seu alimento, seus sentimentos, suas crises existenciais, como se o inatingível a partir daquele envolvimento para o desfile, se tornasse atingível. “Os atores, muitas vezes, só descobrem suas próprias limitações ou possibilidades quando se vêem às voltas como ensaio de um papel que lhes exige muito” (STANISLÁVSKI, 2004, p. 18).

Percebe-se nesse trabalho que não há apenas o desenvolvimento físico, mas também das emoções, pois estão interligados. A percepção de mundo está fundamentada em cada partitura corporal, entretanto o crescimento artístico influencia o crescimento pessoal.

Das aulas de interpretação que participei com Amir Haddad, sempre me chamou a atenção a forma com que ele estimulava o autoconhecimento do corpo, quando falava “pensem na dança, não pensem no teatro”, isso constantemente em suas aulas “porque quando a gente pensa em teatro, pensa num certo cacoete que já se tem. (...) Olha é melhor pensar em dança, espaço, movimento, equilíbrio, volume, horizontalidade, afeto, do que pensar em teatro”(HADDAD, 2008, p. 119).

Trago essa experiência para a análise do Corpo cênico, pois, me faz refletir, como o movimento solto, envolvido com a música, possibilita o liberar de sensações, desejos que podem ser usados na interpretação. E aqui faço um paralelo com o trabalho executado por Ghislaine na pesquisa corporal da Comissão de frente, que também, estimula os integrantes a liberarem sensações para buscar sustância para compor os personagens. Visto que, antes de interpretarem pajés, mitos ou seres da floresta, nos enredos analisados, interpretam a si mesmos.

O componente, seja ator ou dançarino, mesmo apenas naquele período, precisa se conhecer, perceber o que o corpo precisa, deseja, sugere, para poder dar vida a outros personagens, que partem de sua análise e vivência, para não apenas representar o que sente, mas sentir que está representando. “O homem é a própria razão do teatro, e o ator é o laboratório onde ele se auto-indaga para determinar sua química e sua alquimia” (HADDAD, 2008, p. 103).

No misticismo analisado nas Comissões de frente de 1998, 2004 e 2008, todos de temáticas amazônicas, ficou perceptível a relação da Amazônia e a mídia, influenciada com que cada componente absorve dessas informações e sua vivência enquanto ser humano. Como se cada um trouxesse uma mitificação que se coaduna com a realidade cotidiana e através daquela partitura corporal ensaiada, coreografada, celebrassem a Amazônia inserida em suas vidas.

4.5.2.2 Composição teatral

O trabalho da Composição teatral coordenado por Hilton Castro ocorreu

naturalmente. Começou com um grupo de trinta atores, que estava concluindo um curso de formação teatral e que estava em cartaz com um espetáculo no teatro Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Hilton era o professor da turma de interpretação e o idealizador desse projeto que se chamava “O Caos”. Hilton foi convidado para participar da Beija-Flor e, como o corpo de pessoas era pouco, apenas trinta e cinco integrantes, e para o Carnaval isso é mínimo. Entretanto, o trabalho começou a ganhar visibilidade e aos poucos chegou a cento e oitenta integrantes. “Na verdade houve uma simbiose, mesmo, né? Quer dizer as pessoas que chegavam da comunidade, por ser uma coisa nova, elas acabavam se integrando ao projeto”²⁰(CASTRO, 2009, informação verbal).

O trabalho de Hilton Castro na escola nilopolitana, não é coreografia, e sim interpretação, composto de trabalho corporal e de expressão facial, trabalhando constantemente o exercício lúdico. A maior parcela de integrantes que participaram de suas alas ao longo desses anos foram pessoas que nunca fizeram curso de Teatro ou mesmo ido a uma sala de espetáculo. A partir desse fato, houve a necessidade de perceber que muito mais que técnicas de encenação, era preciso usar a intuição de forma consciente, para buscar as realidades existentes a fim de chegar a algum resultado e ocorrer na avenida uma evolução precisa.

O ser humano já tem tendência à comparações, paralelos e para adaptá-los a linguagem teatral é preciso chegar mais próximo da sua realidade. Como ilustra nesse depoimento sobre o trabalho para o desfile de 2005, quando a escola falou sobre o cristianismo:

Quando a gente falou da tortura dos soldados de Herodes, que iam matar os filhos, as crianças, à procura do menino Jesus, eu colocava a questão do drama social, a questão de milhões de pais e mães, que estão no seu lar, nas favelas e que vêm muitas vezes a própria polícia, e que faz um massacre e que balas são perdidas. Enfim, isso, quando a gente chega no cotidiano, a gente automaticamente já recebe uma carga emocional (CASTRO, 2009, informação verbal).

Quando se fala em enredo que trata de um determinado estado ou região, a Comissão de Carnaval se preocupa com a questão, de que maneira passar a narrativa, sem sair da temática, tendo o cuidado de não se perder no assunto. Sendo que, naturalmente quando se fala em folclore e mitologia amazônica tenta se fazer uma analogia com outros assuntos para transpor os elementos simbólicos que

²⁰A referência corresponde a “informação verbal” obtida em entrevista com Hilton Castro concedida ao autor exclusivamente para esta pesquisa. Rio de Janeiro, 11 e 12 de agosto de 2009.

esclarecem o enredo para a expressão corporal, isto é, a história também será contada através das imagens que os movimentos corpóreos são capazes de narrar.

Ao retratar a Amazônia nos dois enredos, dos anos 2004 e 2008, Hilton Castro percebeu que tratava dos mesmos sentimentos, pois a gente só muda de região, de estado, de país, porque nos colocaram lá para gente germinar, “Então, acho que a cosmogonia tá dentro disso mesmo, é você fazer com que a pessoa, é o que a gente chama de vestir a camisa, na verdade eu chamo de incorporar, incorporar mesmo, esse elemento, esse folclore, é absorver esse cheiro dessa terra” (CASTRO, 2009, informação verbal).

Levar o enredo amazônico para o corpo de cada integrante da Composição teatral precisou de um trabalho lúdico em que eles se sentissem a vontade e construíssem no coletivo, como algo que pode, naquele momento, melhorar as possibilidades de acreditar na vida.

A multidão principalmente da periferia, ela é sedenta de interpretação, de sonho, ela precisa acreditar em alguma coisa pra que ela possa suprir de energia, sabe, de força, de achar que pode ser melhor, de fantasia mesmo. Sabe o mundo dos sonhos, “Alice no país das maravilhas” é por aí. (CASTRO, 2009, informação verbal).

Com base nesse depoimento, percebo a razão de um dos teóricos que serve de base pro trabalho na Composição teatral, Augusto Boal, que em sua obra *Jogos para atores e não-atores* argumenta que os jogos não devem seguir a regra da competição, que não devemos ser melhores que os outros, e sim de nós mesmos.

O trabalho da Composição teatral começa depois que a sinopse está pronta, a partir desse momento o diretor pensa em idéias teatralizadas. Tem-se que pensar a encenação como estratégia de narrativa, pois a teatralização na avenida está vinculada a constante organização do conjunto a ser apresentado no desfile oficial.

Hilton Castro tem identificação com a temática amazônica. Nascido no estado do Maranhão tentou extrair da memória, sua infância no nordeste e fez uma ligação com o folclore amazônico, tendo grande admiração pela cultura indígena, como ele mesmo esclarece: “O olho d’água do Brasil é o folclore, o índio, a Amazônia então, nem se fala. Eu acho que ele é essencial, ele conta a história, ele conta a história de todos os ritos, que vem desde os xamânicos” (CASTRO, 2009, informação verbal).

Por ter formação em teatro de rua, Hilton Castro trouxe consigo a bagagem da percepção do cotidiano, buscando a memória emotiva de cada um, a criança de

cada um no momento certo, buscando a dor através de algum exemplo de vida deles, fazendo exercícios de laboratório e estimulando que pesquisassem dentro do seu cotidiano o que tem haver com as cenas para em seguida construir com refinamento a partitura corporal.

A imagem a seguir mostra alguns dos experimentos da Composição teatral.



Figura 37 – Ensaio da Composição teatral
(Fonte: Arquivo pessoal Hilton Castro)



Figura 38 – Ensaio da Composição teatral.
(Fonte: Arquivo pessoal Hilton Castro 2009)

Identifiquei tanto pelas entrevistas, quanto pelos ensaios que acompanhei a influência da metodologia da Memória das emoções, de Stanislávski. Aqui faço um paralelo dentro desse processo em que a experiência interior, vem incorporar na exteriorização das ações. Segundo o teórico russo a “memória afetiva pode evocar

sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta em plena força”(STANISLAVSKI, 2004, p. 207).

O trabalho de encenação precisa ser detalhado, pois com samba é muito fácil se dispersar, e quando a bateria começa a tocar é difícil manter o controle dos integrantes, caso não haja um trabalho apurado de concentração, disciplina e envolvimento. Segundo Hilton Castro:

É muito difícil você fazer expressão corporal quando a bateria começa a esquentar, entendeu? O pessoal pira, o pessoal começa a querer sambar, e querer dar tchau. E como que você vai fazer com essa pessoa? E tem que falar – “não pelo amor de Deus, você não vai dar tchau, você não vai jogar beijinho. Pensa na cena, pensa na cena”!(CASTRO, 2009, informação verbal).

Os integrantes que participam da Composição teatral tem perfil social com experiências profissionais variadas, no mesmo grupo é composto por: porteiro, faxineira, policial, advogado etc. Portanto, para que se permitam ao novo, é preciso fazer exercícios, jogos e brincadeiras que possibilitem jogar com a diversidade. Antes dos ensaios era comum fazerem brincadeiras de roda, pular amarelinha e outros jogos

Para melhor fluidez do trabalho, é preciso que os integrantes se conheçam, se permitam às sensações. Entender o processo emotivo de cada um, trocando relações estimuladas pela sensação de integração, tem uma valoração para o resultado final. “Deve-se saber porque uma pessoa se emociona, quais as suas causas, e não apenas como ela se emociona” (BOAL, 1998, p. 69). Assim o processo vai fluindo, tomando corpo, se construindo num processo gradual que comporta todos que estão envolvidos com a diversidade de vivências. Os movimentos surgem sob o olhar estimulante do diretor para a busca da poética corporal que se necessita. Muitas vezes, o trabalho já está ganhando consistência e o diretor ainda nem tem consciência disso, como o próprio Hilton esclarece: “eu não tenho noção quando a coisa tá pronta, como que eu cheguei até aí, porque mistura um pouco da coisa do Teatro livre com a intuição, com a arte, com a alma” (CASTRO, 2009, informação verbal).

A imagem exemplifica a entrega emocional que começa pelo diretor.



Figura 39 – Diretor da Composição teatral Hilton Castro exemplificando a partitura corporal aos integrantes (Fonte: Arquivo pessoal Hilton Castro)

Conforme os resultados iam sendo alcançados, o diretor percebia que sua experiência teatral atrelada a sua percepção, junto às pessoas que mesmo sem atuar profissionalmente, mas que tinham uma vivência com a Escola de Samba, colhiam os frutos desejados. Pois, como relata, antes de iniciar seu trabalho na Beija-Flor, não tinha alguma ligação com o Carnaval.

Carnaval pra mim era como futebol, de verdade, eu não entendia porque que as pessoas ficavam ali e pra mim era tudo igual, era a mesma pena, era a mesma pluma, aqueles carros gigantescos. Eu não tinha noção. Pra mim era igual mesmo, eu não perdia tempo, nem pra assistir na TV, não fazia parte do meu universo. Quando eu fui envolvido nisso eu falei – “meu Deus do céu, essa é a minha chance de ampliar o Teatro, de tirar o Teatro de dentro de uma caixinha, que é o palco, que é aquela caixa chamada Teatro em si, sala de espetáculos, pra fazer um grande Teatro épico, uma grande ópera a céu aberto”. Tem muita gente naquela arquibancada, essa ficha foi me caindo no decorrer do tempo, é como o brinde que serve pros deuses como quinto elemento, você tem o tato, você tem o olfato, você tem o paladar, você tem a visão, faltava o quê? - faltava o brinde, a audição, isso é a forma, isso é Baco, faltava a audição, e pra mim o Carnaval (CASTRO, 2009, informação verbal).

A maioria das pessoas que estão na plateia dos desfiles das Escolas de Samba conseguem enxergar sem problemas de visão. E as pessoas que são surdas e mudas? Elas não vão ouvir o canto, não vão entender a letra do samba. Não vão entender porque uma massa está passando, sambando, rebolando e dando tchau. Então é mais um elemento. É a interpretação, que o diretor da Composição teatral valoriza. Através da interpretação, dos gestos, da expressão corporal, expressão facial, do olhar, qualquer pessoa consegue entender uma cena. Aqui está o quinto elemento no Carnaval, que Hilton Castro argumenta: o Teatro, que é o elemento

essencial para completar esse espetáculo.

Comparo aqui, o trabalho do Hilton Castro com o Carnaval, com o do Amir Haddad em sua teatralização do Carnaval. Ambos trabalham com a valorização da essência humana, com o ritual, com a valorização do coletivo. Perceberam, o quanto a grandeza épica do Carnaval poderia dar outra dimensão no que já desenvolviam. Sendo que, Amir Haddad em 1989, com “Ratos e urubus” e Hilton Castro em 2003, com “O povo conta a sua história”.

O trabalho baseado na celebração e na manifestação do afeto para a pluralidade de possibilidade cênica é presente na preparação dos atores que atuam tanto com Amir quanto com Hilton, e essa generosidade mítica do teatro de rua, que muito colabora com a Composição teatral é tomada como base de que:

O teatro, o afeto coletivo é a rede na qual os atores se jogam. É o que dá segurança para os atores. Então, se você está desligado dessa teia afetiva, fica difícil também a sua manifestação. Esta exige confiança, solidariedade, apoio, generosidade coletiva (HADDAD, 2008, p. 118).

Em todos os anos que dirigiu a Composição teatral (2003 – 2010), Hilton começava o seu trabalho de pesquisa em agosto, tentando organizar suas ideias, porém sempre pensando no coletivo. Depois vinha a segunda parte, que seria convencer a Comissão de Carnaval de que essas loucuras iriam funcionar na avenida. Sobre essas loucuras, Hilton nos relata um fato, que ocorreu durante a preparação para o Carnaval de 2008, “Macapaba”, e demonstra o quanto ele acredita no que faz. Ele queria ensaiar com as fantasias, porém Alexandre Louzada, membro da Comissão de Carnaval não aprovou a ideia. Hilton entrou com cinquenta pessoas dentro do refeitório da Beija-Flor, escondido do Laíla, diretor de Carnaval.

Eu tinha que fazer isso, era meu pescoço que tava, era minha arte que tava pulsando. Entramos escondidos, abrimos o refeitório inteiro, botei a roupa nas pessoas ensaiamos dentro do refeitório, quando acabou o ensaio a galera gritava, gritava, veio o segurança e falou “pô, mas você não pode fazer isso” e eu falei “agora pode espalhar, porque já deu certo”. No outro dia eu tava no barracão e falei “Laíla, deu certo, pode confiar” (CASTRO, 2009, informação verbal).

Com o sucesso da Composição teatral nos desfiles da escola nilopolitana, aumentava o número de pessoas que queriam fazer parte das alas encenadas. Por esta razão, havia uma seleção para avaliar tipo físico, ver em que cada um se encaixava, seja ala, cena ou alegoria. Em outubro, na semana em que se escolhia o samba-enredo, começavam os ensaios, já que os trabalhos de preparação eram feitos com base no samba escolhido. Os ensaios ocorriam de segunda a sexta, três

horas por dia, sendo que, uma vez por semana cada grupo se encontrava, isso acontecendo até um mês que antecedia o desfile. Depois aumentava a quantidade de ensaios. Até porque começavam os ensaios técnicos na Avenida Marquês de Sapucaí.

Com a vitória da Beija-Flor em 2003, a responsabilidade aumentaria para o Carnaval do ano seguinte. Inclusive, em 2004 o abre-alas foi encenado por membros da Composição teatral. O carro, denominado “Caravela – Manôa – Manaus - Amazônia Terra Santa” trouxe trinta homens compondo as velas da caravela. Visto que, nas alegorias da Composição teatral, os integrantes são considerados parte delas. Mas o problema surgiu, de que maneira ensaiar as velas humanas, se o carro não estava pronto, se ainda não tinha a estrutura da alegoria. Como os ensaios da Composição teatral ocorriam *a priori* na rua, em frente ao antigo barracão da Beija-Flor, localizado na zona portuária, o trabalho começou com as pessoas penduradas em cordas, em andaimes, para adquirirem com seus corpos os movimentos dos ventos. Esse trabalho foi bastante visceral, exigindo físico consistente de cada componente.

Foi um processo muito delicado, mas muito gostoso, porque assim, a gente já trabalhou nas alturas, e eu trabalho na rua, eu trabalho na chuva, na lama, isso todo ano. Às vezes o enredo nem pede, mas eu falo – “mas a Beija-Flor chama chuva” -, e eu não posso trabalhar com essas pessoas trancadas num galpão, porque elas vão se acostumar com o calor, entendeu? E no dia do ensaio técnico, tá chovendo, ela não vai? Ela tem que ir. Então! Carnaval é isso, carnaval é a céu aberto, ela vai na chuva, ela vai no vento, ela vai... Então, passar o dia todo trabalhando, e depois sai, vai pra aquele ensaio, sabendo que vai tá na chuva, sabendo que não ganha nada pra fazer, é amor mesmo, é amor. Como o ser humano é capaz de superar (CASTRO, 2009, informação verbal)

O abre-alas do desfile de 2004, encenado pela Composição teatral:



Figura 40 – Carro abre-alas “Caravela – Manôa -Manaus ...”, do enredo “Manôa – Manaus”, de 2004.
(Fonte: Arquivo pessoal de Hilton Castro)

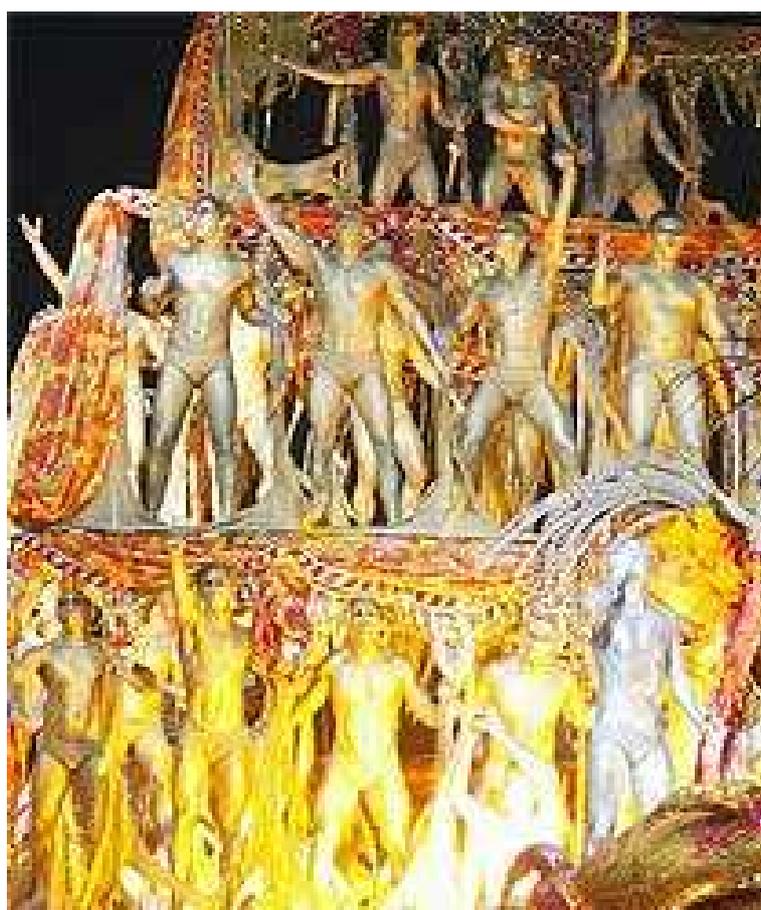


Figura 41 – Detalhe do carro abre-alas “Caravela – Manôa – Manaus...”
(Fonte: Arquivo pessoal Hilton Castro)

Essa visceralidade dá vida à encenação, muitas vezes atores profissionais com seus vícios e vaidade não se permitem a desmistificar a sua partitura corporal,

não querem se jogar no chão ou buscar o grotesco para depois aprumar a cena. Entretanto, por amor a comunidade, ao Carnaval e a escola, as pessoas se permitem, se entregam nas tarefas, muito mais por desejo de estar participando da escola, do que por crescimento artístico. É notório que os momentos vividos são transformados em esferas cênicas, que se transformam em cena. Sem conhecer as teorias teatrais, os componentes vão usando sua intuição, sua memória, as reflexões de suas vivências, sob a observação do diretor.

Memória Emotiva. Como já dito, em sua primeira fase, Stanislavski via a emoção como condição necessária para que o ator pudesse fazer seu trabalho. A memória seria, então, o elemento através do qual o ator poderia despertar as emoções já vividas anteriormente. Para Stanislavski, quanto mais vasta é a experiência emocional do ator, mais rico é o material que ele tem à disposição para a sua atividade criativa interior (BONFITTO, 2007, p.29).

Percebe-se, que ao longo dos anos, o processo de preparação corporal para o desfile, coordenado por Hilton Castro, não seguiu regras convencionais. Em cada espaço se criava movimentos, cenas estimuladas pela imaginação. As imagens seguintes foram feitas nos ensaios que antecederam o desfile de 2007, ocorridos no meio da rua em frente ao antigo barracão da Beija-Flor, localizado na zona portuária.



Figura 42 – Ensaio da Composição teatral ocorrido em via pública na zona portuária do Rio de Janeiro. (Fonte: Arquivo Pessoal de Hilton Castro)



Figuras 43 e 44 - Detalhe de ensaio da Composição teatral.
(Fonte: Arquivo pessoal de Hilton Castro)

Houve a tentativa de buscar impulsos criadores para melhor usar os sentimentos enraizados, na busca de um melhor resultado, isso tanto por parte do diretor quanto dos componentes das alas referidas. Iniciando até pelo lema de Hilton “Boca de se fudê”, seria uma espécie de: “dêem tudo de si, vocês conseguem se superar”. Em vista disso, acontecia uma confiança mútua entre diretor e

componentes, como exemplifico aqui um fato que ocorreu na preparação do Carnaval de 2007

Havia uma alegoria que seria composta por trinta e oito homens, entretanto ainda não estava finalizada, mas mesmo assim, ele queria ensaiar com os integrantes no barracão. Quando o Hilton chegou com a tropa, houve um desespero no barracão, acionaram os seguranças, mas quando viram, já estavam todos a postos:

Eu falava – “não pára” - eu gritava – “arrebenta o carro, depois eles que reformem” - porque eu tinha que testar o limite, era um dia só, dava medo, o carro ia, batia no carro. E eu gritava: “é boca de se fudê”. Os administradores no ensaio gritavam – “pára, pára” - , isso dentro do barracão e o carro batia no portão. O Laíla ficou apavorado, ele falou – “esse carro não vai suportar a avenida, Hilton, diminui” - eu falei – “não, não! esse carro tá soldado, vambora” (CASTRO, 2009, informação verbal).

Nas alas da Composição teatral, quando iniciou em 2003 havia apenas uma criança e até o desfile de 2010, essa quantidade chegou a 115. Com as crianças o trabalho seguia outro ritmo, pois ela é criança em qualquer lugar. A criança vai acreditar no mito, vai acreditar no boitatá, mesmo que ela nunca tenha ouvido falar. Então, nesse processo, havia uma fuga maior da realidade. Não se fazia um paralelo com a realidade, com a história real dela, o que se procurava era exatamente, trazer cada criança para um universo que não existe. “Acho que o dia que elas crescerem, ou elas vão me amar pra sempre ou achar que eu era o grande mentiroso da história” (CASTRO, 2009, informação verbal).

O diretor fazia festa com as crianças, levava bombons, balão de aniversário, brincadeira da mochila, animação. Em 2008 no enredo “Macapaba” teve uma ala na qual as crianças eram os beija-flores brilho de fogo, onde ocorreu o encontro do beija-flor de fogo com o beija-flor da Escola de Samba Beija-Flor. Devido a coincidência de haver em Macapá o beija-flor brilho de fogo, que é uma espécie rara. Houve aqui um processo delicado e sutil para trabalhar o coletivo na realidade da criança para o imaginário de ser um beija-flor. Com o trabalho didático e lúdico, Hilton conseguiu fazer com que as crianças absorvessem os movimentos do beija-flor, de maneira orgânica e natural.

Ainda em 2008, o carro abre-alas veio composto de vários aros, e a parte humana ficou sobre a batuta da Composição teatral. De início, se pensou em trabalhar especificamente, com artistas circenses, porque se trabalharia com aros. Mas, a direção da Composição teatral queria algo com maior naturalidade, sem

vícios corporais de encenação para compor o Equinócio solar.

Imagem referente ao carro abre-alas Beija-Flor brilho de fogo:



Figura 45 – Detalhes do carro abre-alas “Beija-Flor brilho de fogo”, do desfile de 2008.
(Fonte: Arquivo pessoal Hilton Castro)

Neste trabalho não foi exigido alguma técnica específica, codificada. A relação com os aros fluiu, de maneira que cada um desenvolvia uma relação de sintonia com aquele objeto, ou seja, cada integrante criava a sua técnica de acordo com sua necessidade e vivênica.

O processo de ensaios foi feito na rua. Com ritmos musicais variados para que as pessoas buscassem dentro de si a sua identidade, a sua fé cênica. Que elas acreditassem nos seus movimentos, que se sentissem a vontade nos aros, e manifestassem o beija-flor guardado dentro de si.

Os movimentos eram variados, de forma que também foi trabalhada a expressão facial. Com essa verdade buscada em cada integrante, o conjunto tornou-se sincronizado.

Outra ala da Composição teatral que teve grande repercussão em 2008 foi a Pororoca. De fato eram duas alas, uma ala entrava na outra; isso nunca havia sido feito, porque quando uma ala interage com outra, alguma tem que recuar, ocorrendo o que chamamos na avenida de buracos, que é o fato de ficar espaço vazio durante

o desfile, caso isso ocorra, a escola perde ponto no quesito evolução.

Essa ala precisou de muitos ensaios. Eram oitenta homens-peixe, pulando, fazendo a pororoca, com cem mulheres fazendo as espumas. Os peixes eram homens negros, altos; e quando passavam saíam escamas da própria fantasia, levando tecido ao esbarrar nas espumas. Então, todos os movimentos precisaram ser cronometrados, em vista do movimento da passagem entre os grupos.

Em decorrência do problema que poderia ser causado à escola, essa ala correu o risco de ser cancelada nesse desfile, literalmente ameaçada de extinção, da mesma forma que cada vez menos ocorre o fenômeno da pororoca nos rios da Amazônia. Os integrantes não queriam em hipótese alguma ficar ausentes do desfile, sendo a partir daí, que a força do coletivo criou mecanismos cênicos, de evolução para que ala tivesse certa precisão corporal sem perder a harmonia, a alegria e naturalidade no cortejo.

Ao fazer essa pesquisa pude perceber que a participação em massa da comunidade nilopolitana e das pessoas que tem amor a escola é fundamental para o desenvolvimento desse corpo cênico, independente de terem ou não experiência com Teatro ou dança.

Percebi que nesse processo desenvolvem a percepção da singularidade de cada componente, motivando as emoções, para que eles percebam as imagens emotivas dos outros integrantes. Há uma liberação dos movimentos instintivos, como se através do corpo (com esses exercícios perceptivos, sons e uma constante busca interna), os purificassem para melhor simbolizarem seus personagens ou mitos. Grosso modo, o corpo precisa esvaziar-se para adentrar outros preenchimentos e jogar com a verdade, e assim reagir junto às experiências híbridas, sejam individuais ou coletivas.

Acredito, que por várias razões, como a relação com a escola, o amor pelo Carnaval e a própria catarse que o momento carnavalesco estimula, junto a sincronia e responsabilidade de fazer bonito na avenida, faz com que nos ensaios eles se permitam a buscar a motivação, através do lúdico, de uma criança absorta brincando.

Isso, quando a gente chega no cotidiano, a gente automaticamente já recebe uma carga emocional. Esse trabalho foi sendo feito assim. Eu hoje, com nove anos de Beija-Flor, eles já entendem, quer dizer, quando eu falo – “gente, agora é a interpretação, nesse momento do samba, eu quero que vocês pensem na alegria, na alegria de estar aqui, na alegria do seu dia-a-dia”. Eu faço um paralelo, que se a gente fosse falar é uma coisa meio que

Stanislavski, mesmo, sabe? Puxar a memória emotiva deles, através de uma cena, através de uma, né? Então, é usado, são usadas várias técnicas. Eu trabalho um pouco de Ronaldo Yudi, que é o psicodrama. Eu trabalho Augusto Boal, que são os jogos pedagógicos que a gente faz. Eu faço uma mistura, uma salada de fruta daquilo que eu fui pescando, no decorrer da vida (CASTRO, 2009, informação verbal).

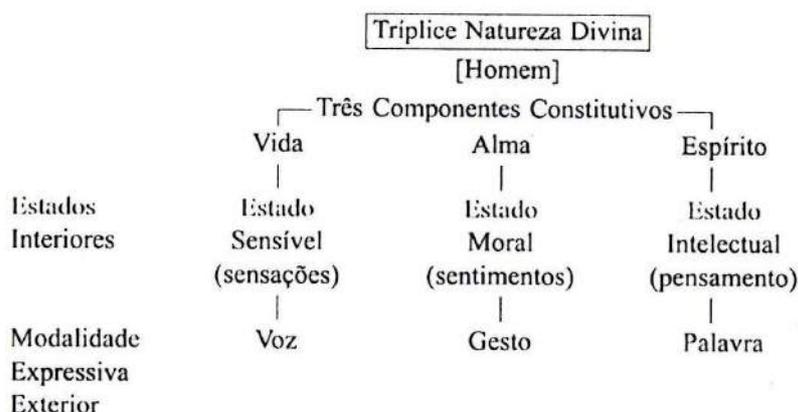
Os desfiles de Escolas de Samba seguem um ritual, que começa antecipadamente ao desfile competitivo. Uma das etapas são os ensaios, a fim de criar um ambiente disciplinado tem-se que obedecer certas regras para esses procedimentos terem resultado na avenida, como: cumprimento de horário, não faltar aos ensaios, os integrantes precisam se permitir às orientações do diretor da ala, senão, o processo da busca do que se procura, que no caso, seriam movimentos e interpretações orgânicas, isto é, sentir verdade no que fazem, passa a ser um passatempo, não conseguindo a dimensão interior e tornando-se um artifício externo.

O trabalho de pesquisa e de preparação corporal para o tão esperado desfile parte, também da busca pela materialidade da memória.

As encenações baseiam-se em expressões que precisam ter uma funcionalidade grandiosa, pois as atuações precisam ser percebidas por diversos ângulos.

Nesse processo podemos enquadrar François Delsarte, sobretudo pelo trabalho de transformação da percepção a das categorias utilizadas em seu processo criativo.

Ver gráfico:



(BONFITTO, 2006, p. 3)

A expressão de derivação vital está voltada para o exterior, portanto é

Excêntrica. Nesse processo as sensações estão como base da expressão e a voz como condutor da exposição. Analogicamente, nos desfiles de Escola de Samba, o componente, ao encenar algum personagem tem em seu corpo físico a aquisição de características próprias, mas através da voz, este integrante canta o samba-enredo que obrigatoriamente, tem que estar uníssono com toda a escola e entrelaçada com equilíbrio entre o exterior e o interior. Tem-se nesse fato um traço de derivação Anímica, derivação essa que vem da alma. É uma expressão normalizada, pelo equilíbrio entre o externo e o interno, pois este componente constitutivo baseia-se nos sentimentos e o condutor são os gestos. Tendo então, a expressão corporal no corpo físico como alicerce modal das expressões.

No desfile de 2004, sob o enredo “Manôa-Manaus”, a atriz Cláudia Raia participou do desfile como destaque de chão. Entretanto, inicialmente viria em um carro alegórico acoplado, sendo que ocorreu alguns problemas técnicos na alegoria, e parte do carro foi desmembrado, ainda nos primeiros minutos de desfile, portanto a atriz, integrante da escola, participou do desfile em frente a referida alegoria como destaque de chão. Ao assistir ao vídeo, percebi a força cênica conduzida pela expressão corporal. Devido a experiência como atriz, que atua em musicais, onde precisa cantar, dançar, interpretar e sua formação de bailarina foi notório o quanto em seu corpo havia o equilíbrio entre o exterior e o interior. Era perceptível que havia uma entrega que juntava o amor a escola, a força do samba e o domínio do espaço para cena, mesmo sendo a rua como palco andante num cortejo espetaculoso. Visto que, ao longo do desfile caiu sobre a avenida uma chuva torrencial, que poderia comprometer a evolução do desfile.

A imagem a seguir nos remete a um momento da participação cênica da atriz Cláudia Raia.



Figura 46 – Atriz e bailarina Cláudia Raia como destaque de chão no desfile “Manôa – Manaus”, de 2004. (Fonte: Arquivo pessoal de Hilton Castro)

Segundo a Tríplice Natureza Divina do Homem, que integra os três componentes constitutivos vida, alma e espírito, tem-se a expressão que atua de maneira concêntrica, voltada para o interior, expressa na derivação Espiritual (BONFITTO, 2007).

No processo da Composição teatral ou mesmo da Comissão de frente, ao começar a pesquisa de preparação corporal, por mais que o diretor ou qualquer outra pessoa responsável conheçam teóricos da cena, isso não é discutido com os integrantes, se vão se basear nesse ou naquele teórico, encenador etc. Entretanto, é expressa nas atuações, no corpo e na alma de cada integrante a influência exercida a partir da interioridade de cada estado físico, seja sensível (sensações), moral (sentimentos) e intelectual (pensamento).

No processo de percepção para posteriormente chegar à encenação, não se pode perder de vista, que independente do personagem é preciso concentração para o desenvolvimento desse corpo cênico. Temos um samba-enredo cantado por toda a escola, acompanhado da bateria composta pela média de trezentos ritmistas, que envolve sonoramente todo aquele espaço, fora a plateia que pode dispersar o integrante. Há a necessidade de coadunar a música com o que vai ser encenado. Portanto, “vemos a música como matriz das artes no tempo e espaço, e o espírito

dionisíaco como sendo a expressão da subjetividade mais pregnante” (BONFITTO, 2007), estando intimamente ligada às sensações e a expressão vital analisada por Delsarte. O corpo vai dominando o espaço físico e adquire com naturalidade a “dignidade” esclarecida por Delsarte, segundo o teórico “é através de uma conexão necessária entre movimento interior e exterior, que a expressividade se dá” (BONFITTO, 2007).

Temos no corpo experiências culturais, sociais e afetivas que estão registradas em atitudes, estados de espírito, linguagem e modos, que se complementam e se contrapõem em nossas futuras experiências. Esse material humano pode ser usado em nosso favor na busca de um personagem ou experimentações performáticas, através de uma reconfiguração corporal, isto é, o corpo se organiza em meio as novas informações e as reflexões de suas vivências.

4.5.2.3 Acompanhando os ensaios do Carnaval de 2010

Para o Carnaval de 2010, a responsabilidade do diretor Hilton Castro foi aumentada junto a quantidade de alas e alegorias que fariam parte da Composição teatral. No mês de janeiro de 2010 retornei a cidade do Rio de Janeiro para acompanhar os ensaios das referidas alas. Com o enredo “Brilhante ao Sol do Novo Mundo, Brasília do Sonho à Realidade, a Capital da Esperança”, as alas não estavam relacionadas à mitologia amazônica, porém o processo de construção dos personagens seguia a metodologia parecida com a dos anos anteriores.

Como já citei anteriormente, a partir do mês de janeiro, os ensaios que ocorriam na rua, em frente ao antigo barracão da Beija-Flor, na zona portuária, passam a ocorrer na Av. Marquês de Sapucaí. Nessa época a avenida é liberada para as escolas ensaiarem suas Comissões de frente, alas coreografadas etc.

As alas da Composição teatral ensaiam de forma alternada, pois, o diretor Hilton Castro estava responsável por três alas e dois carros. Cada dia da semana, uma ala da Composição teatral ensaiava sob o olhar crítico do diretor. De início, percebi que o trabalho corporal era o grande prumo das encenações, com isso trago a ideia de Boal sobre o corpo no Teatro, em que considera “O elemento mais importante do teatro é o corpo humano; é impossível fazer teatro sem o corpo humano” (BOAL, 1998, p. x).

Os integrantes tinham um cuidado especial com o corpo, com os seus

movimentos, com a extensão dos membros, superiores e inferiores. Tudo fluía de forma ritualística. O estar ali tinha um valor acima do simples desfilar, percebi que havia uma entrega no próprio existir de cada integrante. Segundo Boal, “A existência humana pode ser uma sucessão de mecanizações tão rígida e desprovida de vida quanto os movimentos de uma máquina. Esse tipo de “teatro” incrustado em nossas vidas pode também ser chamado de “ritual-profano” (BOAL, 1998, p. xiv).

Desde a minha chegada, naquele janeiro ensolarado e ritmado nas percussões carnavalescas, acompanhei até a chegada do desfile, mais precisamente, duas alas que faziam parte da teatralização, a ala dos Inconfidentes e dos Candangos.

Fiquei curioso com fato de saber que mais de noventa por cento dos participantes, apenas naquele período tinham contato com a arte de encenar, mas possuíam disciplina de profissionais. Os integrantes observavam-se a si e aos companheiros de ala, num trabalho coletivo buscando o melhor para através da emoção e técnicas adquiridas, seja com a orientação de Hilton Castro ou com a vivência na avenida defender a agremiação.

A ala dos Inconfidentes narrava a Inconfidência mineira até o esarteamento de Tiradentes. Dentro da narrativa andante, os fatos precisavam ser claros e simbólicos, sem prejudicar a evolução. Na imagem a seguir, um trecho do ensaio da referida ala.



Figura 47 – Componentes no ensaio da ala “Inconfidentes”, que fez parte da Composição teatral, do enredo “Brasília, a Capital da Esperança”, de 2010. (Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)

Os integrantes da ala possuíam um figurino próprio para os ensaios, a fim de criarem uma intimidade com o vestuário do personagem, levando a caracterização muito além do visual, pois através do corpo, eles exprimiam, cada um, a função social e psicológica de quem, acreditavam ser na avenida, com gestos e expressões faciais precisas.

Na imagem abaixo a ação dramática do ator que representava Tiradentes:



Figura 48 – Detalhe do ensaio da ala “Inconfidentes”.
(Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)

Ação dramática da atriz que interpreta Maria, a louca:

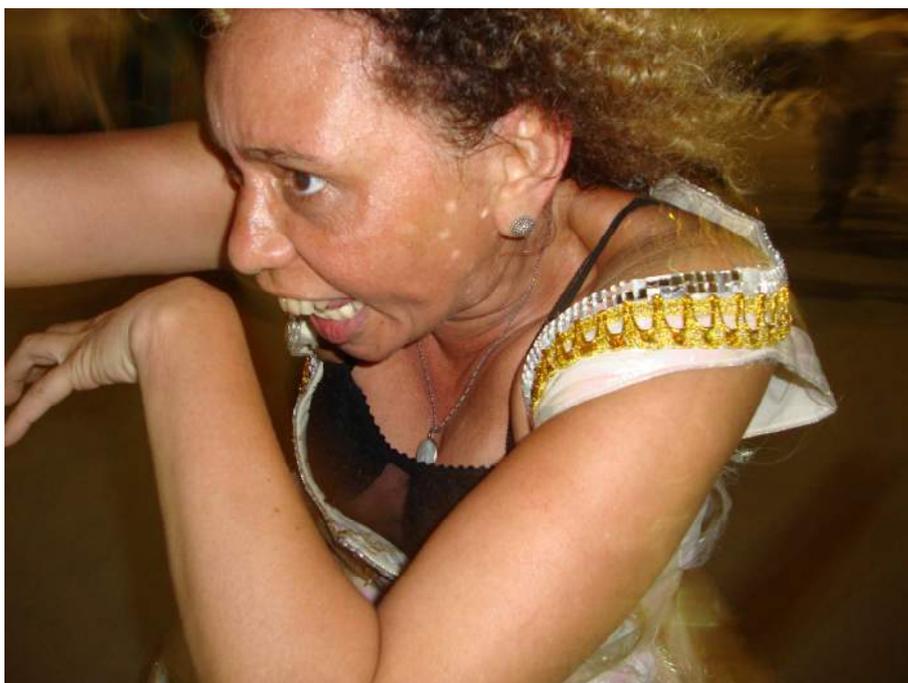


Figura 49 – Máscara da componente que interpreta Maria, a louca, na ala “Tiradentes”.
(Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)



Figura 50 – Detalhe da partitura corporal da componente.
(Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)

Segundo Grotóvski, o percurso dos impulsos vai do interno para o externo no corpo do ator, enquanto que para Stanislavski vai do externo para o interno (BONFITTO, 2007). Ao acompanhar os ensaios, eu entrava no espaço das cenas e percebia as ações físicas com vivacidade nos impulsos, e diante desse fato me senti mais próximo da teoria de Grotóvski sobre o impulso, ao invés de Stanislavski. Pois é perceptível o quanto cada integrante julga seu corpo na avenida de forma sagrada, acreditam na força interior que usaram para buscar referências e compor seu personagem.

O processo de construção das cenas era colaborativo, mas cada um deixava sua memória emotiva interagir sem perder sua individualidade, respeitando as sensações e sentimentos internalizados.

A imagem a seguir, exemplifica o pesquisador em campo em busca das ações físicas dos sujeitos.



Figura 51 – Coleta de *corpus* pelo pesquisador durante ensaio da Composição teatral.
(Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)

Hilton Castro usava a sensibilidade e a intuição como indutores para desenvolver seu trabalho, sendo que seus procedimentos variavam conforme a evolução e o perfil dos componentes; com exercícios, jogos cênicos e buscas de sensações através de movimentos intuitivos. Entretanto, usufruía do diálogo para motivar todos que ali participavam a dar o melhor de si, conhecendo o seu limite. Visto que com o Teatro há a possibilidade de aprimorar a si mesmo e construir o belo com o outro e para o outro.

Essa relação da preparação cênica relacionada aos afetos, tento definir como o “fluxo dos afetos do coletivo”, onde a sensibilidade e os afetos são trabalhados, expostos e ludicamente dialogados em conjunto, na busca do entendimento do coletivo para o coletivo, a partir da minha melhora enquanto ser humano. Eu estando bem comigo para fazer o bem ao outro.

Na imagem seguinte, Hilton Castro dialogando com seus componentes:



Figura 52 – Diretor da Composição teatral Hilton Castro avaliando o ensaio com os integrantes.
(Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)

Hilton tinha consciência do processo que construía, mas não pensava racionalmente em teóricos da cena durante o processo, até porque muitos se entregavam ao processo, sem conhecer teorias do Teatro e que, portanto tinham tanta importância na cena, quanto algum outro conhecedor de procedimentos teatrais.

Como afirma Hilton Castro a seguir:

As técnicas estão aí e a gente vai usando um pouco de cada técnica do que a gente aprendeu que na verdade a gente só entendeu o que é Stanislavisk, o que é Grotóvski, o que é Brecht, o que que é isso, depois que a gente estudou, né? Mas aí a gente começa a perceber que só deram nome pra algo que já existia desde os primórdios, desde a caverna. São os nossos segredos guardados como a gente chama “caixinha de pandora” (CASTRO, 2009, informação verbal).

A ala dos Inconfidentes tinha uma composição variada de pessoas, havia gente de Nilópolis e integrantes de outras áreas do Rio de Janeiro. Entretanto, a ala dos Candangos era quase toda composta, pelos moradores de Nilópolis, que saiam da baixada fluminense ou iam direto do trabalho para o sambódromo para dar vida aos seus personagens. Esta ala era uma homenagem ao povo brasileiro que construiu Brasília, partindo de todas as regiões do país em busca do “eldorado urbano”, isto é, uma vida melhor na nova capital federal.

A ala trazia uma corporeidade diversificada, tinha a participação de crianças e elementos cênicos, como integrantes andando de bicicletas dentro da ala.

Abaixo, imagens referentes a ala:



Figura 53 – Ensaio da Composição teatral de “Brasília, a Capital da Esperança”, 2010. Ala dos Candangos. (Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)



Figura 54 – Detalhe do ensaio da Composição teatral da Ala dos Candangos. (Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)



Figura 55 – Observação etnográfica da pesquisa.
(Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)

Acompanhando os ensaios, pude perceber as mudanças ocorridas durante o processo, cenas que deixaram de ser cabíveis decorrentes de se tratar de um cortejo.

Um fato interessante é que a Composição teatral precisa interpretar, sambar, cantar o samba e evoluir sem perder a cadência. Em alguns momentos do ensaio não havia uso do carro-som, os integrantes com todas as funções que desenvolviam na avenida, faziam as encenações e levavam o samba no gogó, para assim terem segurança sobre o papel que desempenhariam na avenida.

Através da observação do processo de preparação corporal para a encenação da Composição teatral da Beija-Flor, percebi que a encenação instaura no público uma absorção diferente das outras alas convencionais. Por esta razão identifiquei alguns procedimentos para esta preparação cênica.

- I No ato conclusivo da cena os movimentos são conscientes e intencionais;
- II O corpo constrói paradigmas;
- III O exercício do ser e do reconhecer-se é uma busca constante;
- IV Os procedimentos da composição cênica baseiam-se na tessitura corporal;
- V Atenção para a mecânica dos fluídos corporais;
- VI Diálogo com as referências internas das vivências de cada integrante;
- VII Arsenal de técnicas corporais para o teatro de rua;

VIII Valorização das conexões inesperadas;

IX O imaginário mitológico ultrapassa a sexualidade, está acima do sexo enquanto gênero.

De fato, minha participação nos ensaios era de pesquisador, observador e admirador de Carnaval. Primeiramente, estava para observar, sem invadir um espaço sagrado que não era meu, que poderia diante da realidade de quem vive o Carnaval ser um invasor. Afinal, ninguém sabe mais da própria escola do que quem faz parte dela. Um pesquisador tem muito mais para trazer para si do que em contribuir com eles. Mas, diversas vezes, quando escutava os primeiros acordes do samba-enredo, não dava para segurar e caía no samba, me sentia um integrante, um membro da comunidade e seguia o ensaio cantando, dançando, vivenciando a energia única no meu próprio corpo, que é ter o corpo entregue a uma ala de escola de samba. Por isso, compactuo com o argumento de Queiroz.

Na verdade, quem experimentou as delícias de abandonar o corpo à cadência sincopada dos instrumentos de percussão não sabe resistir quando soa de novo seu ritmo endiabrado; vê-se arrastado por um impulso que não sabe ao certo de onde vem, se de fora, ou do mais íntimo do seu ser. Percebe – com um pouco de medo a primeira vez, mas facilmente se habitua – que o impulso é irresistível e lhe revela uma face ignorada do seu “eu”... (Queiroz, 1992, p. 20).

Da maneira como a minha relação com a escola foi se construindo, por acompanhar os ensaios, estava cogitado para dar apoio a alguma ala da Composição teatral. Porém, três semanas antes do desfile, a Comissão de Carnaval resolveu inserir dezenove rapazes, para compor o último carro alegórico da escola, denominado Caldeirão cultural. A partir de então, foi aberto uma seleção para a escolha dos integrantes. Ao ser convidado para participar da seletiva, vi a possibilidade de entender empiricamente o corpo no desfile, tentar entender a energia que domina, consome e cresce durante um desfile de Escola de Samba, sem negar que seria um sonho realizado.

Fui selecionado e após o resultado, todos nós integrantes, participamos de dois encontros, para tirar as medidas da fantasia e entender as coordenadas do desfile. A alegoria fazia parte da Composição teatral, mas nós, os novos integrantes, não participaríamos de nenhuma encenação, apenas teríamos que cantar o samba, sambar e defender a escola em busca do título.

Particpei do último ensaio técnico na Av. Marquês de Sapucaí e acompanhei os acertos finais, da Composição teatral para o desfile.

Ao longo do processo, alguns fatores me chamaram a atenção em relação a dedicação dos integrantes com a escola. Notei que isso vem do processo de respeito que a escola tem com quem a respeita.

Na sexta-feira que antecedeu ao desfile, estava no barracão para acompanhar os últimos acertos e entender a logística organizacional. Houve uma grande confraternização da escola com todos que construíram o Carnaval, seja diretores, carnavalescos, ferreiros ou costureiros. Todos os presentes tinham o mesmo peso de respeito e valorização para colocar a escola na avenida, portanto isso é refletido na dedicação das pessoas que constroem o Carnaval nilopolitano.

No domingo de Carnaval, a concentração estava marcada para meia-noite, pois a escola seria a última a entrar na avenida. Passei o domingo bastante ansioso, minhas emoções se misturavam. Como estava hospedado em Copacabana, durante a tarde dei uma volta pela orla a fim de observar os blocos de Carnaval, para posteriormente me preparar para o desfile. Essa preparação seguiu um ritual. Como um bom amazônida fui buscar as energias das águas, dando um mergulho no mar. Fiz uma refeição e vesti a fantasia, para seguir em direção a concentração, localizada em frente ao prédio dos correios na Av. Presidente Vargas.

Ao seguir para a concentração, tudo estaria tranquilo, até o momento em que senti a possibilidade de desfilar ameaçada. Pois, ao invés de ir de metrô, no caso a melhor opção para quem vai para avenida, resolvi pegar um táxi. No caminho o taxista queria seguir outro rumo, dizendo que era a melhor alternativa para chegar ao sambódromo, na verdade era um golpe, infelizmente, fato comum durante esse período. O taxista disse que era melhor pegar a Av. Perimetral, percebi que poderia ser vítima das ações que levam o cidadão para bem longe, e roubam todos os bens materiais. Naquele momento, tanto a fantasia quanto o sonho de desfilar na Beija-Flor eram meu tesouro. Reagi como um Beija-Flor brilho de fogo. Mesmo não estando na cidade que moro, achei forças para discutir e indicar o caminho na qual me levaria ao local da concentração.

Como cheguei antes do marcado para a concentração, passei por todas as escolas que estavam a postos para o desfile e observei como se organizavam. Voltando para a concentração da Beija-Flor a espera do desfile, pude perceber o compromisso dos integrantes com a escola e da escola com os mesmos, assim como a cobrança de responsabilidade para apresentar tudo na medida em que foi organizado. Ao mesmo tempo é notória a excitação causada pela euforia, ansiedade

e a própria energia de ser um participante da cena carnavalesca.

As imagens a seguir são dos momentos que antecederam o desfile.

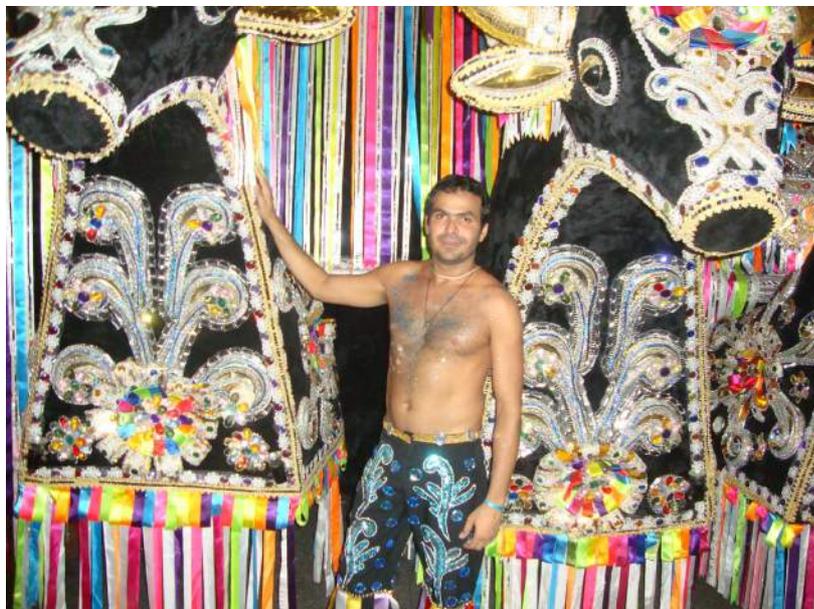


Figura 56 – Detalhe da Alegoria “Caldeirão cultural”, na qual o pesquisador-ator se tornou componente, participando da Composição teatral, no desfile “Brasília, a Capital da Esperança”, em 2010. (Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)



Figura 57 – Pesquisador-ator-componente caracterizado com a fantasia completa antes do desfile. Vista frontal de parte da alegoria “Caldeirão cultural”. (Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)



Figura 58 - Momentos de descontração que antecederam o desfile.
(Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)

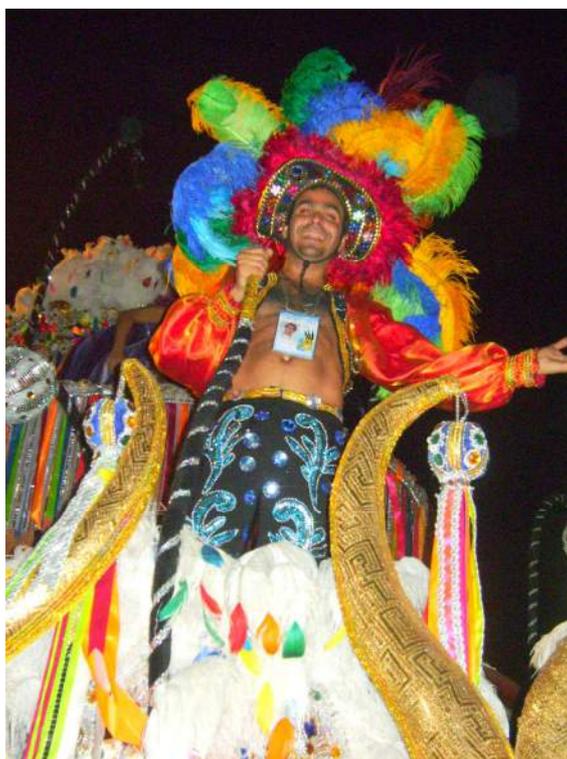


Figura 59 – Pesquisador-ator-componente durante a entrada do carro “Caldeirão cultural”,
na Av.Marquês de Sapucaí. (Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)

Os integrantes tramitam entre a felicidade de aproveitar o Carnaval e também saber que do desempenho deles, poderá se concretizar mais um título de campeã para a escola. Naquele momento, eu também estava com essa sensação.

Há um conceito de coletivo nas relações, tudo se transforma numa grande família e pude perceber que o significado da família Beija-Flor é perene em vários âmbitos. Qualquer dificuldade seja para colocar o figurino, um adereço fora do lugar

ou subir numa alegoria, é resolvida em conjunto.

Ao entrar na avenida ocorreu como se eu tivesse perdido os sentidos e adquiridos outros inexplicáveis. Foi uma experiência única, dancei, cantei, pulei, chorei, me senti grande, um Dioniso. Desfilei em um carro alegórico e tive a sensação de flutuar, dialogando com outros componentes da alegoria e com a plateia. O tempo em média de um integrante na avenida varia de vinte e cinco a trinta minutos, nesse curto espaço de tempo é preciso dar o sangue pela escola. Em poucos minutos o prazer atravessa o corpo em uma catarse coletiva.

Após o desfile, na apoteose.



Figura 60 – Pesquisador-ator-componente após o Desfile das Campeãs, na Praça da Apoteose.
(Fonte: Arquivo pessoal de Alexandre Rosendo)

Com a experiência na avenida, pude sentir e perceber corporalmente o que já havia observado no corpo cênico da escola, o usufruto das técnicas extracotidianas, que se baseiam segundo Eugênio Barba (2009), no esbanjamento de energia. Como nos esclarece o autor:

As técnicas extracotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que aparecem fundados sobre a realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não é imediatamente reconhecível. Eles operam por meio de um processo de redução e de substituição que faz emergir o essencial das ações e distancia o corpo das ações cotidianas, criando uma tensão e uma diferença de potencial através do qual passa energia (BARBA, 2009, p.

63).

Visto que as técnicas cotidianas são aquelas que fazemos um esforço mínimo, são determinadas culturalmente, ou seja, são naturais, como sentar, andar (BARBA, 2009).

Na construção de personagens para a Composição teatral, tem-se o lúdico como alicerce para desenvolver o corpo. No Carnaval, o corpo precisa ter grandiosidade, movimentos expressivos que ultrapassam a função cotidiana.

Após todas essas vivências, entrevistando, assistindo inúmeras vezes aos desfiles, dialogando, acompanhando os ensaios, começo a entender de que maneira se dá a recriação e a atualização da cosmogonia amazônica no corpo cênico da Beija-Flor.

Primeiramente, cada integrante precisa entender suas vontades, seus instintos mais íntimos, para entender a verdade que precisa tornar-se, no corpo desse personagem. Como argumenta Boal: “Para que o ator viva de verdade em cena, é necessário que descubra a contra vontade de cada uma das suas vontades” (Boal, 1998, p.78).

No processo de preparação corporal para os desfiles da Tríade amazônica, os mitos se transformaram em personagem para serem teatralizados na avenida, além de serem personagens para atuar na imagética do desfile e se tornarem brincantes. Portanto, temos uma “conversão semiótica”, o mito amazônico muda de função na avenida, “porque transforma os signos práticos e teóricos da vida em signos estéticos” (LOUREIRO, 2007, p. 29).

A Conversão semiótica está ligada a recepção através da realidade e sua transformação em outra significação. Na apresentação cênica dos desfiles ocorreu uma glamorização do imaginário amazônico, o ribeirinho estava representado com luxo, suas casas na beira do rio, transformaram-se em alegorias com acabamento requintado. Os mitos na avenida, sambaram, cantaram, conquistando a plateia e os jurados. No imaginário carnavalesco tornaram-se espetaculosos, foram atualizados, recriados diante de uma re-significação estética. Na avenida, não tiveram a mesma função do imaginário de quem conhece a região. Tornaram-se de fato, *personas* de contemplação com a função estética, dentro de sua teatralização, como define Loureiro:

No teatro, a construção do personagem é intercorrente com a construção do ator. O ator renuncia os gestos próprios que exprimem sua individualidade e

maneira de ser, e se converte no outro, passando a assumir gestos simbólicos e expressivos do personagem. A função material, prática, das atitudes desdobra-se semioticamente em atitudes governadas pela função estética (2007, p. 51).

O corpo de cada componente teve uma função especial. É um corpo lúdico, ou seja, “um corpo que desempenha uma atividade, uma habilidade física que exige treinamento e formação específica para desempenhá-la. Ele é uma pessoa representando um personagem. Aqui ele é duplo: é ele e é o outro” (REFKALEFSKY, 2008, p. 258). A dedicação de cada componente vai muito além, da consciência da atuação. Em sua maioria, não tem informações sobre os teóricos da cena, porém a funcionalidade desses integrantes, que se entregam sem vícios cênicos está na vontade de ver sua escola vitoriosa, em sentir-se útil para a busca do esperado título. Sendo a Beija-Flor uma escola que tem tradição na valorização da comunidade, que mantém fiéis seus integrantes, inclusive os que tem seus trabalhos reconhecidos nacionalmente, como o intérprete Neguinho da Beija-Flor, o casal de Mestre e sala e Porta-bandeira, Claudinho e Selminha Sorriso, e a musa da escola nos anos oitenta, Pinah (Maria da Penha Ferreira) que foi homenageada junto com Ganga Zumba, Grande Otelo, Clementina de Jesus e Pelé no enredo de 1983, intitulado “A Grande Constelação das Estrelas Negras” composto por Neguinho da Beija-Flor e Nêgo, como mostra os versos abaixo:

Pinah êêê Pinah
A Cinderela negra
Que ao príncipe encantou
No carnaval com o seu esplendor

Foi por acreditarem em seu papel funcional no cortejo carnavalesco que cada um tornou-se ator, brincante, mito amazônico, passista, ou seja, literalmente profissional da cena no desfile em defesa de sua comunidade

Com minhas experiências na escola, julgo estes versos do samba-enredo de 2008, composto por Cláudio Russo, Carlinhos Detran, J. Velloso, Gilson Dr., Kid e Marquinhos, como a síntese de como cada componente se sente ao fazer parte da família Beija-Flor:

O meu valor me faz brilhar
Iluminar o meu estado de amor
Comunidade impõe respeito
Bate no peito, eu sou Beija-Flor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dissertar sobre Teatro e Carnaval, no processo de criação, transmissão e recepção em artes é pisar em um assunto delicado, grandioso, enigmático e crescente como tema abordado nas pesquisas acadêmicas.

De início percebi que a temática do Carnaval amplia o trabalho num caráter interdisciplinar, envolvendo pintura, samba, literatura, antropologia, sociologia e outras possíveis abordagens.

Visto que a relação do Carnaval com a academia iniciou no final dos anos cinqüenta, com a entrada de pesquisadores e professores universitários na mão-de-obra do Carnaval e os trabalhos acadêmicos são recentes. Tive que ter consciência que as pesquisas relacionadas ao Carnaval das Escolas de Samba, enriquecem muito mais a academia do que as próprias escolas, pois independente de ser, pesquisadas e estudadas, essa relação não lhe dará o almejado título de campeã, na qual é o objetivo primordial de cada agremiação. Sendo que, no processo de criação de um Carnaval há um envolvimento de uma gama de artistas e pesquisadores da própria Escola de Samba.

Por estes e outros fatores tive bastante cautela para adentrar no que é sagrado para todos os integrantes, assim como, sagrado para mim, artista-pesquisador-admirador.

O processo de pesquisa foi bastante original, por ser o Carnaval um festejo que dialoga com a organização e a euforia. As entrevistas foram descontraídas, algumas ocorreram no barracão, outras com taças de vinho na própria residência do entrevistado, com descontração e seriedade, chegando ao ponto de me sentir íntimo e bem recebido por todos.

Muito mais do que se debruçar em livros, artigos e outros meios para entender o processo de preparação teatral para o corpo cênico é preciso vivenciar o dia-a-dia. Frequentar o barracão, ensaios, cair no samba e dialogar, constantemente, com as pessoas que compõem ou compuseram essa teatralização.

Quando percebi estava mais do que envolvido, participava dos ensaios, me sentindo um assistente de direção, dava opinião e refletia sobre o que assistia. Às vezes, me sentia pesquisador, outras vezes, integrante da comunidade, curioso e brincante. Várias sensações me perpetuavam naquele verão que antecedia o Carnaval de 2010.

De pesquisador passei para integrante da Composição teatral e desfilei na escola. De observador pude concluir sensações corpóreas, que somente se percebe ao pisar na avenida fazendo parte do desfile carnavalesco.

Com este fato, adquiri novos olhares sobre os desfiles anteriores, nas quais pesquisei. Percebi que o corpo é o alicerce do desfile carnavalesco, seja com o samba no pé, encenação, coreografia, pois ele se movimenta, interpreta de forma orgânica, desde a Comissão de frente até a última ala.

Em relação aos desfiles amazônicos (1998, 2004 e 2008), ficou latente que o imaginário amazônico foi transformado em estética de Escola de Samba. Os mitos amazônicos se recriaram nos passos do samba, nos corpos ornamentados, fantasiados ou pintados. Atualizaram-se num espetáculo andante que também se atualiza a cada desfile.

Assim como em suas narrativas a mitologia amazônica se metamorfoseou, no momento em que se atualizou na avenida. A encantaria amazônica com seres imaginários e mitos da floresta tem uma ação, porém no espaço urbano sofrem influência do meio. Da mesma maneira que cada integrante, através de seu corpo, se recriou ao estar fantasiado e com a partitura corporal não usada no cotidiano, isto é, houve uma criação de gestos, movimentos, sensações que recriaram um novo corpo, o que posso definir como uma “cosmogonia física”. De fato, a mitologia amazônica não apareceu como mimeses, e sim de forma simbólica.

Pretendo dividir esta pesquisa e a experiência com a teatralização na Beija-Flor de Nilópolis, tanto no espaço acadêmico como na cena carnavalesca e teatral paraense. Inclusive, no início do ano coordenei a Comissão de frente do G.R.E.S. Crias do Curro Velho, escola de samba-mirim que trabalha o Carnaval como processo educativo dentro das atividades da Fundação Curro Velho. Este ano o Crias do Curro, como é popularmente conhecido, trouxe o enredo Piracema²¹. Em vista disso, a Comissão de frente composta por 14 integrantes, entre jovens e crianças, veio representando as águas dos rios na qual ocorre a Piracema.

Durante a preparação trabalhei técnicas, jogos, exercícios e aquecimento corporal na qual observei e foi relatado no objeto pesquisado. Trabalhei os afetos do

²¹ É o nome dado ao período de desova dos peixes. O período da piracema ocorre entre os meses de outubro e março, quando os peixes nadam contra a corrente para realizar a desova, de modo a poderem reproduzir-se. Tal evento é fundamental para a preservação da piscosidade (abundância de peixes) nas águas de rios e lagoas.

coletivo e a experiência perceptiva de cada um, extraída do cotidiano para a determinada encenação, junto a inserção das técnicas teatrais.

Posteriormente, dando continuidade ao trabalho na Fundação Curro Velho, ministrei duas oficinas de teatro, a primeira de Iniciação teatral e em seguida um segundo módulo para montagem de espetáculo. Continuei com o mesmo segmento na preparação corporal e ratifiquei, que tanto para o Teatro em forma de cortejo como para o Carnaval ou o Teatro em espaços fechados, o primordial é acreditar no que se está fazendo, com verdade cênica, da mesma maneira em que cada integrante da comunidade nilopolitana acredita quando participa das encenações na avenida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. São Paulo: Jorge Zahar, 1985.

ARAÚJO, Hiram et al. **Memória do Carnaval**. Rio de Janeiro: Riotur, 1991.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o Contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Trad.: Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad.: Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-compositor**: As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAILLOIS, Roger. **O Mito e o homem**. Trad.: José Calisto dos Santos. São Paulo: Edições 70, 1972.

CARDOSO, Joice (coord.). **Alegorias** - esculturas de uma ópera popular. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O Rito e o Tempo**: Ensaio sobre o Carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo. Perspectiva, 2004.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do

dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O que faz o Brasil, Brasil?** 9ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DETIENNE, Marcel. **A invenção da mitologia.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

EFEGÊ, Jota. **Figuras e coisas do carnaval.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Aspectos do mito.** São Paulo: Edições 70, 2000.

_____. **O Sagrado e o Profano: A essência das religiões.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERREIRA, Luiz Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FEIST, Hildegard. **Pequena Viagem pelo Mundo do Teatro.** São Paulo: Editora Moderna, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

LIMA, Zeneida. **O Mundo Místico dos Caruanas da Ilha do Marajó.** Belém: Cejup, 2001.

LIVRAGA, Jorge A. **El teatro Misterico en Grecia I – La Tragedia.** Valência: Nueva Acropolis, 1987.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura.** Belém: EDUFPA, 2007.

_____. **Cultura amazônica: uma poética de imaginário.** Belém: CEJUP, 1995.

LOUZADA, Wilson (org.). **Antologia de Carnaval.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

MALCHER, Sônia. **Palavra, Voz, Gesto, Espaço, Luz: por uma semiótica do Teatro.** Belém: Gráfica Editora Santo Antônio, 1994.

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

LIMA, Alceu Amoroso (org.). **Olavo Bilac – Poesia.** 7ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

REFKALEFSKY, Margaret Moura. **O Corpo em cena no espetáculo carnavalesco do sambódromo**. Tese de Doutorado. Montreal: Université du Québec, 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

_____. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SANTA BRÍGIDA, Miguel de. **O Maior Espetáculo da Terra: O desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí**. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006.

SOUZA, Eudoro. **Mitologia I: mistério e surgimento do mundo**. 2ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Trad.: Pontes de Paula Lima Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **A Criação de um papel**. Trad.: Pontes de Paula Lima. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. **A construção da personagem**. Trad.: Pontes de Paula Lima. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). **Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2000.

VEIGA, Guilherme. **Teatro e Teoria na Grécia Antiga**. 2ª ed. Brasília, Thesaurus, 2008.

PERIÓDICOS

FONSECA, Ricardo da. "Macapaba – Equinócio Solar – Viagens Fantásticas ao meio do Mundo". In: **Revista Beija-Flor de Nilópolis** - uma escola de vida, Rio de Janeiro, Nº 07, pgs. 36 a 41, Fevereiro de 2008.
Revista Beija-Flor de Nilópolis. Ed. Widebrasil Comunicação e Editora.

FONSECA, Ricardo da. **Revista Beija-Flor de Nilópolis** - uma escola de vida, Rio de Janeiro, Nº 08, Fevereiro de 2009. Ed. Widebrasil Comunicação e Editora.

FONSECA, Ricardo da. **Revista Beija-Flor de Nilópolis** - uma escola de vida, Rio de Janeiro, Nº 09, Fevereiro de 2010. Ed. Widebrasil Comunicação e Editora.

ROSENDO, Alexandre. **O Imaginário Amazônico nos Enredos Carnavalescos do G.R.E.S. Beija Flor de Nilópolis**. In: **Revista Beija-Flor de Nilópolis** - uma escola de vida, Rio de Janeiro, Nº 10, pgs. 86 a 90, Março de 2011. Revista Beija-Flor de Nilópolis. Ed. Widebrasil Comunicação e Editora.

SITES

ALEGORIAS, desfiles, alas e. <www.beija-flor.com.br>. Acesso em 10/10/10 e 29/10/10.

BIOGRAFIA. <<http://cultura.centralblogs.com.br>>. Acesso em 01/05/2011.

_____. <<http://www.chadecuca.com>>. Acesso em 01/05/2011.

CARNAVALESCAS, Corso, carros de sociedades. <<http://blogln.ning.com>>. Acesso em 05/04/2010 e 08/04/2010.

CORSO. <<http://antigasternuras.blogspot.com>>. Acesso em 08/04/2010.

CORSO, brincantes do. <<http://mestrejoca.blogspot.com>>. Acesso em 08/04/2010.

DEBRET, entrudo retratado por. <<http://arquilespetrus.blogspot.com>>. Acesso em 07/08/2010.

DIONISO, procissão dos mistérios de. <<http://en.wikipedia.org>>. Acesso em 14/12/2010.

ENTRUDO. <<http://jornale.com.br>>. Acesso em 09/09/2010.

EXALTAÇÃO, Samba. <<http://pt.wikipedia.org>>. Acesso em 01/05/2011.

MÊNADES, ator Grego, sátiros e. <www.mlahanas.de>. Acesso em 14/12/2010.

NILÓPOLIS, Beija-Flor de. <www.beijaflordenilopolis.com.br>. Acesso em 29/10/2010 e 05/09/09.

ORÉSTIA, Coros Gregos em A. <<http://www.dipity.com>>. Acesso em 15/01/2011.

PORTELA. <<http://www.gresportela.com.br>>. Acesso em 05/06/2011.

SÉCULO XIX, entrudo no. <<http://www.joaodorio.com>>. Acesso em 07/09/2010.

TÁURIS, Reconstrução da tragédia Ifigênia em. <www.gettyimages.com>. Acesso em 14/01/10.

TRAVIATA, Libreto da ópera La. <<http://www.librettidopera.it>>. Acesso em 25/10/10.

URUBUS, carro abre-alas ratos e. <marceloguireli.multiply.com>. Acesso em: 06/11/2010.

SAMBAS-ENREDO. <<http://letras.terra.com.br>>. Acesso em 3/12/2009.

ANEXOS:

- Sambas-enredos da Beija-Flor citados no texto;
- Crachá de identificação de participação da Composição teatral;
- Dicas para um desfile campeão.

1 SONHAR COM REI DÁ LEÃO (1976)

Composição: Nequinho do Vale

- Sonhar com anjo é borboleta
Sem contemplação
Sonhar com rei dá leão
Mas nesta festa de real valor, não erre não
- 5** O palpite certo é Beija-flor (Beija-flor)
Cantando e lembrando em cores
Meu Rio querido, dos jogos de flores
Quando o Barão de Drummond criou
Um jardim repleto de animais
- 10** Então lançou...
Um sorteio popular
E para ganhar
Vinte mil réis com dez tostões
O povo começou a imaginar...
- 15** Buscando... no belo reino dos sonhos
Inspiração para um dia acertar
Sonhar com filharada... é o coelhinho
Com gente teimosa, na cabeça dá burrinho
E com rapaz todo enfeitado
- 20** O resultado pessoal... É pavão ou é veado
Desta brincadeira
Quem tomou conta em Madureira
Foi Natal, o bom Natal
Consagrando sua Escola
Na tradição do Carnaval
- 25** Sua alma hoje é águia branca
Envolta no azul de um véu
Saudado pela majestade, o samba
E sua brejeira corte
Que lhe vê no céu
- 30**

2 VOVÓ E O REI DA SATURNÁLIA NA CORTE EGIPCIANA (1977)

Composição: Savinho da Beija-Flor e Luciano da Beija-Flor

Caiu dos olhos da vovó
 (Lalaiá, laiá)
 Uma lágrima sentida
 Lembrando imagens de criança
5 Do velho tempo que passou
 O seu pranto é colorido
 Nas vivas cores da televisão
 Que hoje assiste recordando
 Formosos ranchos
10 e grandes sociedades
 No esplendor da noite
 Como era lindo a presença do dia
 A corte egipciana
 Enredos de nostalgia
15 Não chore não vovó
 Não chore não
 Veja quanta alegria dentro da
 recordação
 Relembre a graça do entrudo
20 E o fascínio do baile de Veneza
 Lá em Roma Pagã
 Para festejar a primavera
 Colhiam frutose faziam orgia
 Que começavam ao
25 romper do dia
 E vinha um rei
 Num belo carro naval
 Alegrando a saturnália
 Inventando o carnaval
30 (De lá pra cá)
 De lá pra cá
 Tudo se transformou
 Mas a vitória da folia ficou
 No encanto do meu povo
35 que brinca
 Sambando quando samba a
 Beija-Flor
 (Vovó)

3 A LAPA DE ADÃO E EVA (1985)

Composição: Zé do Cavaco, Carlinhos Bagunça, Carnaval, H.O. e Patrício OK

- Rio de Janeiro
A Beija-Flor revela o passado
A lapa de Adão e Eva
O paraíso do prazer e do pecado (a culpada)
- 5** A culpada foi madame Satã
Coração de serpente não se engana
Fez Adão provar maçã
E Eva comer a banana
O jardim se transformou
- 10** Em sodoma e gomorra acabou (e o tempo)
O tempo passou , passou ô ô
Os fenianos chagaram
Lutaram com os tenentes do diabo
Pedra da Gávea
- 15** Lições ficaram
Ramos tem cacique
Bafo tem também
Um devora o outro
Ninguém sabe quem é quem
- 20** Hoje meu rio é cidade de babel
Emoldurado nesse meu painel
Política parece brincadeira
Camelô levou rasteira
Circo não tem opção
- 25** Gay é sucesso
Futebol exportação
Vem lourinha, vem sambar
O crioulo só quer "Michael-jequiar"
De braços abertos o redentor pede ao pai (o que?)
- 30** Pra nos perdoar

4 POÇOS DE CALDAS DERRAMA SOBRE A TERRA SUAS ÁGUAS MILAGROSAS: DO CAOS INICIAL À EXPLOSÃO DA VIDA, A NAVE MÃE DA EXISTÊNCIA (2006)

Composição: Wilsinho Paz, Noel Costa, Alexandre Moraes, Silvio Romai

Sou Beija-Flor
Poços de Caldas é a referência
Do caos inicial a explosão da vida
Sou água a nave-mãe da existência
5 Brillhou, no universo refletiu
Uma grande explosão
A mãe Terra enfim surgiu
Do céu uma imensa tempestade desabou
Nas águas se manifestou a vida
10 Assim ao longo de rios e mares
Surgem civilizações
Com arte e sabedoria
A liberdade buscar
Um novo mundo conquistar
15 Rei netuno eu quero navegar
Tenho medo deste mar secar
Me proteja eu quero mergulhar
Pro seu reino desvendar
Atlantida terra reluzente do amor
20 Do rumo celestial desviou
Ao fundo do mar foi tragada
O criador, abençoou o nosso chão
O combustível da vida nos doou
O reino de todas as águas Brasil
25 A semente brotou com ela redenção e paz
Poços de Caldas tu és Minas Gerais
Derrama sobre a terra suas águas milagrosas
Preservação, oh sinfonia da vida
Ouça o lamento da natureza que chora
30 E o clamor que vem das águas
A eternidade pode começar agora

5 PARÁ – O MUNDO MÍSTICO DOS CARUANAS NAS ÁGUAS DO PATU-ANU (1998)

Composição: Alencar de Oliveira, Wilsinho Paz, Noel Costa e Baby

- Beija-flor
E o mundo místico dos Caruanas
Nas águas do Patu-Anu
Mostra a força do teu samba
- 5** Contam que no início do mundo
Somente água existia aqui
Assim surgiu o girador, ser criador
Das sete cidades governadas por Auí
Em sua curiosidade, aliada à coragem
- 10** Com seu povo ao fundo foi tragado
O que lá existia aflorou, o criador semeou
Surgindo os seres viventes em geral
E de Auí se deu a flora, fauna e mineral
Sou Caruana eu sou
- 15** Patu-Anu nasceu do girador, obá
Eu trago a paz, sabedoria e proteção
Curar o mundo é minha missão
Pajé, a pajelança está formada
Eu vou na barca encantada
- 20** Anhangá representa o mal
Evoque a energia de Auí
Pra vida sempre existir
Oferenda ao mar pra isentar a dor
Com a proteção dos caruanas Beija-flor
- 25** A pajelança hoje é cabocla
Na Ilha de Marajó, vou dançar o carimbó
Lundu e siriá, marujada e vaquejada
Minha escola vem mostrar
O folclore que encanta
- 30** O estado do Pará

6 MARGARETH MEE, A DAMA DAS BROMÉLIAS (1994)

Composição: Arnaldo Matheus, J. Santos e Almir Moreira

- Desperta a alma brasileira
Bate forte o coração bretão (bretão)
Que faz a festa na Sapucaí
A Beija-flor de Margareth Mee
- 5** Que sedução!
Cortando o ar, lá vem a "garça" encantada
E ao chegar à "Mata Atlântica"
A "Lady" por bromélias é saudada
- 10** Navegando em expedições na Amazônia
Retratou riquezas naturais
Bromélias de real beleza
Contemplou... Obras da mãe natureza
Se enrosca nos meus braços
Me dá seu calor
- 15** Como o "Negro" e o "Solimões"
Vem que eu vou...
Me leva, me leva nesse rio de amor
Se encantou com Uirapuru
A pororoca, e a pesca do pirarucu
- 20** Curtiu a lenda do boto Tucuxi
Crenças e mitos, viu cruel devastação
Anoiteceu e o "Cactus da Lua" floresceu
Pintou a flor mulher com sutileza
Foi premiada no Brasil e Corte Inglesa
- 25** E da primavera hoje com amor
É rainha coroada pela Beija-flor

7 MANÔA - MANAUS - AMAZÔNIA - TERRA SANTA... QUE ALIMENTA O CORPO, EQUILIBRA A ALMA E TRANSMITE A PAZ (2004)

Composição: Claudio Russo, Zé Luiz, Marquinhos, Jessi e Leleco.

- A ambição cruzou o mar
Trazida pelo invasor
A Espanha veio explorar
Pilhar e semear a dor
- 5** Amazônia Terra Santa
Dos igarapés, mananciais
Alimenta o corpo, equilibra a alma
Transmite a paz
- 10** Brilhou o Eldorado no coração da mata as
guerreiras
Belezas naturais, riquezas minerais
O reino de Tupã ergue a bandeira
Êh! Manôa
- 15** Minha canoa vai cruzar o Rio Mar
Verde paraíso é onde
Iara me seduz com seu cantar
Força, mistério e magia
Fruto da energia o meu guaraná
- 20** A lágrima que o trovão derramou
A terra guardou semente no olhar
Maués, Anauê, cultura milenar
Anauê, Manaus, Mamirauá
Viva a Paris Tropical
- 25** Água que lava minh'alma
Ao matar a sede da população
Caboclo é a homenagem hoje é
A todo povo da floresta um canto de fé
Se Deus me deu vou preservar
Meus filhos vão se orgulhar
- 30** A Amazônia é Brasil, é luz do criador
Avante com a tribo Beija-Flor

8 MACAPABA: EQUINÓCIO SOLAR, VIAGENS FANTÁSTICAS DO MEIO DO MUNDO (2008)

Composição: Cláudio Russo, Carlinhos Detran, J. Veloso, Gilson Dr., Kid e Marquinhos

O meu valor me faz brilhar
 Iluminar o meu estado de amor
 Comunidade impõe respeito
 Bate no peito eu sou Beija-Flor
5 É manhã, brilho de fogo sob o sol do novo dia
 Meu talismã, a minha fonte de energia
 Oh deusa do meu samba, a flor de Macapá
 No manto azul da fantasia
 Me faz mais forte, extremo norte
10 A luz solar ilumina meu interior
 Vou viajar na linha do Equador
 Emana ao meio do mundo a beleza
 A força da mãe natureza é Macapaba
 O rio beijando o mar
15 Encontro das águas marejando o meu olhar
 Quem foi meu Deus que fez do barro poema
 Quem fez meu criador se orgulhar
 Os Cunanis, Aristés, Maracás
 Foram dez, foram mais pelo Amapá
20 Um dia navegando em rios de Tupan
 A viagem fantasia dos filhos de Canaã
 A mágica da terra a cobiça atraiu
 Ibéria se enleva no Brasil
 A mão de lanejar na fortaleza pela proteção da
25 vida
 Em São José de Macapá
 Brilha Mairi a minha estrela preferida
 Herança moura em Mazagão
 Retiro o meu chapéu de bamba e assim
30 O Marabaixo ao marco zero cai no samba
 Soam tambores no tocar do tamborim

9 AS MÁGICAS LUZES DA RIBALTA (1987)

Composição: Mazinho e Gilson Dr.

Ao descerrar a cortina
O palco se ilumina
Tudo é brilho, luz e cor (luz e cor)
Mergulhei na poesia
5 Drama, riso e fantasia
Num cenário multicolor
Surgiu de uma era distante
Esta arte fascinante
Que ao mundo inteiro deslumbrou
10 Com encanto e magia
O teatro irradia
A mais pura emoção
E hoje
Esta beleza infinita
15 Acontece na Avenida
É a minha escola a sensação
E lá no céu
Uma estrela brilhou
Anunciando a alegria (bis)
20 Que a passarela contagia
Com beleza e esplendor
Para que chorar o que passou
Lamentar perdidas ilusões
25 O meu povo vibra (bis)
Cheio de euforia
Extasiando os corações

10 BIDU SAYÃO E O CANTO DE CRISTAL (1995)

Composição: Bira, Zé Carlos do Cavaco, Tião Barbudo, Dequinha Pottier e Jorginho

- Bela menina, "voz de cristal"
Deslumbrava multidões
O seu talento, dom divinal
Encantou os corações
- 5** Grande guerreira que conquistou
Seu lugar ao sol
É festa, é luz, é cor, é poesia
É diva internacional
- 10** Neste palco surge ela, Bidu Sayão
Sacudindo a passarela, quanta emoção
E a minha Beija-flor, "vem aplaudir"
"Bachianas" e "O Guarani"
Essa carioca da gema
Cultiva a vida inteira
- 15** O sonho de voltar à pátria
E o orgulho de ser brasileira
E semeou de norte a sul deste país
Seu canto lírico feliz
E hoje é musa na Sapucaí
- 20** O samba é amor, é nessa que eu vou
Swinga, minha bateria
Tô nesta ópera
Extravasando alegria

11 RATOS E URUBUS, LARGUEM A MINHA FANTASIA (1989)

Composição: Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar

- Reluziu... É ouro ou lata
Formou a grande confusão
Qual areia na farofa
É o luxo e a pobreza
- 5** No meu mundo de ilusão
Xepa de lá pra cá xepi
Sou na vida um mendigo
da folia eu sou rei
Sai do lixo a pobreza
- 10** Euforia que consome
Se ficar o rato pega
Se cair urubu come
Vibra meu povo
Embala o corpo
- 15** A loucura é geral
Larguem minha fantasia
Que agonia... Deixem-me
Mostrar meu carnaval
Firme... Belo perfil!
- 20** Alegria e manifestação
Eis a Beija-flor tão linda
Derramando na avenida
Frutos de uma imaginação

12 A GRANDE CONSTELAÇÃO DAS ESTRELAS NEGRAS (1983)

Composição: Nequinho da Beija-Flor

- Ô ô ô Yaôs quanto amor)
Quanto amor)
As pretas velhas Yaôs) BIS
Vêm cantando em seu louvor)
- 5** A constelação
De estrelas negras que reluz
Clementina de Jesus
Eleva o seu cantar feliz
A Ganga-Zumba
- 10** Que lutou e foi raiz
Do negro que é arte, é cultura
É desenvoltura deste meu país
Êh ! Luana
O trono de França será seu baiana
- 15** Pinah êêê Pinah
A Cinderela negra
Que ao príncipe encantou
No carnaval com o seu esplendor
Grande Otelo homem show
- 20** Em talento dá olé
E o mundo inteiro gritou, Gol!
(É gol)
(É gol)
Gol do grande Rei Pelé
- 25** Ô Yaôs

GRES *Beija-Flor*
de Nilópolis

CARNIVAL
2010



COMPOSIÇÃO TEATRAL

ALEGORIA *07*

NOME *ALEXANDRE ROSENDO*

Brilhante ao Sol do Novo Mundo

Do Sonho à Realidade

BRASÍLIA

A Capital da Esperança

Alexandre Louzada, Laíla,
Fran Sérgio e Ubiratan Silva

Comissão de Carnavalescos

AVISO  

Duas horas antes do horário estipulado para o início do desfile, a Comissão de Carnavalescos reserva-se ao direito de substituir o destaque ou composição que não se apresentar ao responsável pela respectiva alegoria, não tendo este qualquer direito a reclamação e se, por ventura, vier a criar tumulto, será obrigado à retirar-se da concentração da agremiação com o auxílio da segurança, se necessário.

Comissão de Carnavalescos - 2010



Grêmio Recreativo Escola de Samba

Beija-Flor de Nilópolis

C.N.P.J.: 34.292.854 / 0001 - 00



DICAS PARA UM DESFILE CAMPEÃO

CONCENTRAÇÃO:

- Dia 14 de fevereiro de 2010, às 00:00h (*meia noite*), na Avenida Presidente Vargas – lado dos CORREIOS.

NÃO ESQUECER:

- Credencial de Alegoria com foto 5x7
- Alimentar-se e hidratar-se muito bem antes do desfile

O QUE FAZER AO CHEGAR:

- Procurar imediatamente o setor e alegoria correspondentes a sua fantasia e o seu respectivo responsável
- Ficar próximo ao seu local de desfile, ou queijo no caso de alegorias, e, se possível, posicionar-se definitivamente

SOLICITAMOS:

- Não deixar garrafas, latas ou qualquer outro objeto utilizado para alimentação na alegoria e, por gentileza, retirar os que estiverem mesmo que não tenham sido deixados por você
- Evitar discussões que venham prejudicar seu desempenho na avenida
- Não descer da alegoria na área de dispersão sem absoluta certeza de total segurança
- Evitar, após o desfile, o trajeto de volta em trajes primários ou seminu, evitando situações desagradáveis. Aconselhamos que você tenha sempre um amigo lhe esperando na saída.

É EXPRESSAMENTE PROIBIDO:

- O porte de bebidas alcoólicas e/ ou substâncias alucinógenas (*drogas*), ou mesmo apresentar-se sob o efeito destes
- Câmeras fotográficas, filmadoras, chinelos, roupas, kangas, bolsas, sacolas ou objetos de valor, pois não haverá local na alegoria para guardá-los, resultando na perda de pontos caso algum jurado visualize algo que não seja parte integrante da fantasia e/ou alegoria, ressaltando ainda a imensa probabilidade de tal material não ser recuperado ao término do desfile, fato sobre o qual não nos responsabilizamos. Aconselhamos deixar seus pertences pessoais com um amigo que não vá desfilar
- Danificar ou retirar alguma peça ou parte de sua fantasia ou da alegoria sem prévia autorização da Comissão de Carnaval.
- A mudança de posicionamento
- Fazer suas necessidades físicas na alegoria
- Descer da alegoria durante o desfile (*queijos baixos*)

É OBRIGATÓRIO:

- Apresentar para desfilar com a sua fantasia completa e inalterada de sua concepção final, em qualquer um dos seus itens (*biquínis, sungas e etc.*).
- Cantar sempre o samba e, caso haja, executar a coreografia.
- A devolução da Fantasia (*no caso de fantasias cedidas gratuitamente*) até o dia 30 de março de 2010

Rua Rivadávia Corrêa, 60 – Gambôa – CEP.: 20.220-290 - Cidade do Samba – Unidade 11 - Zona Portuária – Rio de Janeiro - RJ
 Tel.: (0**21) 2233-5889
 www.beija-flor.com.br / beija-flor@grupointernet.com.br