

ritmo



REVISTA INTERDISCIPLINAR DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO



Nº 14

INGRESSO

(UMA PESSOA)

TEATRO MUNICIPAL

BUFFET



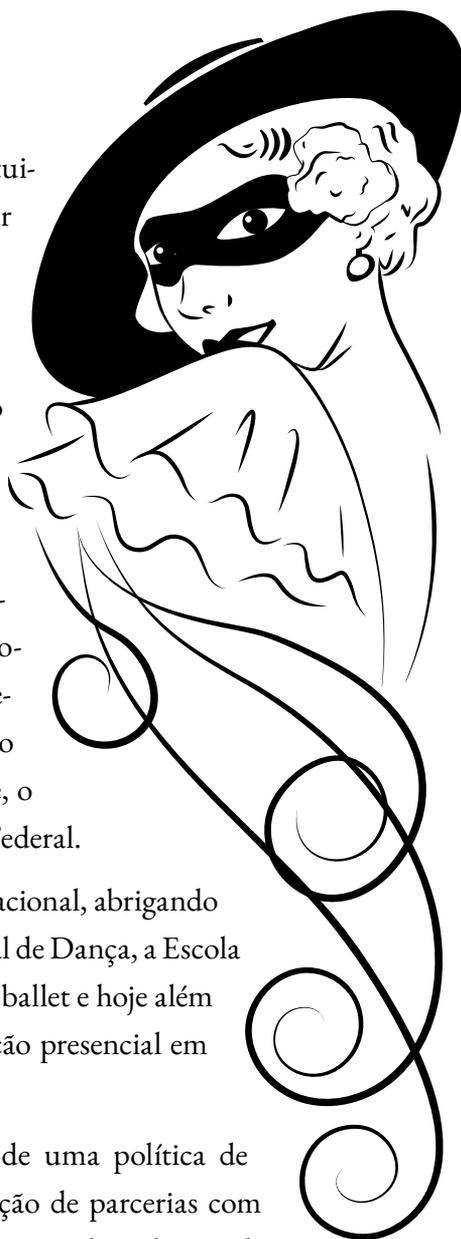
Apresentação	3
Dossiê	5
Artigos	
A teatralidade de Fernando Pamplona e o desfile ilustrativo	8
Leonardo Augusto de Jesus	
Ópera no Sambódromo e samba no Theatro: Diálogos entre a tradição e a renovação	25
Anne Meyer	
Concursos de Fantasias: Enredos de máscaras e sonhos	43
João Gustavo Melo	
Aconteceu no Municipal o baile de gala que marcou o carnaval carioca	55
Felipe Ferreira e Débora Moraes	
O baile da ópera: A cantora lírica Clara Delmastro entre as máscaras de um carnaval carioca	71
Andrea Carvalho Starkw	
Entre Máscaras e Cores: Uma Jornada pela Decoração dos Bailes de Carnaval no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1932–1942)	91
Paula Scofano de Almeida	
Quero esquecer a vida, cair na avenida, me perder no povo o Cacique de Ramos nas ruas do Centro do Rio de Janeiro	106
Walter da Silva Pereira Junior	
Onde a negritude era nobreza: o minueto de Mercedes Baptista e as transformações da revolução salgueirense	120
Leonardo Antan	
Mais que Centenária Maravilha	134
Luís Carlos Magalhães	
O samba na ponta dos pés & os pés que riscam a água	148
Leonardo Augusto Bora	
O Multiartista Tomás Santa Rosa: artista gráfico, cenógrafo, figurinista, pintor e decorador de Carnaval	158
Samuel Abrantes	
Eu decorei um dos Bailes do Municipal do Rio de Janeiro	168
Rosa Magalhães	

Apresentação

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, instituição estabelecida em 1909, continua a cultivar uma tradição fundada na realização de grandes espetáculos artísticos, construídos em torno das linguagens culturais do canto, dança e música instrumental. Muito mais que um equipamento cultural fluminense, ele além de um bem tombado nacional e, portanto, referência histórica e arquitetônica do nosso país, também fez parte de inúmeros momentos cruciais da trajetória nacional, que vão desde a primeira transmissão radiofônica, passando pela realização de inúmeros festejos, como bailes e desfiles de fantasias, englobando até mesmo marcos políticos, como, recentemente, o lançamento da nova Lei Rouanet pelo Governo Federal.

O Theatro também desenvolve sua vertente educacional, abrigando em sua estrutura até hoje a primeira escola estadual de Dança, a Escola Maria Olenewa que já formou grandes nomes no ballet e hoje além de seu curso técnico, possui a única pós-graduação presencial em Ensino de Dança Clássica do Brasil.

Estas vertentes, alinhadas ao desenvolvimento de uma política de democratização de acesso, estimularam a realização de parcerias com universidades e projetos que propiciassem a construção de ambiente de reflexão e de interlocução entre diferentes entes. Um enorme desafio num país que não cessa de impor desafios à interpretação.



Foi a partir disto que, em uma parceria com a Escola Livre de Direito, Arte e Filosofia, projeto de extensão vinculado a Faculdade de Direito da UERJ, surgiu a proposta de lançar a revista RITMO – Revista Interdisciplinar do Theatro Municipal, cujo objetivo é fomentar uma nova atividade nesta instituição centenária, sinalizando, mais uma vez, uma mudança de perspectiva no que se refere a receptividade da instituição a novas linguagens.

A publicação é ferramenta valiosa para dar vazão a uma produção intelectual desejosa de participação no debate público, mas em sua maior parte dispersa e restrita ao âmbito universitário. Ela permite que a interlocução entre o TMRJ e a sociedade civil seja mantida entre os espetáculos, ampliando o debate sobre a importância do Theatro para o imaginário da cultura carioca, fluminense e brasileira, com o incentivo à pesquisa e à produção sobre temas ainda pouco pesquisados, mas que permeiam a história. Desta forma buscamos por meio da nova revista, artigos que no fundo sejam capazes de iluminar temas do momento, oferecendo não somente perspectiva, ordem e contexto aos mesmos, mas principalmente gerando um fio entre a produção específica e a pesquisa aplicada, bem como entre o rigor monográfico e a leveza do interesse geral.

Para a edição de estreia, apresentaremos um dossiê temático sobre o Carnaval no Theatro Municipal, organizado por Milton Cunha e Walber Gevu. Os artigos reunidos, não só demonstram a importância do TMRJ na realização dos festejos, bailes e criações ligadas à folia, como recusam propositalmente uma divisão rígida entre o erudito e o popular. Por isso, iniciar com o Carnaval significa também reforçar, desde a primeira edição, a vocação da revista em aliar percursos históricos e demandas ainda atuais, ligadas à diversidade, à inclusão e ao acesso à cultura e à educação.

Desejamos que a Ritmo seja capaz de apontar novos caminhos à discussão e à pesquisa, contribuindo para o entendimento do Brasil de forma plural e interdisciplinar.

Os editores.

Clara Paulino

Theatro Municipal do Rio de Janeiro - TMRJ

Alexandre Fabiano Mendes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Dossiê

“Carnaval e o Theatro Municipal do Rio de Janeiro”

Símbolo de alegrias e esperanças, o Carnaval é um dos momentos mais esperados pelo povo brasileiro, especialmente porque esta *manifestação* invade diversos tempos e espaços.

Nossa proposta, aqui, foi desenvolver um dossiê que propõe reflexões caras sobre essa expressão artística – e carnavalesca, ontologicamente falando – que afeta a vida de todas e todos, na medida em que esta *festa-expressão* é repleta de significados e significantes.

Ao propor uma análise de temas que envolvem o Carnaval e sua relação com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, estamos falando que esta casa artística é um ponto importante de interseção sobre o festejo e as vivências que serão apresentadas nas escritas que observaremos ao longo desta revista.

Leonardo Augusto de Jesus, apresenta, ao longo do texto “*A teatralidade de Fernando Pamplona e o Desfile-Ilustrativo*”, a importância de Fernando Pamplona, cenógrafo do Theatro Municipal, e sua irreverência ao realizar, nos desfiles das Escolas de Samba, duas propostas interessantes: desenvolvimento da temática africana e a narrativa aristotélica (lógica) nos desfiles.

Seguindo, em “*Ópera no Sambódromo e o Samba no Theatro: diálogos entre a tradição e a renovação*”, Anne Meyer, a partir do conceito de “arte total” de Richard Wagner, discute a aproximação entre cultura popular e erudita e, assim, traz uma análise dos contextos que tornaram possíveis os bailes carnavalescos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1932-1975) e as óperas Turandot e Aída presentes na Avenida do Samba em 1993 e 1996.

Em “*Concursos de fantasias: enredos de máscaras e sonhos*”, João Gustavo Melo apresenta, a partir de fontes bibliográficas e jornalísticas, um histórico dos bailes de fantasias do Theatro Municipal e, ao mesmo tempo, sua conexão com os desfiles das Escolas de Samba. Destaca-se, claro, a importância crítica do papel de Isabel Valença e a chamada “revolução salgueirense”.

No texto de Felipe Ferreira e Débora Moraes, *“Aconteceu no Municipal: o baile de gala que marcou o carnaval carioca”*, os autores apresentam um histórico dos Bailes de Gala que ocorriam no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, narram do primeiro ao último baile e apresentam, como fontes, importantes notícias jornalísticas da época.

Andrea Carvalho Stark traz, em *“O baile da ópera: a cantora lírica Clara Delmastro entre as máscaras de um carnaval carioca”*, as aproximações entre a origem dos bailes de máscaras com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a partir do momento em que o Theatro, pelos seus bailes, dá continuidade a esta tradição que data do Império. Cumpre destacar, claro, que a interseção é feita a partir da carreira da cantora lírica italiana Clara Delmastro.

“Entre Máscaras e Cores: Uma Jornada pela Decoração dos Bailes de Carnaval no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1932-1942)” é o texto desenvolvido por Paula Scofano de Almeida, trazendo o contexto histórico da primeira década dos Bailes de Carnaval do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, bem como a importância destes eventos em termos políticos e culturais.

Walter da Silva Pereira Júnior faz uma análise crítica sobre a relação da própria presença – e disputa – no espaço público entre o Grêmio Recreativo Cacique de Ramos e os Bailes do Theatro Municipal em *“Quero esquecer a vida, cair na avenida, me perder no povo: o Cacique de Ramos nas ruas do Centro do Rio de Janeiro”*, apresentando, inclusive, a permanência [ao longo do tempo] do Cacique, ao contrário do que houve com os bailes, e ainda menciona que estes ficaram marcados na canção “chinelos novos”.

Com Leonardo Antan, em *“Onde a negritude era nobreza: o minueto de Mercedes Batista e as transformações da revolução salgueirense”*, o autor realiza uma análise importante sobre a contribuição de Mercedes Batista não apenas para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a partir das “danças afro-brasileiras” nos palcos do Theatro, mas para toda Avenida do Carnaval, em si.

Já em *“Mais que Centenária Maravilha”*, Luís Carlos Magalhães comemora os 100 anos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, referenciando através do desfile da Vila Isabel (2009), além de demonstrar o importante papel de vários artistas do Theatro para o carnaval carioca.

Seguindo este viés, Leonardo Bora apresenta o texto “*O Samba na Ponta dos Pés & Os Pés que Riscam a Água*” a partir da relação entre Escola de Samba e Theatro Municipal do Rio de Janeiro, partindo da análise do enredo da União da Ilha “De bar em bar, Didi, um poeta” que contou como coreógrafo da Comissão de Frente Roberto Lima, bailarino do Theatro e o estreitamento que foi sendo criado entre os desfiles das Escolas de Samba e os profissionais atuantes do Theatro Municipal.

Samuel Abrantes apresenta o texto “*O Multiartista Tomás Santa Rosa: artista gráfico, cenógrafo, figurinista, pintor e decorador de Carnaval*” destacando a importância do multiartista – e seus trabalhos – para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e para o Carnaval.

Concluindo os textos do dossiê, como forma de mencionar o desenvolvimento da decoração de um dos Bailes do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, temos o texto “*Eu decorei um dos Bailes do Municipal do Rio de Janeiro*” da professora e carnavalesca Rosa Magalhães, narrando sua experiência ao decorar um dos bailes do magnífico Theatro.

O Carnaval, como observado, traz consigo diversos contextos e histórias entrelaçadas, seja pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro, seja pela presença nas Escolas de Samba e/ou Blocos carnavalescos. O que foi proposto e, cremos, alcançado, aqui, com o presente dossiê, é que algo é urgente e necessário: falar sério de um tema-brincadeira. Respeitar as tradições e imaginar um futuro carnavalesco e carnavalizado (com todos os seus pormenores).

O que fica, então – e cantado pela Mangueira em 2018 – é termos um coro responsável ao bradar “Não me leve a mal... Pecado é não brincar o carnaval!”

Boa leitura e divirtam-se!

Com carinho,

Milton Cunha e Walber Gevu

Organizadores do Dossiê



A teatralidade de Fernando Pamplona e o desfile-ilustrativo

Leonardo Augusto de Jesus

Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ.
leojesus@eba.ufrj.br

Introdução

A obra de Fernando Pamplona nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro tem sido celebrada por sua contribuição no sentido de modernizar as apresentações. Nascidas na modernidade – enquanto categoria temporal –, as Escolas de Samba não se ocuparam em pensar uma estética artística moderna nas primeiras décadas de sua história. Desfile no carnaval não era a sua única função; consistiam também em espaços de convívio e de construção de elos comunitários¹. Outras questões urgiam naquele momento para os sambistas, como o *ethos* de suas comunidades, as mediações com o poder público e a classe política, a aceitação social e a partilha das ocupações e do sensível da cidade.

Ao apresentar as transformações no emprego do termo *moderno* desde a forma latina – *modernus*, “o tempo do agora” –, Fredric Jameson ressalta que o vocábulo sempre agregou ao seu conteúdo semântico a ideia de ruptura. No entanto, as Escolas de Samba surgiram, instituíram-se e se oficializaram a partir de continuidades sem qualquer ruptura paradigmática com as práticas que lhes antecederam no carnaval do Rio de Janeiro.

Com efeito, foi a partir do desfile do *Quilombo dos Palmares* em 1960, desfile desenvolvido por Pamplona e sua equipe que desencadeou a chamada Revolução Salgueirense, que se instaurou a modernidade artística e se acentuou a espetacularização nos desfiles das Escolas de Samba. Professor da Escola Nacional de Belas Arte e cenógrafo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Pamplona aproximou as Academias – do Samba e das Artes – e contribuiu para inserir aspectos do Teatro ocidental nos desfiles.

Neste artigo, observo a relação entre os aspectos textuais e imagéticos dos desfiles a partir da revolução artística liderada por Fernando Pamplona. Para tanto, aplico os pensamentos de Jacques Rancière (2009) sobre o regime ético e o regime poético ou representativo das artes para entender as questões que se refletiram na produção e na destinação, nos usos e efeitos das visualidades carnavalescas do período. Defendo, por fim, o pioneirismo de Pamplona na inauguração de um novo modelo de apresentações que denomino como desfile-ilustrativo.

¹ Lopes e Simas afirmam que as alas, unidades básicas ou células organizacionais das apresentações das Escolas de Samba, cuja origem apontam já na década de 1930, atestam a existência das relações comunitárias em que se fundam as agremiações (2017, p. 20, 27).

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro antes de Fernando Pamplona

No período de sua formação e consolidação, as Escolas de Samba se apresentavam conforme o regime ético das artes, no qual as imagens são questionadas quanto à sua origem - “ao seu teor de verdade”, e quanto ao seu destino - “os usos que têm e os efeitos que induzem” (RANCIÈRE, 2009, p. 28). Quanto ao destino, Rancière diferencia as imagens pela maneira como educam os espectadores e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade. O regime ético das imagens trata, portanto, de identificar em que o modo de ser das imagens diz respeito ao *ethos*, ao conjunto de costumes e hábitos comportamentais que caracterizam a essência dos indivíduos de uma coletividade.

Por outro lado, incluem-se no regime ético as “imagens da divindade” – cuja produção relaciona-se a aspectos da religiosidade –, seu estatuto e significado. A origem das Escolas de Samba está intrinsecamente relacionada à religiosidade, “pela consagração das agremiações a orixás do candomblé ou entidades da umbanda, identificadas com suas cores e, às vezes, ‘assentadas’ e propiciadas em suas sedes” (LOPES; SIMAS, 2017, p. 3). Parte das imagens apresentadas em seus primeiros desfiles relacionava-se às religiões de matriz africana, como a Ala de Baianas, nomenclatura que traduz um eufemismo para apresentar as mães-de-santo daquelas comunidades periféricas e marginalizadas em meio a grupos que ostentavam “cabeleiras brancas de algodão e as fantasias de nobres dos tempos imperiais”, comuns em todos os desfiles, qualquer que fosse o enredo apresentado (CABRAL, 2011, p. 136).

Desta forma, em suas primeiras décadas, as Escolas de Samba atuaram na mediação social e na negociação de soluções para os conflitos envolvendo seus componentes, além de institucionalizarem a resistência cultural de origem africana no Rio de Janeiro. A identidade estética dos desfiles preservava a tradição, ainda que fosse inventada e muito recente. No entanto, a partir da década de 1950 se testemunharam esforços consideráveis rumo à modernização artística das apresentações, que iniciaram o processo de espetacularização e conduziram à absorção da estética das Grandes Sociedades pelas Escolas de Samba.

O revolucionário *Quilombo* salgueirense

Em 1960, o cenógrafo Fernando Pamplona inaugurou uma nova estética no palco carnavalesco. Ao aceitar o convite para criar o desfile da Acadêmicos do Salgueiro com a condição que o enredo fosse uma homenagem a Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares até então invisibilizado e esquecido pela História do Brasil, Pamplona marcou sua entrada nas Escolas de Samba tomando a História a contrapelo e rompeu com a tradição consolidada de enredos segundo a historiografia oficial. Virada copernicana, que atribuiu ao negro o protagonismo no enredo, narrando a história dos escravizados em consonância com as demandas sociais e políticas do período. Ruptura temática que, ao reverberar nas visualidades carnavalescas, deixou insatisfeita a própria comunidade salgueirense, a princípio:

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

Cabe uma análise crítica da afirmação de Cabral. A má recepção pelos componentes e diretoria do Salgueiro da estética proposta por Pamplona foi registrada também por outros estudiosos, como Simas e Fabato (2015, p. 74). Entretanto, ao observar a figura 1, em que se veem componentes fantasiados como guerreiros, questiono se o incômodo gerado na comunidade salgueirense decorreu do rechaço a fantasias de escravizados ou de uma ruptura temático-estética que substituiu os figurinos inspirados na nobreza colonial, tradicionalmente apresentados nos desfiles, pela rusticidade de fantasias criadas conforme referências africanas.



Figura 1 – Ala do Salgueiro, 1960.

Fonte: Jornal Extra².

Não parece ter sido a pretensão de Pamplona representar unicamente escravizados, mas principalmente a altivez de uma luta ativa protagonizada por africanos; substituiu-se a nobreza colonial ou imperial pela nobreza iorubana, vestida com as cores da África negra, como afirma Farias, E. S., (1995, p. 169). Pamplona tinha a consciência da mudança radical que promovia, essencial para o exame dialético da ruptura e do período. Torna-se imprescindível a qualquer teoria da modernidade, segundo Jameson, afirmar não somente a sua novidade como ruptura, como também a sua integração em um contexto em relação ao qual ocorre (2005, p. 36).

Bezerra rebate o pioneirismo do Salgueiro ao apontar a ocorrência de temáticas africanas desde 1948, quando houve diversos enredos em homenagem ao sexagenário da Abolição. Entretanto, o ineditismo que se atribui ao Salgueiro decorre de uma abordagem temática sob nova perspectiva. A simples leitura dos títulos dos enredos, ou mesmo das letras dos sambas-enredos anteriores a 1960 demonstra que a negritude e as africanidades eram abordadas tematicamente pelas Escolas de Samba conforme a historiografia oficial.

² Disponível em <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/a-revolucao-capitulo-2-salgueiro-exalta-negritude-lanca-profissionais-da-belas-artes-7353664.html>. Acesso em: 18 jan. 2022.

Tome-se como exemplo *Navio Negreiro*, enredo apresentado pelo próprio Salgueiro em 1957, cuja sinopse valorizava muito mais a importância de Castro Alves que a participação ativa dos escravizados nas lutas por libertação; o samba-enredo, por sua vez, enaltecia as sucessivas restrições legais no ordenamento jurídico pátrio que conduziram à abolição da escravidão. O pioneirismo de Pamplona consistiu não em ser o primeiro carnavalesco a abordar enredos com temas africanos, mas em fazê-lo sob inovadora perspectiva.

Por outro lado, a equipe de Pamplona³ academicizou as visualidades produzidas pelas Escolas de Samba e mesclou-as ao teatro, além de introduzir novos materiais nas alegorias e fantasias e modificar o estilo das fantasias. Como ressalta Farias, J. C.: “ao explorarem a temática afro-brasileira, mudaram o figurino, todo o material plástico e cromático, além do uso consciente da pintura e da escultura” (2007, p. 20). Ademais, o *Quilombo* salgueirense de 1960 tem seus antecedentes nos últimos anos da década de 1950, a partir da intenção do casal Nery⁴ de espetacularizar os desfiles com “uma visão cenográfica, coreográfica e cromática pertencente aos espetáculos teatrais” (GUIMARÃES, 1992, p. 46).

Para Bezerra, o aspecto teatral introduzido pelo Salgueiro foi fundamental “no processo de espetacularização desses desfiles, exibido pela mídia impressa e na posterior adaptação pelos pares” (2016, p. 33). Reconhece o pioneirismo da montagem de uma equipe formada por artistas plásticos que especializou e racionalizou a produção dos desfiles⁵, novidade que “alinhava-se com o interesse recente da classe média nos ensaios e paradas desses agrupamentos, estimulado pela imprensa periódica, em parceria com o poder público municipal” (2016, p. 161).

³ Compunham a equipe os artistas plásticos Dirceu Nery e Marie Louise Nery, Arlindo Rodrigues, cenógrafo e figurinista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e Nilton Sá, desenhista oriundo da Escola Nacional de Belas Artes.

⁴ Marie Louise Nery reconheceu: “pode ser que eu tenha começado este processo de conscientização, e o que é importante, a coordenação de cor e ritmo, a forma que se mexe, os materiais e as diversas tonalidades” (1991 *apud* GUIMARÃES, 1992, p. 46). Pamplona afirmou o pioneirismo de Dirceu Nery na revolução visual que se lhe atribui: “o fato é que a partir do Dirceu Nery e não de mim exatamente que houve a revolução da maneira de ver” (1991 *apud* GUIMARÃES, 1992, p. 48).

⁵ Segundo Ferreira, no entanto, a formação de uma equipe de pesquisadores, cenógrafos e figurinistas já acontecia nos Ranchos e nas Grandes Sociedades (2004, p. 355). O próprio Salgueiro buscara anteriormente artistas consagrados para a produção de seus desfiles: em meados da década de 1950, o cenógrafo Hildebrando Moura desenvolveu desfiles da agremiação. Sua obra se caracterizava por “um domínio do conhecimento estético e cenográfico, ainda que não institucionalizado, na confecção desses préstitos” (BEZERRA, 2016, p. 101). Bezerra registra, ainda, a atuação do pintor Armando Silva na Mangueira de 1949 a 1956 (2016, p. 125). Farias, E. S., informa que Dede Bourbonne, artista francesa especializada em teatro medieval, e Sorensen, cenógrafo de televisão, desenharam para a Portela nos anos 1950 (1995, p. 164).

Neste aspecto, Simas e Fabato destacam um paradoxo: nas primeiras décadas de sua formação, as Escolas de Samba eram compostas predominantemente por componentes negros que cantavam as glórias de heróis brancos; por sua vez, o processo de embranquecimento das agremiações pela absorção de componentes oriundos da classe média carioca ocorre simultaneamente à decisão – ousada e inovadora – de contar as histórias dos negros e seus heróis invisibilizados pela historiografia oficial do Brasil (2015, p. 29).

A *mise-en-scène* carnavalesca – O desfile transformado em ópera de rua

O novo paradigma estético concedeu ao Salgueiro seu primeiro campeonato e promoveu intensos questionamentos sobre autenticidade, tradição e modernidade nas Escolas de Samba. Atenta ao lema “Nem melhor, nem pior, apenas uma Escola diferente”, a agremiação se mantinha alheia às críticas e continuava na vanguarda: em 1963, Mercedes Batista, primeira bailarina negra do Theatro Municipal, coreografou uma ala cujos componentes vestiam figurinos da nobreza colonial e dançavam o minueto à frente de um elemento cenográfico que representava a boca de cena do *Teatro Xica da Silva*⁶ (figura 2). Imagem que evidenciava a dimensão cenográfica e teatral do desfile, segundo Bezerra (2016, p. 262).

Leopoldi defende que

À medida que as camadas médias da população passaram a frequentar as escolas de samba, (...) a apresentação das escolas foi se assemelhando a um espetáculo teatral ambulante, ao mesmo tempo em que consolidou a ideia de que, como tal, deveria satisfazer as expectativas do público. Nessa perspectiva, o desfile da escola de samba tem se distanciado cada vez mais de sua expressão original. (...) Assim, em vez de valorizar suas expressões carnavalescas, vale dizer, estéticas e artísticas, ele tem preferido a tutela de quem supõe lhe assegurar os padrões que poderão consagrá-lo aos olhos da plateia. O que importa, pois, é o

⁶ Segundo Farias, J. C., a principal característica do enredo *Xica da Silva*, desenvolvido por Arlindo Rodrigues, foi a importância dos aspectos visuais – fantasias e alegorias – para a compreensão do tema (2007, p. 21).

juízo da sociedade mais ampla – de onde são recrutados os juízes do desfile –, e, conseqüentemente, toda a organização carnavalesca se orienta com essa preocupação (2010, p. 117).



Figura 2 – Ala do Minueto, Salgueiro, 1963.
Fonte: Revista Manchete, 09/03/1963, p. 85⁷.

Concretizou-se, no período, o processo de primazia das visualidades conceituado por Cavalcanti como uma espécie de sentido teatral de harmonia que decorre da interação entre diferentes níveis culturais e que impulsionou as transformações nas Escolas de

⁷ Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 03 fev. 2022.

Samba; corresponde à adoção de modelo estético que prioriza o potencial expressivo do *Visual* em detrimento do *Samba*. Este compreende o aspecto estruturante festivo do desfile que reforça a sua dimensão participativa através de elementos rítmicos e coreográficos; *Visual* refere-se ao aspecto estruturante plástico, que enfatiza sua espetacularidade. Cavalcanti considera a visualidade como aspecto ontológico do desfile, que simultaneamente lhe constitui como prática e reforça sua espetacularidade. (1994, p. 51-53). Simas e Fabato também ressaltam que as Escolas de Samba “seguravam seus canecos e petecas muito mais pela competência melódica e rítmica do que por beleza estética e arrojo temático” até os anos 1960, a partir de quando, “apesar de maquinaria ser coisa e quesito de grandes sociedades, todas as escolas tiveram de correr atrás de uma repaginada no visual”. (2015, p. 79). Com efeito, as Escolas de Samba nunca mais seriam as mesmas.

Ademais, a importância dos carnavalescos aumentou consideravelmente: passaram a desempenhar papel central na construção dos desfiles, com poder de influência sobre os quesitos não relacionados aos aspectos visuais, como demonstra Guimarães (1992). Já Cabral aponta a tendência de o carnavalesco assumir o estrelato e ofuscar os sambistas propriamente ditos a partir dos anos 1970. Desde então, ainda que não tenham provocado ruptura estrutural equivalente à promovida por Pamplona, diversos outros artistas contribuíram para as transformações na linguagem visual das Escolas de Samba. Os egressos da equipe salgueirense foram disputados pelas demais agremiações ao longo da década de 1970 e se consagraram como grandes carnavalescos do período⁸, contribuindo para as transformações estéticas e artísticas que se acentuaram na competição.

O desfile-ilustrativo

Quanto ao desenvolvimento da narrativa carnavalesca, o período consolidou as apresentações segundo o regime representativo das artes, que regula a relação entre o visível e o dizível pelas lógicas da verossimilhança e da causalidade baseadas na *Poética* de Aristóteles, texto fundamental do Teatro Clássico.

⁸ Na resistência à *dança das cadeiras* entre os carnavalescos destacou-se a Mangueira por manter Júlio Mattos – artista ingênuo, puro e simples, na definição de Pamplona – como responsável pelas suas apresentações, cuja simplicidade agradava aos conservadores e puristas.

Desde a Antiguidade, as representações organizaram-se de acordo com a lógica aristotélica e segundo um sistema fundado na relação entre *poiesis* e *mimesis*. Esta corresponde a determinado regime de semelhança; não deve ser entendida como uma relação entre a cópia e seu modelo, mas como forma de funcionamento em um conjunto de relações entre o fazer, o dizer e o ver segundo critérios de inteligibilidade. O princípio mimético corresponde, assim, a um regime de visibilidade das artes. Rancière denomina como poético ou representativo o regime das artes baseado na lógica aristotélica. *Poético* por classificar as artes definindo as maneiras de fazer e conforme a apreciação de imitações bem feitas; *representativo* porque as organiza segundo a noção de representação por semelhança. No regime representativo das artes, as práticas e representações compreendem ordenações das relações entre a ação e o saber e entre o dizível e o visível. A palavra organiza o visível e o desdobra segundo uma operação de substituição e uma operação de manifestação, evidenciando uma dependência da imagem em relação à palavra na representação (RANCIÈRE, 2012, p. 123). Neste regime, a imagem ilustra o texto, torna-se figura de uma história; o visual retém a potência textual, enquanto a palavra organiza o visível, retendo a potência visual.



Figura 3 – Casal de Mestre-Sala e Porta-bandeira, agremiação não identificada, 1949.

Fonte: O Cruzeiro, 19/03/1949, p. 72^o .

⁹ Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

A revolução de Pamplona inaugurou a produção de visualidades carnavalescas conforme a mímese aristotélica, com o objetivo de representar por semelhança a fundamentação textual contida na sinopse. Os desfiles das décadas anteriores ainda não se realizavam conforme o regime representativo; o desenvolvimento de um enredo e seus desdobramentos na *mise-en-scène* carnavalesca ocorreram gradualmente, primeiro na letra do samba¹⁰ e posteriormente nas visualidades – nestas se consolidaram a partir dos anos 1960. De modo geral, até os anos 1950, alegorias e fantasias não representavam um dizível determinado pelo enredo: independente do tema, havia fantasias relativas à nobreza colonial com suas perucas brancas; as alegorias eram meros tablados sobre os quais se dispunham o símbolo da agremiação ou algumas esculturas de papel machê em referência ao enredo. No entanto, ainda não dramatizavam o enredo, não representavam por semelhança uma história ordenada em ações causais e sequenciais. Na figura 3, observam-se Mestre-Sala e Porta-bandeira em figurino que não sugeria referência visual a alguma temática determinada.

Vale analisar as reportagens do carnaval de 1949 na revista *O Cruzeiro* para comparar o modelo de desfile das Escolas de Samba e aquele adotado pelos Ranchos. Sobre aquelas, a publicação enfatiza os aspectos rítmicos e coreográficos; apresentou fotografias de baianas, ritmistas da bateria, além do já citado casal de Mestre-Sala e Porta-bandeira (figura 3). Por outro lado, publicou fotografias das alegorias dos Ranchos, além de grupos de componentes com indumentária padronizada e representativa do enredo (figura 4); chegou a comparar uma das apresentações com um filme de Cecil B. de Mille (*O CRUZEIRO*, 19/03/1949, p. 87, 88).

A análise de Bezerra sobre as reportagens de *O Cruzeiro* no carnaval de 1955 também é bastante esclarecedora neste sentido: os comentários sobre as fantasias da Escolas de Samba eram feitos “a partir do luxo e do estilo aristocrático europeu”; não havia interesse dos jornalistas pelas letras dos sambas-enredos; “as considerações se davam em torno do investimento alegórico e de seu potencial midiático”; os enredos “não eram transcritos e seus conteúdos não eram analisados” (2016, p. 127-129). Constata-se, assim, a despreocupação com a verossimilhança aristotélica nos desfiles, pois os jornalistas apenas

¹⁰ A regulação da composição do samba-enredo conforme o regime representativo se inaugurou ainda na década de 1940: segundo Farias, E. S., o regulamento de 1945 proibiu o improvisado, enquanto o de 1947 instituiu a obrigatoriedade não só de temas nacionais, mas também da adequação entre o enredo e a letra do samba; este deveria narrar – ou *representar*, como prefiro – o enredo proposto por cada agremiação (1995, p. 96).

despertaram seu interesse para o dizível das apresentações quando se instaurou o regime representativo na produção da imagem carnavalesca a partir dos anos 1960. O trabalho do casal Nery em 1959 não mereceu maiores comentários na imprensa, que destacou muito mais a passista Paula do Salgueiro do que os aspectos visuais do desfile. *Quilombo dos Palmares*, ao contrário, teve boa recepção¹¹: o *Correio da Manhã* elogiou a letra do samba por ter começo, meio e fim, ou seja, por submeter-se ao ordenamento causal aristotélico: “o cativo, a luta, os quilombos, o séquito de Zumbi e finalmente a nação livre”; o enredo foi considerado como uma epopeia pela *Manchete*. O *Cruzeiro* afirmou o caráter revolucionário do desfile (BEZERRA, 2016, p. 234-237).

O regime aristotélico está na base do modelo de desfile elaborado por Pamplona, que se evidencia como moderno no contexto cultural específico em que se instaurou a ruptura. Historicamente, o regime representativo inaugurou-se com a *Poética* na Antiguidade Clássica; portanto, é compreendido como um regime pré-moderno das artes, quando considerado em relação à modernidade ocidental eurocêntrica. No entanto, há que se reconhecer que sua instauração no mundo do samba a partir dos anos 1960 compreende fenômeno revolucionário que inaugurou a modernidade artística nos desfiles. Para tanto, faz-se necessário examinar a dialética da ruptura e do período, para identificar o movimento de passagem consciente da ruptura radical que promove (JAMESON, 2005, p. 36). Ademais, apoiado na modernidade planetária defendida por Susan Friedman (2015), recuso neste estudo a modernidade europeia como medida para designar o que é ou não moderno; ao examinar, portanto, os efeitos da ruptura paradigmática promovida por Pamplona no contexto cultural e artístico do mundo do samba, constato que o *Quilombo* salgueirense constituiu-se no marco da modernidade nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

A modernidade artística que Pamplona introduziu nos carnavais da década de 1960 possibilitou a formulação de um modelo de desfile fundado na *adequação ao enredo* nos critérios de criação de fantasias e alegorias. Abriu caminho para a reprodução miméticas visualidades carnavalescas e para a teatralização das apresentações, que absorveram cada

¹¹ Na recepção positiva pela crítica especializada – que afirmou o caráter revolucionário do desfile –, portanto, evidencia-se outra diferença do *Quilombo* salgueirense para os desfiles com enredos de temática africana que lhe antecederam.

vez mais encenações e coreografias após o sucesso do minueto salgueirense de 1963 e se aproximaram, cada vez mais, da *mise-en-scène* cênica. Consagrava-se, assim, o *desfile-ilustrativo*, caracterizado pela subordinação das visualidades carnavalescas em uma relação de representação por semelhança à fundamentação textual do enredo.



Figura 4 – Reprodução de página da revista O Cruzeiro, 1949.
Fonte: O Cruzeiro, 19/03/1949, p. 88¹².

¹² Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 fev. 2022

Nas décadas de 1970 a 1990, outros carnavalescos sinalizaram a sua filiação ao *desfile-ilustrativo*. Viriato Ferreira considerava a organização de uma fábula cênica segundo a lógica da causalidade aristotélica no processo de construção da narrativa carnavalesca: “Eu imagino uma história, (...) divido essa história como se fosse novela, em capítulos, o que a gente chama de setores, destes setores parto para os figurinos” (1991 *apud* GUIMARÃES, 1992, p. 151). Também Oswaldo Jardim filiava-se à corrente pamploniana: “mentalizo e gosto de seguir um roteiro, sempre faço historinhas que tem início, meio e fim” (1991 *apud* GUIMARÃES, 1992, p. 151). Joãosinho Trinta ratificou a perspectiva cênica de sua obra: ao começo de sua atuação enquanto carnavalesco, adotou o *desfile-ilustrativo* pamploniano; para ele, o samba-enredo não podia ser composto com liberdade total, pois estaria relacionado à própria estrutura do enredo. Guimarães define a concepção de Joãosinho Trinta na organização do desfile como operística e entende que a “letra do Samba funciona como um ‘roteiro’ musical, que descreve o enredo e completa na Avenida a conjugação dos elementos audio-visuais do desfile, Música, Canto, Dança e Cenografia” (1992, p. 178).

Portanto, denomino *desfile-ilustrativo* o modelo instaurado por Pamplona e consolidado por ele e seus discípulos a partir de 1960, que relaciona o visível e o dizível nas apresentações das Escolas de Samba segundo a mímese, a verossimilhança e o ordenamento causal dos fatos e destina as imagens carnavalescas a *representarem por semelhança* os aspectos textuais da narrativa; em outras palavras, a ilustrarem a sinopse do enredo.

Considerações finais

O advento da modernidade artística nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro em 1960 já foi apontado em diversos estudos. Neste artigo, aponte especificamente a instauração de um novo modelo de desfiles conforme a relação entre os aspectos textuais e imagéticos da narrativa carnavalesca a partir da contribuição de Fernando Pamplona.

Homem do teatro, Pamplona aplicou a lógica da *Poética* aristotélica ao desenvolver seu *Quilombo dos Palmares*. Criou uma narrativa ordenada segundo o encadeamento causal e sequencial dos fatos: um enredo com começo, meio e fim, conforme elogiado pela imprensa naquele carnaval de 1960. Transformou os desfiles em ópera de rua, que se

filmada, poderia ser comparada às superproduções cinematográficas de Hollywood. Ademais, a narrativa carnavalesca de Pamplona era construída conforme a verossimilhança, uma vez que pretendia a representação por semelhança do texto da sinopse. Ao modelo de desfiles inaugurado por Fernando Pamplona, denominei como desfile-ilustrativo.

O desfile-ilustrativo, com efeito, consolidou a primazia do visual e substituiu o formato mais espontâneo das primeiras décadas, em que as imagens carnavalescas eram apresentadas sob o regime ético; relacionavam-se ao *ethos*, ao conjunto de costumes e hábitos comportamentais dos primeiros sambistas. A partir do *Quilombo* de Pamplona, a narrativa carnavalesca passou a ter como ponto de partida a escolha de algum evento histórico a ser representado por semelhança na *mise-en-scène* carnavalesca, desenvolvida segundo a lógica da poética aristotélica, em obediência à verossimilhança e ao ordenamento causal dos fatos. No desfile-ilustrativo, as imagens tornam-se figuras de uma história, pois se destinam a ilustrar a sinopse do enredo.

Mostra-se relevante destacar a sobrevivência do desfile-ilustrativo na contemporaneidade carnavalesca. Não se deve assumir tal modelo de desfile como estratégia datada na produção das apresentações, visto que continua sendo operado por diversos carnavalescos na atualidade. O formato pamploniano de desfiles parece-me ter sido atualizado no mundo do samba por artistas que ainda observam a linearidade e a verossimilhança na construção da narrativa lítero-visual. O título conquistado pela Imperatriz Leopoldinense no carnaval de 2023 comprovou a sobrevivência do desfile-ilustrativo, a partir da construção de uma fábula inspirada na literatura de cordel, em narrativa desenvolvida sob o ordenamento causal e sequencial dos fatos e a verossimilhança que impõe a representação aristotélica tanto em seus aspectos textuais quanto imagéticos.

O desfile-ilustrativo derivou da ruptura levada a cabo por Fernando Pamplona e sua equipe na construção da narrativa lítero-visual carnavalesca, ao subordinar as imagens ao enredo em uma relação de representação por semelhança, portanto. Pesquisas futuras poderão investigar mais detidamente a questão para entender a sobrevivência do desfile-ilustrativo na atualidade, posto que as mutações culturais pelas quais o mundo do samba passou – e continuará passando – evidenciam a sua constante capacidade de reinventar-se e desenvolver estratégias e ferramentas para superar novos desafios que seguirão se apresentando às Escolas de Samba.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

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

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editorial Nacional, 2011.

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

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

FARIAS, Júlio César. *O enredo de escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2007.

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

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

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

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

JESUS, Leonardo Augusto de. *Desfile-conceito x desfile-imagem: O dizível e o visível nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro na hipermodernidade*. 391f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2023a.

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

LOPES, N.; SIMAS, L.A. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

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

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

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



Ópera no Sambódromo e samba no Teatro

Diálogos entre a tradição e a renovação

Anne Meyer

Doutora em Documentação e História da Música (UNIRIO) e Doutoranda em História da Arte (UERJ).
annemey@hotmail.com

Tanto a ópera quanto o carnaval teriam a sua origem longínqua na antiguidade grega. A primeira seria oriunda de uma combinação de encenação e música utilizada na interpretação das tragédias gregas, tendo por intuito a aprimoração do espírito, através da elevação e purificação de pensamentos e sentimentos. O segundo teria surgido a partir das práticas comemorativas ao deus mitológico Dionísios. Como divindade ligada ao plantio e a colheita da uva, portanto ao vinho, à sua festividade vinculou-se aos prazeres carnais. A trajetória individual de cada um destes gêneros consolidou duas estéticas artísticas contrastantes com ímpeto de reafirmação ou transgressão das ordenações hierárquicas dominantes. Como contrapesos complementares, as suas forças se prestariam de forma significativa ao equilíbrio social.

A reunião de aristocratas renascentistas na Camerata Fiorentina no final do século XVI é responsável pela formação do que conhecemos como ópera hoje em dia. Nas suas tertúlias estes intelectuais criticavam os excessos da música polifônica então em voga, cuja excessividade melódica era percebida como entrave para o entendimento da mensagem expressada pela palavra cantada. Utilizando elementos da tragédia e da retórica gregas, subordinaram a música à palavra e ao enredo dramático, findando por compor um novo gênero artístico. Tal forma de execução ficaria conhecida como *stilo rappresentativo*, primórdio do gênero operístico. Os enredos composicionais recairiam sobre personagens da mitologia grega tendo em vista os valores virtuosos vinculados ao seu panteão de deuses e semideuses. Dafne, de Jacopo Peri, com libreto de Ottavio Rinuccini, baseada na lenda do amor não correspondido do deus Apolo pela ninfa Dafne, é reconhecido como o primeiro exemplar de ópera. Embora a sua estréia tenha se dado durante os festejos do carnaval do ano de 1857, esta teria se realizada apartada do seio popular, já que ocorreu no palácio florentino do Conde Corsi (RAYNOR, P. 187). Assim, nascida num meio aristocrático e culto, a ópera se converteria em símbolo de uma cultura tida como respeitável e superior. Seu diálogo é travado com os valores da esfera da ordem social dominante. Para a sua fruição se estabeleceram espaços sacralizados, formas de conduta e sociabilidade restritos a uma classe privilegiada. Representativa de uma verdade perfeita e vitoriosa, adquiriu o gênero a solidez condizente com a estabilidade social desejada, consolidada e, a todo custo, mantida. Qualquer tentativa de renovação dos seus parâmetros foram e são duramente criticados até hoje.

O carnaval, por outro lado, possui caráter popular. Seu lugar comum é o espaço público. Seu temperamento é o riso. Sua ânsia é libertadora e disruptiva. Apartado de qualquer forma de dogmatismo, é extrínseco a ordenamentos hierárquicos religiosos e de poder:

Os festejos do carnaval, com todos os seus atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. (...) Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas de culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo (BAKHTIN, p. 4).

Foi na consolidação da Igreja Católica, na Idade Média, que se deu a fixação do carnaval no período imediatamente antecessor aos 40 dias que compõem a Quaresma, lapso marcado pela imposição de contrição e de jejum aos devotos. O *carnis levale* (retirada da carne) era um período preparatório para as festividades da Semana Santa, um dos grandes marcos do calendário litúrgico católico. A permissividade exagerada no carnaval representaria um período de catarse que serviria como válvula de escape preparatória para o período de abstenção que se seguiria. Se os olhos da ópera se prendem ao passado, reafirmando tradições e ordenamentos, o dinamicismo do carnaval vincula-o ao tempo presente. Burke (2010, p. 324) assinala que “o carnaval não se opunha só à quaresma, mas também à vida cotidiana”. Através do riso e da ironia situações de desigualdades são apontadas. A possibilidade de desregramento momentâneo da rigidez hierárquica propicia o repensar do ordenamento social estabelecido. Mesmo quando há diálogo com o tempo passado, isto é feito em movimento vigoroso de estranhamento, podendo representar profanismo de ideais já firmados como estáveis e imutáveis.

Diferentemente de uma ópera, onde permeia a passividade do público, o carnaval ignora a distinção entre atores e espectadores, já que promove o povo à categoria de agente, seja ele protagonista ou figurante, do ato carnavalesco. Neste sentido, rompe as fronteiras da espacialidade inerentes a um espetáculo teatral.

(...) o carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. Na verdade, o carnaval ignora toda a distinção entre atores e espectadores. Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ele, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis do carnaval (BAKHTIN, 1987, p. 6).

Apesar disto, é comum o desfile das escolas de samba ser comparado a uma ópera. Milton Cunha (2016, p. 119) aponta Joãozinho Trinta (1933-2011) como o primeiro carnavalesco a fazer tal analogia. Tal fato teria se dado no texto da introdução do enredo *Ratos e Uribus, larguem a minha fantasia*, apresentando no carnaval carioca de 1989, onde ele diria:

O desfile das escolas de samba é hoje considerado o maior espetáculo da terra em termos de grandeza, criatividade e vibração. Por ser um espetáculo completo, o desfile pode ser nomeado como nossa verdadeira ópera de rua. Todos os componentes de uma ópera erudita estão presentes na estrutura da escola de samba. Começando pelo enredo que é o libreto, passando pela música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação. Na linguagem das escolas [de samba] estes elementos são chamados de samba enredo, samba no pé e evolução, harmonia, carros alegóricos, fantasia e bateria (TRINTA in CUNHA Jr, 2006, p. 119).

No sentido de conciliar os dois gêneros e configurar o carnaval como “uma ópera em movimento”, é possível conceber algumas analogias, a partir dos nove critérios de julgamento dos desfiles carnavalescos: o libreto da ópera corresponderia ao *Enredo* e a sua parte composicional musical ao *Samba-enredo*. A *Bateria* corresponderia à orquestra e a *Harmonia* ao entrosamento musical dos cantores entre si e com a orquestra. É necessário não “atravessar o samba”, digo, a música composta pelos grandes mestres. A *Comissão de Frente* é dedicada a introduzir o enredo da escola, função cumprida nas óperas por suas *ouvertures*. No primeiro são julgados a criatividade e a sintonia dos aspectos visuais e bailados dos dançarinos em relação ao tema proposto pela escola. O segundo é composto de elementos musicais que tem a função de introduzir o caráter dramático da obra ao público, apresentando temas musicais que serão melhor desenvolvidos no decorrer da representação. Os quesitos *Fantasia*s e *Alegorias* e *Adereços* utilizados pela agremiação carnavalesca correspondem aos cenários e aos figurinos utilizados pelos cantores e demais artistas envolvidos na representação teatral. O *Mestre-sala* e *Porta-bandeira* podem ser associados à *prima-dona* e ao *primo-uomo* da ópera¹. Se os primeiros são dançarinos que precisam apresentar bailado preciso e gracioso, tendo ainda a responsabilidade de conduzir o egrégio pavilhão da escola, os segundos devem apresentar timbre vocal de qualidade, técnica vocal e cênica apurada para bem conduzir o enredo dramático desenvolvido pelo compositor. Por fim, temos o quesito *Evolução*, que na agremiação carnavalesca está relacionado ao caráter geral da dança e da progressão da escola na avenida, que não pode apresentar “buracos”. Na ópera poderíamos comparar este item à totalidade do espetáculo teatral, onde somente o equilíbrio dos diversos fatores possibilita a boa compreensão da unidade dramática da obra.

A chamada arte total (*Gesamtkunstswerk*), conceito concebido pelo compositor Richard Wagner, “deveria englobar todas as artes” e ser executada “em um único local onde o público poderia estar imerso nela”. Para este autor, existiriam três modalidades artísticas originárias – a arte da dança, a arte do som (música) e a arte da poesia - que,

¹ Traduzidos por primeira mulher e primeiro homem, estes termos se referem aos cantores que interpretam os principais papéis da ópera.

indissociáveis², deveriam contribuir para a composição daquele que seria o maior de todos os propósitos artísticos – o drama (GARCIA & PERNISA Jr., 2020). Através de suas óperas, para as quais uma casa de espetáculo foi especialmente criada a fim de cumprir determinadas possibilidades artísticas (Teatro de Bayreuth, na Alemanha), este músico buscou demonstrar o que considerava ser a obra de arte do futuro. A conjugação de elementos advindos dos mais diversos campos artísticos poderia nos fazer também pensar no desfile da escola de samba como um exemplo de arte total. No cruzamento de elementos oriundos da música, literatura, teatro, dança, circo, pintura, escultura, gravura, moda/figurino, maquiagem, fotografia, vídeo, mágica, dentre outros, se consolidou uma intertextualidade rearranjada numa estrutura própria. A interpenetração de diversos gêneros artísticos possibilitada pela concepção estética do carnavalesco de cada escola pode ser vista na “centralidade expressa do enredo”, mas não deixando de considerar “as particularidades que envolvem cada quesito ou área” (RAYMUNDO, 2021, p. 32 a 36).

O Carnaval entra no Teatro

Os bailes de carnaval cariocas teriam inspiração nas comemorações carnavalescas da aristocracia européia. Era uma forma da nossa burguesia realizar os seus festejos longe da balbúrdia da população e dos excessos do entrudo. O Hotel Itália, situado no Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes/RJ), realizaria em 1840 o “grande e extraordinário baile de mascarados, como se usa na Europa por ocasião do carnaval”, evento considerado como o primeiro baile carnavalesco *in terra brasilis*. Com as suas máscaras e fantasias os brincantes escondiam as suas identidades numa festividade regada a refrescos e embalados por polcas, *schotisches* e árias de ópera.

² Cada uma destas artes pode realizar-se individualmente e sob diversos matizes artísticos, porém “cada uma delas em separado, alijada do círculo, imóvel e inerte, só pode levar a uma vida oculta e artificial”, já que “a mais alta obra de arte conhecida é o drama: ele só pode existir em sua máxima expressão se cada uma das modalidades artísticas se reunir em sua plenitude máxima (Wagner in Garcia & Pernisa Jr., 2020, p. 3 e 6).

As sociedades e clubes eram um espaço de sociabilidade para além do carnaval. Oferecendo atividades literárias, concertos e bailes durante todo o ano, também na época do carnaval promoveriam festejos para seus associados em seus salões ou em teatros como o Lírico e o São Pedro. Desta forma o salão e a rua constituiriam dois espaços carnavalescos diferenciados, “enquanto a elite branca disciplinada vivia a folia no conforto dos salões, as populações periféricas brincavam pelas ruas” (ASSUMPÇÃO, 2019, p. 21). Vejamos trecho de descrição de um baile realizado no Theatro São Pedro, no ano de 1858:

As vastas proporções do imenso edifício, um dos mais belos ornamentos desta boa cidade, maravilhosamente se prestavam ao brilho e ao realce de um baile de carnaval. (...) O ar parecia impregnado de alegria; o riso e o prazer pairava no semblante dos que não hão trazido máscara por contentarem-se com a que Deus lhes dera. (...) Reinava por toda a parte um sussurro ruidoso, um vai-vem continuado, um movimento vertiginoso, aqui e ali interrompido por estrepitosas risadas. Era a loucura, o delírio, o frenesi do carnaval (Jornal do Commercio, ano XXIII, ed. 067, 07 de março de 1848, p. 1).

A Era Vargas (1930-45) buscou um lugar de destaque para o Brasil a nível mundial. O carnaval, entendido como produto representativo de uma essência brasileira, passaria a compor o calendário oficial de eventos³ a ser ofertado por divisão do aparato estatal da prefeitura carioca encarregado de gerenciar o segmento turístico. Dentre as festividades carnavalescas, o baile de gala realizado no Theatro Municipal, assumiria relevância internacional, já que se pretendia oferecer “nesse suntuoso baile da nossa mais rica casa de espetáculos um dos motivos capazes de justificar a sua travessia [dos turistas] através do oceano a fim de colherem sensações fortes e novas em terras de clima e costumes inteiramente diversos dos do seu país de origem”⁴. Assim, em 08 de fevereiro de 1932, realizou-se o primeiro baile de carnaval do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, evento integrante da “1ª temporada de turismo da cidade do Rio de Janeiro”, com o patrocínio

³ Normativa para o cartaz de divulgação do evento de 1933 deveria incluir a frase descritiva “carnaval oficial do Rio de Janeiro” (conforme noticiado em Jornal do Brasil, ano XXVII ed. 271, 13 de novembro de 1932, p. 22).

⁴ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, 12 de fevereiro de 1935 p. 21.

do Touring Club do Brasil, e “fadado a revolucionar os meios aristocráticos cariocas, pois que visa antes de tudo reunir a nossa alta sociedade numa festa inédita”⁵. O caráter elitista do festejo era visível no valor de seus ingressos:

Há quem os ache exagerados. Por nossa parte, achamo-los, pelo contrário, muito consentaneos com as proporções e as finalidades dessa grande festa franqueada aos que têm dinheiro de sobra para dispende em ricas fantasias e em noitadas de folia consagradas ao deus Momo. (...) Para os forasteiros abastados a depreciação de nossa moeda torna até módicos os preços anunciados para o deslumbrante baile do Municipal (Jornal do Brasil, 12 de fevereiro de 1935, p.21).

Tais ingressos davam direito à ceia ou serviço de buffet requintados. Champagnes francesas, nacionais e água mineral eram cobradas a parte. A música seria executada por quatro orquestras (duas no palco e duas no foyer do teatro) em programa organizado pelo Centro Musical do Rio de Janeiro, recém chancelado sindicato dos músicos, sob a direção de renomados maestros. O repertório incluía marchas, sambas e maxixes⁶. O baile obteve bastante êxito, sendo realizado no ano seguinte nos mesmos parâmetros. A obra realizada no Theatro para ampliação da capacidade da sala de espetáculo, modificação dos sistemas de ventilação e incêndio (OTTERO, 2021, p.10) não permitiram a realização do baile no ano 1934. Finalmente, a partir do ano de 1935, com a criação de uma Diretoria Geral de Turismo na Prefeitura do Rio de Janeiro, o evento carnavalesco retornaria, agora realizado diretamente pela Prefeitura. Alfredo Pessoa, sub-diretor de propaganda da Diretoria de Turismo, confirma a continuação do caráter elitista do evento:

Recebi instruções do Interventor Federal para que o baile de carnaval do Theatro Municipal tenha o maior brilho possível, de modo a corresponder ao fino gosto de nossa elite. Nos dois anos anteriores, quando o turismo oficial não se achava instalado, o baile do Municipal foi organizado e dirigido pelo Touring Club do Brasil, que o executou com brilhantismo; agora, porém, cabe sua organização à sub-diretoria de propaganda da

⁵ Conforme noticiado no Diário de Notícias, ed. 569, 10 de janeiro de 1932, p. 01.

⁶ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, ano XXII, ed. 33, 07 de fevereiro de 1932, p. 2

Diretoria de Turismo da Municipalidade. (...) As despesas a se fazerem serão controladas de acordo com a renda já prevista. Poder-se há mesmo dizer que o grande baile de segunda-feira de carnaval, isto é, o baile do Municipal será a festa incomparável que a elite da sociedade oferecerá a si mesma (Jornal do Comercio, ed. 103, 31 de janeiro de 1935 p. 8).

Do trecho acima é preciso ressaltar o fato de estar sendo divulgado o baile como um evento que “a elite da sociedade oferecerá à si mesmo”. Este fato escamoteia o custeamento estatal de um divertimento voltado exclusivamente para uma parcela da população, o que seria passível de ser caracterizado como mau uso dos recursos públicos. A questão do financiamento do baile se tornaria problemático no ano de 1937, quando há um cabo de guerra interno na Prefeitura para saber se ele seria custeado pela verba da Diretoria de Turismo ou do cofre geral da municipalidade. Tal embate levará à demissão de Lourival Fontes, então diretor de Turismo, e o estabelecimento da modalidade de concessão privada para a realização do evento. Neste ano ganharia a licitação o empresário teatral N. Vigiani pelo valor de R\$ 30:000\$000 (trinta conto de réis). No ano seguinte (1938), a concessão por concorrência pública seria assumida pelo maestro e empresário teatral Sílvio Piergili, que arrendou o “grande baile, que marca sempre a nota de maior elegância e luxo do carnaval carioca” pelo valor de Rs 50:000\$000 (cinquenta contos de réis, sendo a primeira vez que a prefeitura recebe essa quantia elevada pelo aluguel de uma só noite do nosso principal teatro”⁷. O então prefeito Henrique Dodsworth dirá que “será a primeira vez que o baile do municipal, ao invés de dar prejuízo, oferecerá lucros aos cofres municipais”⁸. Em sua proposta, Piergili propôs ornamentar a sala para o evento do dia 28 de fevereiro deste ano com “um conjunto monumental e harmônico digno da festa máxima do nosso carnaval”. Para tanto, contratou o arquiteto Fernando Valentim e o pintor Gilberto Trompowsky, que eram “criadores e executantes da maioria das grandes decorações do nosso principal teatro” e haviam recebido o Grande Prêmio de Honra neste ano pela decoração do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Paris⁹.

⁷ Conforme noticiado no jornal A Noite, ed. 324, 26 de janeiro de 1938, p. 05

⁸ Conforme noticiado no jornal Diário Carioca, ed. 2950, 22 de janeiro de 1938, p. 2.

⁹ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, ed. 003, 05 de janeiro de 1938, p. 10.

O evento findaria com o anúncio de abertura de inquérito por irregularidades, devido “algumas dezenas de pessoas entrarem naquela casa de espetáculo sem convite ou com ingressos falsos”¹⁰.

O último baile realizado no Theatro Municipal pela Prefeitura, pela então RIOTUR, seria efetivado no ano de 1975, ocorrendo ao seu final uma grande briga no salão principal e causando danos ao imóvel. O elitismo do evento pode ser visto no seu persistente menu afrancesado regado à champagne (nacionais e estrangeiros), whisky, além de refrigerante e água mineral. A capa deste cardápio apresentou a temática do baile (Nostalgia dos anos de ouro) e foi idealizado por Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Jordano Sodré, que viriam a ser reconhecidos por sua atuação no carnaval carioca. Na Figura 1 podemos ter uma idéia da configuração humana no teatro nestes bailes. Mesmo sendo um público elitizado vamos ver o caráter de transgressão possibilitado pelo carnaval. Em um período de “desordem institucionalizada”, onde as “regras da cultura eram suspensas” através de um conjunto de “rituais de inversão” (BURKE, 2010, p. 327), também este público



Figura 1 - Fotografia de baile carnavalesco no Theatro Municipal do RJ - autor: Alcyrr Cavalcanti Disponível em <https://miltonparron.band.uol.com.br/memoraveis-bailes-de-gala-do-municipal/>

¹⁰ Conforme noticiado no jornal A noite, ed. 9363, 07 de março de 1938, p. 01

refinado sucumbiria à indisciplina. Ao fundo vemos pessoas em pé e sentadas sobre a borda dos camarotes, à direita temos o palco, espaço normalmente sacralizado e interdito ao público, repleto de brincantes em meio aos músicos, e ao centro vemos o espaço da platéia, de onde foram retirados os assentos comumente utilizados para a audiência das representações, tomada pelos carnavalescos, inclusive com algumas pessoas em pé sobre mesas. Tais ações anárquicas subvertem a sisudez do espaço que era habitualmente utilizado em atividades artísticas que exigem comportamento ritualizado.

A Ópera cai no samba

A iniciativa de apresentar a ópera *Turandot* (de Giacomo Puccini) no Sambódromo¹¹ surgiu do do Núcleo de Ópera do Conservatório Brasileiro de Música/CBM, entidade de ensino musical do Rio de Janeiro. Idealizado pelo barítono brasileiro Nelson Portela, o megaempreendimento foi encampado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, através da Secretaria Municipal de Cultura e da Secretaria Municipal de Turismo. Se tratava de realização ambiciosa, já que se pretendia criar um festival operístico anual no calendário de eventos da cidade. O custo do espetáculo era vultoso: US\$ 900 mil, a serem financiados pelos cofres municipais. Diria Helena Severo, então Secretária de Cultura, que “este investimento não é a fundo perdido. Uma das tarefas da prefeitura é proporcionar a democratização da cultura, além disso nós estamos esperando retorno através da bilheteria e da venda de imagem para a TV”¹². Os números do espetáculo também foram grandiosos: 93 músicos orquestrais, 92 coristas, 61 figurantes e 15 solistas no elenco principal. Só para a segurança do local foram utilizados 50 guardas municipais, 100 policiais militares, 30 bombeiros, 300 seguranças particulares¹³. Das quatro apresentações previstas para o Sambódromo e duas para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro¹⁴, apenas foram efetivadas 3 récitas no Sambódromo nos dias 17, 18 e 19 de setembro de 1993. Para acomodar o público, uma ampla estrutura foi criada, inclusive com camarotes (10 pessoas cada), que foram vendidos US\$ 700 a 1.000,00. Os demais ingressos variaram de

¹¹ A Passarela Professor Darcy Ribeiro, mais conhecida como Sambódromo, foi inaugurada no ano de 1984 com o objetivo de ser palco do desfile anual das escolas de samba do carnaval carioca.

¹² Conforme noticiado no *Jornal do Brasil*, 24 de agosto de 1993, p. 2, ed. 138.

¹³ Conforme noticiado no *Jornal do Brasil*, 19 de setembro de 1993, p. 23, ed. 164.

¹⁴ Conforme noticiado no *Jornal do Brasil*, 17 de março de 1993, p. 8, ed. 343.

Cr\$ 300 a 400 para lugares nas arquibancadas e Cr\$ 600 a 5.200 para cadeiras. Contando com a possível presença de um público não carioca, eles poderiam ser adquiridos não só nas agências do banco BANERJ do Rio de Janeiro, como também nas filiais situadas em Minas Gerais, São Paulo e Brasília¹⁵. Para a condução do público aos seus lugares foram contratadas 30 recepcionistas japonesas, já que não foram encontradas chinesas para ocuparem estes postos, conforme desejado pela produção do evento. Tratava-se de iniciativa inovadora, já que era a primeira vez que uma ópera seria realizada no palco principal do carnaval carioca e em conjunto com carnavalescos¹⁶. Sobre este assunto diria Nelson Portela, que atuaria como diretor geral da ópera:

O local é o mais interessante possível, e vamos utilizar o trabalho das pessoas dos ateliês das escolas de samba: na avenida eles fazem coisas extraordinárias, vai ser incrível. (...) Tive a confirmação de que eles podem fazer tudo o que se faz nas Termas de Caracalás, ou em qualquer outro lugar onde existem espetáculos dessa magnitude ao ar livre (Jornal do Brasil, 17 de março de 1993, p. 8, ed. 343).

Assim os figurinos dos 300 componentes da ópera Turandot estiveram sob a responsabilidade do carnavalesco Mário Borrielo. Sua proximidade com o mundo operístico derivaria do fato de que, sendo filho de italianos, ele “começou a frequentar as temporadas de ópera do Theatro Municipal desde menino” e que “não trabalhou antes no gênero porque a sua convocação jamais ocorrera pelo nosso teatro lírico”. Sobre a possível junção entre ópera e carnaval, diria ele: “trabalho essencialmente com formas, cores e movimentos. Neste sentido, carnaval e ópera são realmente muito próximos”¹⁷ ou, ainda, “o carnaval é a verdadeira ópera brasileira”¹⁸. Mario Monteiro, então carnavalesco da Portela e cenógrafo da Rede Globo de Televisão, foi convidado para a realização dos cenários do espetáculo. A sua ligação com a ópera se deu através da sua avó, que era cantora de ópera de uma companhia portuguesa. Para a empreitada convidou também à participação o seu irmão Mauro Monteiro, que já havia trabalhado nos cenários da ópera

¹⁵ Conforme noticiado no Jornal O Globo, 10 de setembro de 1993.

¹⁶ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, 01 de julho de 1993, p. 3, ed. 84.

¹⁷ Conforme noticiado na Revista Programa do Jornal do Brasil, ano 9, n. 906, 17 de setembro de 1993, p. 31.

¹⁸ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, de 16 de setembro de 1993.

Chalaça (de Francisco Mignone), em 1976. Da equipe cenográfica fizeram parte “200 artesãos, todos ligados ao carnaval”. Sobre as especificidades do cenário, diria: “Algumas figuras são meio carnavalescas, parecem um grande carro alegórico”¹⁹. O próprio envoltório natural do Sambódromo seria aproveitado como elemento cenográfico, conforme divulgado na época por Nelson Portella, seu diretor geral:

Até a estátua do Cristo Redentor participará da encenação de Turandot. (...) Nesta hora, quando o imperador da China exigir que ninguém durma em toda Pequim até que se descubra o nome do príncipe, toda a Apoteose vai apagar. E também a estátua do Cristo Redentor. Só vão ser vistas as velas e as lâmpadas espalhadas pelo público. As luzes vão se acender aos poucos, nos primeiros acordes da ária *Nessun Dorma* (em português: ninguém durma, adianta o barítono) (Jornal do Brasil, 16 de abril de 1993, p. 4, n. 8).

A união do erudito com o popular, entusiasmava a Secretária de Cultura, já que “as escolas de samba têm tudo a ver com ópera”. Para ela, a iniciativa era “ousada” e “transgressora”, como “é justamente a função da cultura”²⁰. Em suas palavras contidas no programa da ópera, ela diria:

Uma experiência audaciosa: tirar a ópera do teatro e exibí-la na rua, mais precisamente na Passarela do Samba. É isso que vamos ousar neste fim de semana, num esforço de apresentar, no domínio popular, uma das mais belas peças da arte erudita, a ópera Turandot. Esse limite entre a cultura erudita e a popular é a cada dia mais contestado e poderá ter mais um bastião derubado com a encenação da ópera nos domínios do carnaval (conforme programa da récita – acervo pessoal da autora).

¹⁹ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, de 16 de setembro de 1993.

²⁰ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, 17 de março de 1993, p. 8, ed. 343 e Jornal do Brasil, 17 de julho de 1993, p.5, ed. 99.

De forma geral, “a idéia de uma ópera levada nos espaços populares da Apoteose mexeu com a imaginação das pessoas”²¹. O fato de uma obra comumente apresentada nos grandes teatros estar sendo apresentada em um espaço especialmente criado para o carnaval e utilizando elementos de sua estética visual reconhecidamente popular eram compreendidos como elementos que permitiriam a identificação da população com o gênero erudito:

O público, além da identificação com o local que povoa durante o carnaval, poderá reconhecer também, os figurinos que foram feitos pelo carnavalesco campeão deste ano, Mario Borrielo, do Salgueiro, e os cenários de autoria de Mário Monteiro, da Portela. Se o carnaval é uma ópera em movimento, porque não testá-la - fixa - na Praça da Apoteose? (conforme programa da récita -- acervo pessoal da autora).²²

Não havia receio que um público desacostumado com a linguagem da ópera pudesse não compreender ou desgostar de Turandot. Diria Helena Severo, então Secretária Municipal de Cultura:

Não resta dúvida que o novo público que for à Passarela vai se emocionar com a princesa Turandot. Não é preciso ter formação acadêmica para gostar de uma montagem operística. Basta ter emoção e sensibilidade. E isso, nós temos de sobra. A ópera não precisa ser confinada num teatro. É importante que haja uma democratização no acesso à cultura. A cidade vai ficar mais alegre, a Passarela mais encantada com a encenação de Turandot. Só vão mudar os instrumentos. Em vez da cuíca será a vez dos violinos que também sabem chorar. No lugar dos pandeiros, oboé, fagote, harpa, enfim, a orquestra sinfônica. E quem não gosta de música, bom sujeito não é (conforme programa da récita -- acervo pessoal da autora).

²¹ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, ed. 343, 17 de março de 1993, p. 8.

²² Conforme programa da ópera Turandot realizada no Sambódromo.

No entanto, a ópera não obteria próspera receptividade de público. Dos cerca de 22 mil espectadores diários esperados²³, apenas compareceram 5.000 ou 10.000 na primeira récita, conforme previsão díspar realizadas pela organização do evento e pela prefeitura²⁴, respectivamente. Tal fato “demonstrou que o canto lírico ainda é produto de elite no país”²⁵. Dentre o principal motivo apresentado teríamos o preço dos ingressos, que “afugentaram muita gente”²⁶. De forma mais otimista, Nelson Portela, diretor geral do evento, diria: “temos aqui [no Sambódromo] três ou quatro [Theatros] Municipais cheios”²⁷. Sobre o público presente, haveria uma mescla entre uma “Apoteose [que] nunca esteve tão chique”, já que “muitos homens vestiram terno e gravata e algumas mulheres arriscaram por um longo”²⁸ e uma camada menos abastada da população, que diria que “apesar de o som não estar 100%, foi um a idéia maravilhosa trazer a ópera para a Apoteose. Muita gente que não se sente à vontade para ir no Teatro Municipal, porque não tem roupa, pôde ver essa beleza”²⁹. Obviamente, haveriam aqueles, mais desacostumados com a retórica operística do espetáculo, que teriam cochilado durante o espetáculo algumas vezes³⁰. A charge de autoria Miguel Paiva, é bem representativa do estranhamento que o gênero possa ter causado em parte da platéia. De qualquer forma, o público de Turandot “assistiu ao espetáculo em total concentração”³¹, tendo sido as récitas aclamadas “de pé e aos gritos de bravo e bravíssimo”³². A mistura



Figura 2 - Imagem da charge 'Turandot, a ópera na Apoteose', de Miguel Paiva
 Fonte: Revista program do Jornal do Brasil, ano 9, n. 906, 17 de setembro de 1933, p. 4.

²³ Conforme noticiado no Jornal O Globo, 15 de setembro de 1933.

²⁴ O jornal o Globo de 19 de setembro de 1933 avalia a presença de somente 3.800 pessoas ao evento.

²⁵ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, ed. 164, 19 de setembro de 1933, p. 23.

²⁶ Conforme noticiado no Jornal O Globo de 19 setembro de 1933.

²⁷ Conforme noticiado no Jornal O Globo de 19 de setembro de 1933

²⁸ Conforme noticiado no Jornal O Globo, 19 de setembro de 1933.

²⁹ Conforme comentário da dona de casa Nely Gama para o Jornal O Globo, 20 de setembro de 1933.

³⁰ Como teria sido o caso do estudante de educação física Jefferson Miranda, de 23 anos que disse “Vim mais porque minha namorada me pressionou. Não gosto de ópera e achei meio chato” (Jornal O Globo, 20 de setembro de 1933)

³¹ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, ed. 164, 19 de setembro de 1933, p. 23.

³² Conforme noticiado no Jornal O Globo, 19 de setembro de 1933

inédita entre carnaval e ópera foi considerado um “marco especial, único, na vida lírica de nossa cidade”³³. Esta “Turandot que Puccini não imaginou”³⁴ “foi um espetáculo digno de Primeiro Mundo”³⁵ e “deixou abertos rumos novos para a vida voco-dramática deste Rio esvaziado”³⁶.

Uma nova tentativa de realizar uma ópera na Passarela do Samba só seria realizada três anos depois, com a apresentação de *Aída* (de Gisuseppe Verdi) nos dias 11 e 14 de outubro de 1996, também como iniciativa do Núcleo de Ópera do Conservatório Brasileira de Música (CBM) e realização da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Nelson Portela, diretor geral da montagem diria: “a grandiosidade deste espetáculo é ainda maior do que a de Turandot”³⁷. O elenco foi composto por 8 solistas, 230 figurantes e 30 bailarinos. Desta vez, com entrada franqueada ao público, somente sendo cobrado R\$ 10 para a área vip. Apesar desta gratuidade, o público avaliado de 6.000 espectadores em cada uma das récitas foi considerado um “fiasco”³⁸. O carnavalesco Fernando Pamplona ficaria responsável pelo cenário. Para ele: a “ópera sempre foi um espetáculo popular. Só que tcheco nasce com violino na mão, e brasileiro, com cuíca. Mas nada impede que o povo goste da música mais elaborada”³⁹. Neste evento houveram sérios problemas financeiros para pagamento dos cantores, músicos e coristas, devido a um assalto sofrido pelo empresário Néelson Candau⁴⁰. Para sanar o problema, foi solicitada uma suplementação de verbas de R\$ 50.000 à Prefeitura⁴¹, o que foi negado. Diversos protestos foram efetivados questionando o gasto de US\$ 1 milhão na montagem de uma ópera que foi apresentada em apenas 2 récitas e a efetivação da contratação do CBM sem licitação para a realização das óperas⁴². Em período antecessório à uma eleição para cargos municipais, a ópera *Aída* virou motivo de embates políticos.

³³ Conforme noticiado no jornal Tribuna da Imprensa, ed. 13306, 22 de setembro de 1993, p. 2.

³⁴ Conforme noticiado no jornal Tribuna da Imprensa, ed. 13302, 17 de setembro de 1993, p. 6.

³⁵ Conforme opinião da atriz Bibi Ferreira –Jornal O Globo, 19 de setembro de 1993.

³⁶ Conforme noticiado no jornal Tribuna da Imprensa, ed.13306, 22 de setembro de 1993, p. 2.

³⁷ Conforme noticiado no jornal O Globo, 11 de outubro de 1996.

³⁸ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, caderno B, ed. 191, 16 de outubro de 1996, p. 8.

³⁹ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, ed. 183, 08 de outubro de 1996, p.

⁴⁰ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, ed. 191, 16 de outubro de 1996, p. 23.

⁴¹ Conforme noticiado no Jornal do Brasil, ed. 191, 16 de outubro de 1996, p. 23.

⁴² Conforme noticiado no Jornal do Brasil, ed. 212, 06 de novembro de 1996, p. 4.

Considerações Finais

A julgar pelo exposto, a tentativa de efetivar uma manifestação de caráter popular, como um baile de carnaval, num espaço teatral não se configurou como boa alternativa, já que findou por causar danos patrimonial a este último. Da mesma forma, a tentativa de eruditizar um espaço público criado especificamente uma manifestação de caráter popular com apresentações operísticas também não obteve boa acolhida, conforme o quantitativo de público que aquiesceu ao evento. Nos parece, que a mais efetiva hibridização dos dois gêneros têm se dado a nível da própria concepção dos espetáculos, onde o carnaval, refletindo o seu caráter de obra total, adquire cotejos da dramaticidade operística, e a ópera, através de toda tecnicidade desenvolvida para a concepção visual dos enredos carnavalescos, sofre renovação em suas montagens. Contrários à perpetuação da realização das artes eruditas somente em seus espaços sacralizados, acreditamos na necessidade de que novas tentativas sejam feitas de apresentar a ópera em espaços populares diversos. Esta ação renovadora do público se torna necessária para estabelecer demanda ativa para a permanência de uma arte de custos elevados, como é a ópera. Acreditamos que a democratização do acesso à cultura, tendo em vista o rompimento da dicotomia erudito/popular, é instrumental de importância a ser trilhado neste sentido.

Referências Bibliográficas

ASSUMPÇÃO, Gustavo Pereira. *Rosa Magalhães: fragmentos de uma carnavalesca*. Dissertação. São Paulo: USP (Pós-graduação em culturas e identidades Brasileiras), 2019

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade moderna. Europa, 1500-1800*. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2010

CUNHA JR., Milton Reis. *Paraísos e infernos na poética do enredo escrito por Joãozinho Trinta*. Dissertação de mestrado (Pós-graduação em Letras). Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

FARIAS, Edson Silva. *A afirmação de uma situação sociocomunicativa: desfile de carnaval: tramas da cultura popular urbana carioca*. Salvador: Caderno CRH, vol. 26, 2013, p. 157-178

GARCIA, Felipe Panisset Pedreira Ferrira & PERNISA JÚNIOR, Carlos. *As possibilidades da obra de arte total na contemporaneidade*. Trabalho apresentado no 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL, 01 a 10 de dezembro de 2020.

OTTERO, Barbara; GHELMAN, Laura; e SCOFANO, Paula. *112 anos de aniversários do Theatro Municipal contados pela Imprensa*. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2021.

RAYMUNDO, Jackson. *Samba-enredo. A poética do carnaval de Porto Alegre*. Paraná: Ed. Atena, 2021.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música – da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1981



Concursos de Fantasias

Enredos de máscaras e sonhos

João Gustavo Melo

Doutor e Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

É autor dos livros “Carnaval e Boi-bumbá: entrecruzamentos alegóricos”, Editora Carnavaliize, 2022, e “Vestidos para Brilhar: uma Epopeia dos Grandes Destaques do Carnaval Carioca”, Selo Carnavaliize, 2018. Foi diretor cultural do Salgueiro durante mais de uma década e é autor de textos e roteiros de enredos para diversas escolas de samba do Rio e de São Paulo.

Certo dia, um jovem distinto, cheio de imaginação e sonho, usou de todo seu carisma argumentativo para convencer o diretor do Theatro Municipal, no longínquo ano de 1937, a realizar um grandioso baile à fantasia. A inspiração veio dos glamourosos bailes de Veneza, com mascaradas e bordados nababescos talhados de tecidos farfalhantes, extravagâncias e opulências. O refinado moço atendia pelo nome de Clóvis Bornay. Nasceram ali duas lendas do Carnaval: os monumentais bailes à fantasia e o majestoso mediador cultural de uma cidade partida, mas que na folia sempre tentou costurar suas pontas.

Assim, Bornay tornou-se um dos engenhosos criadores de uma disputa anual que reunia nomes em torno de uma das mais badaladas competições carnavalescas. No palco do maior templo da cultura brasileira era travada uma peleja de plumas, paetês e muita excentricidade. Nascia o Grande Baile de Gala do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Muitas vezes, o furdunço da elite era acompanhado do lado de fora, aos pés da escadaria frontal do grande templo de cultura da Cinelândia, por uma horda de foliões que esperava seus ídolos feitos capa e brilho. Em diversos anos, foi montada uma passarela alternativa para fazer transbordar a festa para o povão. O desfile de fantasias de luxo e originalidade era o momento que se queria (ou se podia) mostrar do grande Baile. E, assim, da mesma forma que a apresentação das fantasias transbordou para a Praça, também seguiu para a Avenida das Escolas de samba. Que, antes disso, escancararam as portas do Theatro a golpes intensos de um glamour vibrante que o carioca já havia abraçado.

Era um desfile de “Candelabros Imperiais” (traje de Zélia Hoffman, em 1957), de “Estátua Barroca” (de Evandro de Castro Lima, 1960), de “Mercador Chinês”, (Jorge Costa, 1959), de “Diabo de Olhos Verdes” (Clóvis Bornay, 1959), de “Aquarelas do Brasil” (Wilza Carla, em 1963), “Jogo Proibido” (fantasia em homenagem ao jogo do bicho usado por Marlene Paiva, em 1963) e “Kilimanjaro em Dia de Sol” (de Mauro Rosas, em 1969)¹. Ou seja, luxo e originalidade narravam brasis e mundos exóticos. Era o reino da fantasia em todo seu esplendor.

¹ Para a escrita deste artigo, utilizamos algumas fontes primárias, rico manancial encontrado em reportagens e fotografias publicadas em diversos jornais e revistas (com destaque para o Jornal do Brasil, O Globo, Manchete, O Cruzeiro e Fatos e Fotos). Tais pesquisas foram realizadas em sites próprios (como o caso de O Globo), e pela Hemeroteca Digital, acervo da Biblioteca Nacional (demais publicações).

A cada Carnaval, em especial após o ano de 1960, com o desenvolvimento das técnicas de impressão de jornais e das revistas de grande circulação, deu-se uma nova fase dessa guerra lúdica que passou a sacudir a cidade. O burburinho transbordava da passarela mais elegante do Rio e invadia as páginas – agora coloridas – das revistas, criando uma legião de admiradores do evento. Para se ter uma ideia da crescente importância do concurso, em 1962, por exemplo, o prêmio para o primeiro colocado na categoria “luxo” era uma passagem aérea para Nova Iorque pela extinta companhia de aviação Varig.

Justamente nesse período, entre o final dos anos 1950 e o início dos 60, havia uma profunda mudança em curso nos desfiles das escolas de samba. Essas agremiações passaram a ocupar um respeitável espaço de diálogo com diversas manifestações artísticas e culturais inseridas no cenário global das artes e dos grandes espetáculos.

Mas antes do mergulho mais profundo de artistas da Escola de Belas Artes vinculados ao Theatro Municipal no universo onírico das escolas de samba cariocas, havia uma outra batalha sendo travada por novos artistas. Uma competição ferrenha, que a professora da Escola de Belas Artes Helenise Guimarães chamou de “A Batalha das Ornamentações” (Guimarães, 2015). Era prego, madeira e sonho! Tudo junto e misturado.

Theatro de Mediações e Mediadores

Cabe destacar que no período de transição entre a década de 1950 e 1960, houve uma “descoberta” da visualidade africana, em seu sentido mais generalista. Foi justamente nesse período que surgiu na história do Carnaval cariocas alguns mediadores, isto é, artífices de uma revolução cultural que uniu a passarela cintilante do Theatro Municipal com o chão vigoroso das escolas de samba.

Nesse contexto, surgem os enredos desenvolvidos por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues para os Acadêmicos do Salgueiro, a partir do ano de 1960. Além de uma intencionalidade política sobre o papel histórico dos filhos e filhas da diáspora negra na formação do país, a proposta apontava para um diálogo estético com outras formas de manifestação artística que se mostravam latentes. Como destacam Kiffer e Ferreira (2015, p. 69),

a questão da “africanização” do carnaval já se fazia presente em outros espaços da festa carnavalesca, seguindo influências até certo ponto surpreendentes. As fantasias de estética africana, por exemplo, já faziam sucesso nos bailes mascarados ao menos desde a década de 50, inspiradas não apenas na “raiz negra” do samba e das escolas, mas na própria indústria cultural da época.

Vale notar, entretanto que, apesar da utilização da estética africana, em ascendência no carnaval carioca, Fernando Pamplona teve recusado o seu projeto de decoração para o baile do Theatro Municipal de 1954, assinado com o também cenógrafo Nilson Pena. O tema era “Folclore afro-brasileiro”. A alegação era a de que “a decoração explorava temas demasiadamente populares e será muita responsabilidade do Prefeito colocar os ‘santos do candomblé’ como motivo principal” (Guimarães, 2015, p. 200).

Como os ventos da arte muitas vezes sopram em direções opostas a depender do estado das coisas, quatro anos depois (1958), veio a vitória no concurso de ornamentação para o mesmo baile, como o projeto intitulado “Carnaval na África”. O primeiro lugar mostrou que motivos ligados à africanidade (e ao folclore) já não eram “indignos de serem apresentados no Theatro Municipal” (Guimarães, 2015, p. 200).

Os projetos de decoração do maior salão de baile da elite carioca apresentavam-se como um laboratório de experimentações estéticas. Não foi por acaso que Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, artistas ligados à produção de grandes óperas e balés do próprio Municipal, mergulhariam nesse universo de histórias relacionadas ao período colonial brasileiro e à africanidade, fazendo emergir personagens silenciados na história nacional, como Zumbi dos Palmares, Aleijadinho e Xica da Silva.

Tal visão advém da familiaridade da dupla Pamplona-Arlindo com o universo marcado pela diversidade de manifestações artísticas em que transitavam. Em entrevista ao jornalista Marcelo de Mello sobre os cinquenta anos do desfile de Xica da Silva, publicada em 6 de janeiro de 2013², Haroldo Costa destacou a visão cênica que Arlindo Rodrigues

² Disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142#ixzz41TDoMtia>. Acesso em 12/12/2023.

trazia do ofício artístico aplicado nos grandes palcos. “Arlindo sabia o espaço que teria que ocupar e, com certeza, se preparou para isso. Da mesma forma que a Mercedes Baptista³. Os dois tinham a cultura do espetáculo”.

Estavam abertas as portas a uma profícua troca de experiências culturais, em que a arte “pura” das escolas de samba passava a ser cortejada não somente pelo mundo do teatro de revista, mas também por outras formas de espetáculo, como teatro, balé, ópera, cinema, além das monumentais decorações de Carnaval, tanto das ruas do Rio de Janeiro, como dos elegantes salões e do palco do Theatro Municipal.

Um diálogo que já vinha sendo travado antes mesmo da entrada de profissionais da escola de Belas Artes e de artistas do Theatro Municipal no Salgueiro. Como afirmou Pamplona, os espetáculos de teatro de revista de Walter Pinto e de Carlos Machado já inspiravam a estética das escolas de samba nas décadas imediatamente posteriores a seu surgimento, especialmente nos anos de 1940 e 1950⁴. Mas o repertório artístico e visual de Fernando Pamplona ia muito além. Segundo o próprio Pamplona,

Mário Conde me deixou entrar no Theatro Municipal e, me enturmando com óperas e balés, comecei a cenografar alto: Mário Brasini, Bibi Ferreira, Dulcina, Morineau (...), Nelson Rodrigues, Ziembinsky, entre outros, abriram-me o mundo do Teatro Dramático, Comédia e Musical. Victor Berbara me apresentou à televisão, que me deu vários prêmios para juntar com os que tive no teatro e no Salão de Arte Moderna; expus na Bienal de São Paulo, trabalhei com Jean-Louis Barrault, Cab Calloway, Ballet de Champs-Élysée, Ópera de Paris, Ballet Bolshoi, Marcelo Grassmann, “Porgy and Bess”. (PAMPLONA, 2013, p. 50).

³ Haroldo Costa refere-se à primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que em 1963 coreografou o célebre minueto de Xica da Silva.

⁴ Sobre a cena carnavalesca no teatro de revista brasileiro e seu diálogo com as escolas de samba, agradeço ao doutorando Maximiliano Marques, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ), pela comunicação da pesquisa “A estética das revistas carnavalescas de Walter Pinto e a construção do imaginário popular carnavalesco carioca nos anos 40”, apresentada durante o I Seminário Carnaval em Andamento, realizado na UERJ nos dias 11 e 12 de novembro de 2015.

Portanto, as múltiplas atividades de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues como mediadores culturais iriam ter outras reverberações no Carnaval das escolas de samba e no Carnaval do grande salão do Theatro Municipal. A partir daí, outros mediadores se somam a esse grandioso baile de artes e ofícios.

Isabel Valença e o Empretecimento do Baile do Municipal

Ao vestir a fantasia de Xica da Silva, com suntuosos adornos e uma monumental peruca estilo Maria Antonieta, a sambista Isabel Valença percebeu que algo mudaria na sua trajetória. A partir daquele ano de 1963, a companheira do então presidente do Salgueiro, Osmar Valença, passaria a ser uma celebridade da folia carioca, concedendo entrevistas para importantes veículos de comunicação, sempre referida como “Xica da Silva”. Personagem fundamental de um período de transformação das escolas de samba, Isabel se constituiu como uma agente ativa do período considerado como a “Revolução Salgueirense”⁵.

Isabel se tornaria o rosto de uma escola campeã e integrada ao gosto de uma camada de intelectuais da cidade, despertando o interesse de público e crítica. Sua imagem muitas vezes ajudou a representar um período de transformações e popularizações das agremiações, mas também “invadiu”, sem cerimônias, um território onde não cabiam personagens oriundos dos batuques. Ao ocupar esse papel de “destaque”⁶, sua atuação ajudou ainda a definir um novo papel na linguagem dos cortejos cariocas.

Apropriada como símbolo discursivo e transgressor em vários elementos do desfile, os veículos de comunicação laurearam Isabel Valença como uma das marcas do título salgueirense. A edição do jornal *Correio da Manhã* (02/03/1963) destacou que “Isabel foi Chica da Silva, figura principal do enredo da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro,

⁵ Período de transformações ocorridos no carnaval das escolas de sambas na década de 1960 que teve a agremiação Acadêmicos do Salgueiro como protagonista, sobretudo a partir da utilização de temáticas negras e a atuação dos cenógrafos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Ver mais em “Sal60: uma revolução em vermelho, branco e negro” (2021).

⁶ Destaque é um termo cunhado no universo das escolas de samba para designar componentes com fantasias de luxo ou de originalidade representando personagens centrais dos enredos dessas agremiações carnavalescas (SOUSA, 2018).

campeã neste carnaval-63. A ela, portanto, pertencem também os aplausos e a emoção coletiva que a escola despertou à sua passagem. (...) Isabel foi a grande vedete do carnaval e dos desfiles pelas ruas”.

Isabel Valença Rasga Fantasia em um Grandioso Baile de Máscaras Caídas

Após a consagração no Carnaval de 1963, outra luta seria travada, mostrando a real face de um Brasil esfuziantemente racista. Um episódio de contornos que seriam até pitorescos, se não revelassem a triste fantasia de um país ainda forjado nas distorções históricas do período escravista.

Havia um fato: o desfile do Salgueiro daquele ano insistia em não sair da memória da cidade. Os muitos eventos dos quais os componentes do Salgueiro participaram edificaram uma espécie de ponte simbólica entre os carnavais de Xica da Silva (1963) e Chico-Rey (1964). E foi assim que a história se fez.

Com o crescente prestígio após o sucesso de Xica da Silva, Isabel Valença realizou um feito inédito na história do carnaval carioca: a conquista do título de melhor fantasia na categoria luxo feminino no Baile de Gala do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1964. Desde 1963, a inscrição de Isabel no famoso concurso de fantasias de luxo do Teatro Municipal já tinha sido ventilada em reportagem no Correio da Manhã (“Chica da Silva levará samba do morro para o Municipal”, 24/02/1963).

É importante ressaltar que a sambista não apresentou no concurso a icônica fantasia de Xica da Silva, mas o traje com o qual desfilaria no enredo do Salgueiro de 1964, denominada “Rainha Rita de Vila Rica”. A consagração no templo do carnaval da elite serviu como termômetro que nos indica o grau de interlocução das escolas de samba como manifestação inserida no universo cultural carioca. Mas antes da consagração no Municipal, Isabel Valença sofreria tentativas de desclassificação dos concursos por motivos que desembocam em tensões que iam muito além das questões artísticas.

Sob o título “Preconceito de fantasia no Municipal”, o Jornal do Brasil estampava na capa da edição de 7 de fevereiro de 1964 a notícia de que os organizadores do Concurso de Fantasias do Theatro Municipal negaram a inscrição ontem da fantasia Vila Rica sob o pretexto de que a instituição não podia admitir fantasias já exibidas em desfiles de rua. No dia seguinte, a direção do Municipal voltou atrás e confirmou a inscrição de Isabel Valença. Segundo Costa (1984), a controvérsia se resolveu por meios políticos.

O governador Carlos Lacerda estava inaugurando uma caixa d'água no morro, quando a professora Sandra Cavalcanti, que fazia parte do seu secretariado, deu-lhe o jornal para ler. Na mesma hora, fazendo uma declaração pelas emissoras de rádio que estavam presentes à cobertura, ele ordenou que fosse aceita a inscrição de Isabel Valença (p. 141).

Até aquele ano, uma desfilante oriunda dos cortejos das escolas de samba jamais havia concorrido à melhor fantasia no Theatro Municipal. Entretanto, a popularidade de Isabel era tamanha que a recusa da sua inscrição teve grande repercussão. E, afinal, a fantasia da destaque não deixava nada a desejar em termos de luxo e opulência aos demais trajes que tradicionalmente se apresentavam no Baile de Gala do Theatro. A fantasia apresentada consumiu, segundo reportagem estampada na capa do Segundo Caderno do jornal Correio da Manhã de 13 de fevereiro de 1964, 100 metros de pluma, 50 metros de *strass* importado, 20 metros de lamê ouro, 8 metros de lamê prateado, 500 cristais da Tchecoslováquia, além da coroa e da peruca.

Com um rico figurino e o carisma conquistado ao longo do ano, Isabel partiu confiante para fazer história. A façanha foi registrada em detalhes por Costa (1984), contribuindo para alimentar o mito da destaque que cada vez mais se cristalizava como um dos grandes nomes do carnaval.

Como era de hábito, por volta da meia-noite o baile parava para a apresentação das fantasias vitoriosas nas diversas categorias. Na maioria das vezes, os foliões manifestavam uma certa hostilidade, mas naquela noite foi diferente. Quando o coordenador anunciou Isabel Valença com sua fantasia premiada, o salão inteiro, sem que ninguém ordenasse ou comandasse,

começou a cantar Chica da Silva. Foi um grande momento, desses que marcam a memória e o sentimento das pessoas. (COSTA, 1984, p. 140)

Mas a aprovação da vitória de Isabel Valença entre as demais concorrentes – que apresentaram fantasias inspiradas na mitologia greco-romana, folclore internacional e personagens da história universal – passou longe do consenso. Segundo Haroldo Costa, a atriz e veterana dos concursos, Wilza Carla⁷, teria se dirigido em fúria para Osmar Valença, marido de Isabel, e dito: “Negro de escola de samba não pode ganhar no Municipal” (Idem, p. 140). Costa (1984) completa a informação dizendo que Wilza Carla teria proferido a polêmica frase como um “desabafo impensado” (p. 140), mas segundo o autor, Isabel Valença teria ficado bastante magoada. O tal “desabafo” nos faz levantar questões ligadas à manifestação de cunho racista ocorrida no palco que abrigava figuras conhecidas da alta sociedade carioca, como o caso da própria Wilza Carla, então celebridade reconhecida dos concursos de fantasia do Municipal.

Para alimentar ainda mais o ódio dos racistas, o primeiro lugar da fantasia Rainha Rita de Vila Rica ganhou destaque em diversos periódicos – como foi o caso da edição do Correio da Manhã, de 13 de fevereiro de 1964, capa 2º Caderno – e foi classificado pela desfilante como “uma vitória do samba, que após descer o morro e dominar o asfalto, levou também, de vencida, a elite que frequenta a nossa principal casa de espetáculos”.

A conquista no Theatro Municipal e a grande repercussão nas capas e páginas dos periódicos abriu alas para outro fenômeno: se Isabel penetrou num espaço antes destinado à chamada “elite” carioca, os participantes dos concursos de fantasia iriam percorrer o caminho inverso, isto é, migrariam das passarelas para a avenida dos desfiles das escolas de samba. Um fenômeno antecipado pelo jornal Correio da Manhã de 23 de fevereiro de 1964 (p. 2, 4º Caderno) ao prever que “nomes do tradicionais do concurso, como Clóvis Bornay, estariam ano que vem na avenida Presidente Vargas no grande desfile de domingo gordo, ao lado de Isabel Valença”.

⁷ Neste concurso, Wilza Carla competiu na categoria luxo feminino com a fantasia “Sinfonia de Inverno”.

A vitória de Isabel no Teatro Municipal marcou um trânsito então inédito na história do carnaval. A edição do Correio da Manhã, de 13 de fevereiro de 1964, reafirmava o acontecimento como “uma vitória do samba, que após descer o morro e dominar o asfalto, levou também, de vencida, a elite que frequenta a nossa principal casa de espetáculos”. A partir daí, nada foi o mesmo no reino do Carnaval...

Escola de Samba e Municipal: Trânsitos e Sobrevivências em Palcos Entrecruzados

A partir das façanhas de Isabel Valença, a imagem do destaque de luxo das escolas de samba se consolidou definitivamente. Entre as figuras masculinas, dois nomes despontaram definitivamente das passarelas do Municipal para a Avenida: o “inventor” do grande Baile do Municipal, Clóvis Bornay, que se tornou em 1966 carnavalesco do Salgueiro (e posteriormente da Unidos de Lucas e Portela) e Evandro de Castro Lima, que desfilaria com suas fantasias opulentas pelo Império Serrano a partir de 1965. Com um investimento cada vez maior, as escolas de samba abriram espaço para a multiplicação em seus desfiles dos grandes destaques do carnaval carioca. E eles vieram para ficar.

Os bailes do Municipal resistiram até 1975. Mas já naquele ano, com o país mergulhado na ditadura civil-militar, o então governo de Chagas Freitas determinou o cancelamento do tradicional concurso de fantasias, alegando, oficialmente, “falta de verbas”. Mas na verdade, segundo relatos da época, havia uma determinação para “moralizar o Carnaval”. Segundo a edição do Jornal do Brasil de 11 de janeiro de 1975, o então presidente da Riotur, Comandante Edson Costa Matos, enviou ofícios às escolas de samba solicitando que as agremiações enviassem seus principais destaques de forma a “não decepcionar completamente os turistas que todo ano acorrem ao Theatro Municipal em busca de atrações especiais”.

Era o fim definitivo de uma era de glamour. Novos palcos ganhariam outros concursos. Mas nunca houve – nem nunca haverá – como o Municipal.

Referências Bibliográficas

ANTAN, Leonardo. *Laroyê Xica da Silva: narrativas encruzilhadas de uma incorporação no carnaval carioca*. Nova Iguaçu: Carnavalize, 2021.

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

BRUNO, Leonardo. *Explode, coração: histórias do Salgueiro*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2013.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

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

COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia do samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

DA MATTA, R. *O que faz o brasil Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

FARIA, G. J. M. *O G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiros e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba da década de 1960*. Tese (Doutorado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

FARIA, Guilherme José Mota. *História e memória: a construção do mito Isabel Valença, a Chica da Silva do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro pela imprensa carioca*. *Clio - Revista de Pesquisa Histórica*, Recife, n. 31.1, 2013. Disponível em <http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/view/312>. Acesso em: 10 mar. 2016.

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

_____. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano. 2012. p.133-141.

GONZALES, Leila. *Por um feminino afro-latino americano*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

GUIMARÃES, Helenise. *A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca*. RioBooks. Rio de Janeiro, 2015.

KIFFER, Daniele; FERREIRA, Felipe. Isto faz um bem: as escolas de samba, a Coca-Cola, a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 55-72, nov. 2015.

MIRANDA, Ana. *Xica da Silva: a Cinderela Negra*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SANTOS, J. F. *Memórias do Distrito Diamantino*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1978.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. *Vestidos para brilhar: uma epopeia dos grandes destaques do Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Editora Rico, 2018.

PAMPLONA, F. *O encarnado e o branco*. Rio de Janeiro: Editora Nova Terra, 2013.

STOREY, J. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.



Aconteceu no Municipal

o baile de gala que marcou o carnaval carioca

Felipe Ferreira e Débora Moraes

Felipe Ferreira é Doutor em Geografia (PPGG-UFRJ), Mestre em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ) e Bacharel em Artes Cênicas (Eba-UFRJ), professor do Programa de Pós-graduação em História da Arte (Uerj), jurado do prêmio Estandarte de Ouro e autor de diversas obras sobre carnaval.

Débora Moraes é doutoranda no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Uerj, Mestre em Artes (PPGARTES/Uerj), Bacharel em Produção Cultural (UFF) e pesquisadora no Centro de Referência do Carnaval/Uerj.

“Só não permitiremos atentados ao pudor”, declarava um certo Dr. Façanha, Delegado de Costumes e Diversões do Rio de Janeiro, pouco antes do carnaval de 1975, estabelecendo os limites daquele que seria o último Baile de Gala do Teatro Municipal. (Manchete, 22 de fevereiro de 1975¹). O evento grandioso, que já na década de 1950 era chamado de “a maior festa do carnaval mundial”, terminava sua impressionante história de mais de quarenta anos mergulhado na mundanidade, acusado pela imprensa de estar “invadido por travestis” e de ter se tornado palco de brigas e selvageria. (Diário de Notícias, 16 de fevereiro de 1975) Sucumbindo às liberdades do período marcado pela cultura hippie, o baile havia sido suplantado pela fama e imponência das escolas de samba cariocas que assumiriam, a partir de então, o incontestável protagonismo da folia nacional. Ironia do acaso, a última decoração a enfeitar o salão onde acontecia o baile intitulava-se “Nostalgia dos Anos de Ouro”, tendo sido idealizada por dois dos maiores artistas criadores para as escolas de samba de todos os tempos: Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues.

Este ato final, com o gosto amargo de uma Quarta-feira de Cinzas, acabaria por obscurecer uma história cheia de glamour, acompanhada avidamente pelos leitores das revistas ilustradas e pelas rádios e, mais tarde, pelos espectadores das transmissões de televisão. O Brasil inteiro comentava os desfiles de celebridades que compareciam ao baile, os famosos concursos de fantasias (cheios de dramas e controvérsias), as decorações que enfeitavam o grande salão e os excessos dos foliões que ocupavam cada espaço do Teatro Municipal que, com seu esplendor arquitetônico, foi fator preponderante para todo este sucesso.

O costume de se realizarem festas à fantasia nos dias de carnaval no Rio de Janeiro é bastante antigo, remontando à década de 1840, com os bailes do Hotel Itália. Acreditava-se, então, que a importação dos *bals costumés* que faziam sucesso na folia parisiense, seria a solução para conter os excessos das diversões populares que, já naquela época, ocupavam as ruas do Rio de Janeiro. A contenção não aconteceu, muito pelo contrário, e os “excessos” continuaram cada vez mais fortes nas ruas. Mas os bailes tinham vindo para ficar e tornaram-se a diversão preferida da elite carioca nos dias de carnaval na segunda metade do século XIX. A complexa relação entre os bailes mascarados e as manifestações populares, marcadas pela presença dos zé pereiras, cucumbis e molhaças, chamadas

¹ Todos as publicações citadas no presente artigo foram pesquisadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

genericamente de entrudo, daria origem, no início do século XX, ao que se conhecia como “pequeno carnaval”, reunindo ranchos, blocos e cordões, e ao “grande carnaval” com suas sociedades, corsos e, é claro, bailes à fantasia, realizados anualmente em vários espaços privados, como hotéis e clubes.

Quando, em 1932, o poder público carioca, na figura do Interventor Pedro Ernesto, decidiu, finalmente, “organizar” a folia do grande e do pequeno carnaval, definindo, entre outras coisas, dias e lugares específicos para cada um dos desfiles, um grande destaque seria dado à criação de um baile que assumisse o lugar de ponto alto da festa elegante. O local escolhido não poderia ser outro que o Theatro Municipal, o mais luxuoso e imponente espaço cultural do país, inaugurado há apenas 22 anos. Já em sua primeira ocorrência, em 8 de fevereiro de 1932, uma Segunda-feira Gorda, o Baile de Gala do Theatro Municipal foi um sucesso retumbante. (Jornal do Brasil, 17 de fevereiro de 1932) Quatro orquestras animavam os foliões, duas no palco e duas no foyer. Entre elas, uma especializada em ritmos brasileiros e outra em música “tipicamente argentina”, então em grande moda na capital. Os trajes para cavalheiros eram a casaca, o *smoking*, o *dinner-jacket* e o branco a rigor. Para as senhoras, além das *toilettes de soirée*, eram admitidas todas as fantasias, desde que fossem de bom gosto e elegância. Macacões e fantasias simples, como as de marinheiros, não eram permitidos. Cada ingresso, ao preço de 50 mil réis, dava direito a concorrer a um automóvel, a um aparelho de rádio vitrola e a uma *frigidaire* (como era chamada a geladeira naquela época). Além dos ingressos individuais, havia frisas de seis lugares, a 500 mil réis, camarotes de primeira, também com seis lugares, a 450 mil réis, mesas de quatro lugares no palco e camarotes de segunda, com seis lugares, a 250 mil réis. (Jornal do Commercio, 22 de janeiro de 1932) Como comparação, o aluguel de uma casa de três quartos e duas salas em Botafogo era anunciado pelo Jornal do Brasil, de 5 de fevereiro de 1932, por 380 mil réis. Frisas, camarotes de primeira e mesas davam direito a ceia. Para camarotes de segunda e ingressos individuais um bufê com *lunchs* era oferecido. De acordo com o menu, a ceia, fornecida pela Confeitaria Colombo, consistia em um *consommé* frio, seguido de filete de peixe com maionese, de peru à brasileira e de presunto importado Olida. Como sobremesa, sorvete de bacuri. As bebidas eram cobradas à parte: 80 mil réis a garrafa de champanhe francês e a metade do preço por uma de origem gaúcha. A decoração, com guirlandas em tons de rosa e prata guarnecendo

frisas e camarotes, ficou a cargo do artista Gilberto Trompowsky. Profissionais estavam à disposição para fotografar as pessoas que o desejassem e, no dia seguinte, foi realizado um baile infantil.

O sucesso da empreitada, com fotos das pessoas presentes divulgadas nos mais importantes periódicos da capital, garantiu a permanência e ampliação do baile no ano seguinte (1933), dessa vez ocupando mais um espaço além da plateia (ligada ao palco por um estrado) e do foyer: o salão Assyrrio, no térreo (Jornal do Brasil, 26 de fevereiro de 1933). A decoração realizada pelo artista Renato Palmeira, selecionado em concurso, não agradou a Pedro Ernesto, que mandou modificá-la, convocando Gilberto Trompowsky para adaptar o projeto “a altura dos nossos foros de civilização”. (Jornal do Commercio, 31 de janeiro de 1935) As razões para o desagrado do interventor nunca ficaram claras, mas sabe-se que o belo projeto decorativo de Palmeira privilegiava aspectos do carnaval popular do Rio de Janeiro (em lugar da inspiração veneziana do século XVIII, tradicional em bailes elegantes da época), substituindo as figuras de mosqueteiros por malandros, baianas, gente do morro e personagens carnavalescos como o Dr. da Mula Russa, o palhaço, o índio ou o príncês (Jornal do Commercio, 11 de fevereiro de 1933).

Em 1934, em razão da remodelação do Theatro Municipal, o baile não foi realizado, passando, no ano seguinte (1935) a ser organizado pela Subdiretoria de Propaganda da Diretoria de Turismo da Municipalidade. Devido à tensão ocorrida em 1933, um grupo composto por Gilberto Trompowsky, Jayme Filho, Euclides Fonseca e Luiz Peixoto foi indicado, como responsável pela decoração. (Jornal do Brasil 24 de janeiro de 1935) O espaço de baile se beneficiaria doravante da construção de um tablado nivelando palco e plateia, criando um enorme salão contínuo. Em 1936, Gilberto Trompowsky é novamente escolhido para decorar o baile, dessa vez em dupla com Fernandes Valentim. O grande destaque visual foram duas galeras montadas nos camarotes de honra. O baile foi filmado a cores pela empresa norte-americana Colour Classic e transmitido “em direto” pela Rádio Ipanema, com entrevistas dos convidados que chegavam (Diário Carioca, 20 de fevereiro de 1936 e Fon Fon, 22 de fevereiro de 1936).

É no baile de 1936 que, pela primeira vez, há notícias de prêmios para as fantasias mais originais vestidas pelos foliões e folionas nos salões, o primeiro passo para aquele que seria, nos anos 1960, o mais importante desfile de fantasias carnavalescas do país. Apesar

da elegância reinante, um leitor do *Jornal do Commercio* (30 de janeiro de 1936), já criticava os excessos do baile, comentando que o *Theatro Municipal* “foi construído para a educação artística e não para se converter num Instituto Universitário de Sexualidade e Alcoolismo como se vem fazendo com ele”.

O baile de 1937 seria o primeiro a se realizar aos cuidados de um investidor por conta de uma celeuma. Para o Prefeito, as despesas deveriam correr por conta da Repartição de Turismo e Propaganda, para o diretor da Repartição, elas deveriam ser feitas pelo cofre geral da Prefeitura. A solução foi entregar a organização ao empresário Nicolino Viggiani mediante pagamento de 30 contos de réis ao erário. (*Jornal do Commercio*, 10 de janeiro de 1937) Para cada folião presente no baile era oferecido um conjunto de apetrechos carnavalescos com confetes, serpentinas e apitos importado de Paris, conhecido como *cotillon*. Paulatinamente, crescia o interesse pela premiação a fantasias. Para incentivar seu uso pelas mulheres, uma comissão julgadora percorria o salão julgando as foliãs em três categorias: luxo e bom gosto, luxo com motivo brasileiro e originalidade. (*Diário de Notícias*, 20 de janeiro de 1937) A decoração, no estilo Art Deco, a cargo de Luiz Peixoto e Fritz, fez tanto sucesso que, após o carnaval o teatro foi aberto à visitação popular por três dias ao preço de mil réis por pessoa, costume repetido a cada ano a partir de então, algumas vezes com entrada franca.

Cada vez mais focado na elegância e no glamour, o baile de 1938 reforçava a exigência de que o folião se apresentasse com fantasia ou traje a rigor, excluindo, inclusive, o uso do branco para os homens, decisão que não foi cumprida se observarmos as fotos divulgadas após a festa. (*O Cruzeiro*, 26 de fevereiro de 1938) Além de joias valiosas oferecidas para os melhores costumes femininos, a fantasia masculina mais original seria premiada com uma máquina fotográfica Agfa, por uma comissão só revelada após o baile. Gilberto Trompowsky, em parceria com Fernando Valentim, foi, mais uma vez, o responsável pela elogiada decoração do salão intitulada “Uma noite no Oriente”, com painéis onde se viam marajás montados em elefantes. Filmado pela Cinédia e depois exibido em todos os cinemas do país, o baile foi arrendado, em concorrência pública, pelo empresário Silvio Piergilli, por 50 contos de réis. Em razão do aumento crescente de turistas estrangeiros, foram contratados intérpretes e garçons falando francês, inglês, italiano e espanhol, pavimentando o caminho para o baile se tornar a mais alta expressão do já insigne carnaval do Rio.

Em 1939, o foyer do Theatro Municipal se integrava ainda mais ao baile passando a contar com três orquestras (em lugar de duas) além das outras três no salão, sendo o local escolhido para a apresentação das fantasias que concorreram a brindes. Os 2.500 ingressos colocados à venda, todos com direito a ceia, esgotaram-se rapidamente. (Jornal do Brasil, 4 de janeiro de 1939) 120 toneladas de gelo, o equivalente a 5.000 cubos, foram estocadas nos porões do teatro e usadas posteriormente para amenizar o calor do salão. A decoração, ainda uma vez a cargo de Gilberto Trompowsky e Fernando Valentin, intitulada “Salão e jardim de um palácio do tempo de D. João VI”, era inspirada no estilo colonial brasileiro. Transformada num pátio circundado por muros azulejados, a área do palco tinha, ao fundo, um painel em *trompe l’oeil* criando a ilusão de um portão aberto sobre uma fonte (Jornal do Brasil, 21 de janeiro de 1939).

Nem mesmo o início das tensões que levaram à Segunda Grande Guerra impediu a realização do baile de 1940, decorado com o tema “Uma noite medieval”. A dupla Gilberto Trompowsky e Fernando Valentin, sempre ela, armou uma grande construção na área do palco com escadas, balcões e duas grandes torres conduzindo a dois terraços onde foram colocadas mesas com vista panorâmica sobre o salão. (Jornal do Brasil, 10 de janeiro de 1940) O tradicional concurso de cartazes de divulgação do evento, que acontecia desde sua primeira edição, foi substituído, esse ano, por um concurso de figurinos em que artistas ocuparam o foyer desenhando as roupas na presença do público, dias antes do baile. Mais um espaço foi aberto aos foliões: o balcão simples, com o *ball* correspondente, onde foram colocados uma orquestra e dois bufês, com suas cadeiras podendo ser utilizadas por quem desejasse assistir sentado aos foliões no salão.

Os imbatíveis Gilberto Trompowsky e Fernando Valentin ganharam mais uma vez o concurso de decoração do baile, em 1941, com o tema “Uma noite andaluza”, encantando os milhares de brasileiros e turistas que encheram o salão. O folião que quisesse disputar o concurso de fantasias deveria se apresentar à comissão julgadora até meia-noite e meia, imediatamente após adentrar ao teatro. Homens e mulheres concorreram separadamente e um certo senhor Clovis “Bonari” tira o terceiro lugar masculino com a fantasia Philippe II. Além disso é realizado o primeiro concurso de fantasia no baile infantil (Jornal do Brasil, 27 de fevereiro de 1941).

O grande evento do baile de 1942 é a presença do famoso diretor de Hollywood Orson Welles filmando flagrantes para o seu filme “É tudo verdade” que acabou nunca sendo terminado. O cineasta, junto com Cândido Portinari, fez parte do corpo de jurados do concurso de fantasias que classificou Clóvis “Barnai” em segundo lugar vestido de “Toureiro”. Luis de Barros e Renato Cataldi assinam a decoração intitulada “Aquarela do Brasil”, nas cores verde, azul e ouro, inspirada na flora e fauna brasileiras. (Jornal do Brasil, 3 de fevereiro de 1942) Alto-falantes instalados na Av. Rio Branco difundiram as músicas executadas no baile para o público em torno do teatro.

Após cinco anos conturbados pela participação do Brasil na Segunda Guerra, o baile de 1948 é marcado pela publicação das primeiras imagens do que foi chamado de “deca-dência dos costumes”, com fotos de foliões bêbados ou sentados descontraidamente nas escadas e cantos do teatro. (O Cruzeiro, 28 de fevereiro de 1948) Causaram frisson os protestos de um grupo de foliões em frente à frisa do Prefeito pedindo para não expulsarem do baile uma jovem fantasiada de Eva no Paraíso. (O Cruzeiro, 28 de fevereiro de 1948) Mario Conde é o responsável pela decoração com tema amazônico.

Em 1949, o baile volta a ser organizado pela municipalidade. O salão decorado com o tema “Fantasia chinesa”, de Mario Conde, chama menos a atenção dos fotógrafos do que traseiros femininos e folionas com roupas diminutas ou transparentes. (O Cruzeiro, 19 de março de 1949) Há concurso somente para a fantasias femininas, o que essencialmente se dá por quase dez anos. A imprensa escrita destaca a prisão de um ladrão conhecido como “Argentino” capturado quando procurava penetrar no baile usando traje a rigor. O mesmo interesse da imprensa pela erotização nascente dos bailes se manifesta em 1950 e 1951, quando é proibido, sem sucesso, o uso da lança-perfume.

O baile de 1952 por pouco não acontece, já que um projeto da Câmara tentou proibir sua realização em razão dos estragos materiais anualmente ocasionados pelo evento. Após ter sido barrada no baile em anos anteriores por tentar entrar “com paramentos demasiado exíguos” a vedete naturista Luz del Fuego surge fantasiada de noiva e vira notícia pelo fato de estar vestida. (O Cruzeiro, 8 de março de 1952) Outras vedetes são fotografadas de biquinis e poses desinibidas, mas é Virgínia Lane que se destaca exibindo-se de maiô para promover sua marchinha “Sassaricando”, grande sucesso musical do carnaval

daquele ano. Fora do teatro, uma multidão se reuniu para apreciar a entrada do baile e vaiar as fantasias consideradas “impróprias”, como, por exemplo, homens de calças curtas vestidos de tirolês (O Cruzeiro, 15 de março de 1952).

A decoração de Gilberto Trompowsky e Fernando Valentin para o baile de 1953, intitulado “Noite de carnaval no Rio Antigo”, é criticada como “pesadona” e de “mau gosto”. (Manchete, 28 de fevereiro de 1953) O primeiro prêmio no concurso de fantasias, dado à Maria Gracinda, vestida de “Bailarina”, foi contestado após acusação do resultado ter sido transmitido pelo rádio antes da reunião da comissão julgadora. Juntam-se a isso muitas críticas a certas senhoritas que dançavam sentadas nos ombros de seus acompanhantes, assim como ao excesso de lotação e às brigas (O Cruzeiro, 28 de fevereiro de 1953).

Em 1954, é construída, pela primeira vez, uma grande passarela alta, rapidamente apelidada de Ponte dos Suspiros, ligando a praça Floriano à entrada principal do teatro, para que o público externo pudesse apreciar melhor a chegada dos foliões. O concurso para decoração do baile causa polêmica após o projeto de Fernando Pamplona e Nilson Pena ser rejeitado. Segundo Eneida de Moraes, a razão da rejeição estaria em seu tema folclórico, considerado indigno de ser apresentado no Theatro Municipal, apesar do entusiasmo das pessoas consultadas, que o consideraram o mais bonito e bem apresentado. (Diário de Notícias, 24 de janeiro de 1954) Novamente, é o projeto de Gilberto Trompowsky e Fernando Valentin que decora o espaço. Sua enorme galera em verde e vermelho impressionou público e Imprensa. (O Cruzeiro, 13 de março de 1954) Ainda limitado às mulheres, o concurso de fantasias inovou: as dez fantasias pré-selecionadas para a competirem aos prêmios foram ovacionadas por um público estimado em 9.000 foliões ao se exibirem sobre o camarote do Prefeito, antes de serem julgadas pela comissão. Astros famosos de Hollywood, como Edward G. Robinson, Errol Flynn, Jane Powell e Ann Miller participaram do baile instalados em camarotes.

A presença de Ginger Rogers, no auge de sua fama, foi a grande atração do baile de 1955, decorado com o tema “As mil e uma noites”, de Mario Conde. Mas a grande revolução em termos artísticos aconteceria no ano seguinte, 1956, quando Burle Marx ganhou a concorrência para a decoração com um projeto decididamente moderno e geométrico intitulado “Fantasia de carnaval”. (Diário de Notícias, 1º de fevereiro de 1955) O baile foi transmitido pela TV Tupi que optou por entrevistar personalidades dentro do salão,

ignorando o concurso de fantasias. Embora aceitando a participação somente de mulheres, um prêmio extraordinário foi dado a Zacarias do Rego Monteiro, usando uma de suas fantasias de *Pierrot* que fizeram dele um famoso personagem do baile (Diário de Notícias, 16 de fevereiro de 1956; Manchete, 25 de fevereiro de 1956).

A passagem dos foliões pela passarela, que continuava a ser construída a cada ano na Cinelândia, é sucesso crescente. Em 1957, um público de milhares de pessoas se reúne para assistir à entrada do baile e aplaudir, ou vaiar, os foliões. No ano seguinte, 1958, foi construída, sobre o salão do baile, uma enorme ponte suspensa que, em dado momento, descia da altura do teto do teatro e unia camarotes de lados opostos, para que as fantasias premiadas desfilassem sobre o público. Os concursos voltaram a incluir a avaliação das indumentárias masculinas interrompidas desde 1953. Foliões fantasiados foram avaliados por um corpo de jurados que percorreu secretamente o salão. Realizado pelo próprio Theatro Municipal, e não mais pelo Departamento de Turismo, o baile contou com decoração de Fernando Pamplona. Intitulado “Carnaval afro-brasileiro”, o projeto apresentava, segundo o autor, “motivos ornamentais primitivos que influenciaram diretamente o nosso folclore” (Diário de Notícias, 9 de fevereiro de 1958).

O baile de 1959, marcado pelo cinquentenário do Theatro Municipal, ficou famoso por dois motivos. O primeiro deles foi o sucesso da decoração “Arlequinadas”, de Arlindo Rodrigues, inspirada nos losangos da roupa do famoso personagem da *Commedia dell'Arte*. Como curiosidade, uma concorrente perdedora, a uruguaia Dona Carol, desclassificada por apresentar um projeto que reunia apenas folhas datilografadas, acusou o artista vencedor de plágio do nome da proposta. O segundo motivo foi a presença esfuziante da atriz Jayne Mansfield que, sentada com as pernas para fora de um camarote, distribuía papéis autografados usando os dedos dos pés, para delírio da plateia e dos fotógrafos. O grande sucesso do concurso das fantasias, seria a apresentação de Clovis “Burney” classificado em segundo lugar vestido como “O diabo”, apoteoticamente aplaudido pela plateia de 8.000 pessoas ao lançar pólvora explosiva no chão da passarela durante seu desfile.

O baile de 1960 foi o último do Rio de Janeiro como capital federal. O estilo cubista da decoração “Turbilhão”, de Newton Sá, chamou a atenção da Imprensa e recebeu um divertido comentário de Ary Vasconcelos e Eurico Duarte (O Cruzeiro, 5 de março de

1960): “Antigamente você entrava no baile, via a decoração acadêmica, e saía pela madrugada achando tudo cubista. (...) Este ano deu-se o inverso. Você começava vendo as vacas desenhadas por Newton Sá, com formas modernistas, e na saída elas lhe pareciam tão acadêmicas que só faltavam dar leite”. As atrizes Zsa Zsa Gabor e Kim Novak, presentes no baile em camarotes distintos, protagonizaram batalha de egos que muitos consideraram apenas uma forma de divulgação para ambas. Clóvis Bornay ganha o grande prêmio masculino com a fantasia “Mar de luz” e tem, finalmente, o seu nome grafado corretamente nos jornais. O rigor exigido nas roupas e o luxo nas fantasias era cada vez menos respeitado. Alguns homens entravam trajando roupa a rigor ou fantasia, mas no meio do baile eram vistos apenas de short e camiseta. Para abrigar esse público menos convencional foi criado o Baile da Mocidade com ingressos mais em conta, acontecendo no mesmo espaço no dia seguinte ao Baile de Gala, horas depois do baile infantil. Em lugar dos CR\$ 2.500,00 cobrados por cada ingresso no Baile de Gala, a entrada individual do novo baile custava CR\$ 1.000,00.

“Índio quer apito, se não der pau vai comer” foi o refrão mais cantado durante o baile de 1961 que viu ser proibida a entrada de vedetes pelo governador Carlos Lacerda. Uma atitude igualmente controversa e preconceituosa proibiria também a realização do famoso Baile das Bonecas, do Teatro João Caetano “para evitar o desfile de homens vestidos de mulher”, fazendo com que os chamados “travestis” se deslocassem em massa para o Municipal. (Revista do Rádio, 18 de março de 1961) O concurso de fantasias contou, pela primeira vez, com mais concorrentes masculinos (25) do que femininos (11). Refletindo a inflação que assolava o país, o ingresso individual (com direito a bufê) foi vendido a CR\$ 4.000,00. No final da festa, um balcão desabou sobre a plateia, aparentemente sem vítimas.

Para o baile de 1962, uma discussão sobre haver ou não concurso de fantasias masculinas terminou com a resolução da comissão de carnaval do Theatro Municipal de acabar, mais uma vez, com a disputa entre homens. (O Cruzeiro, 10 de março de 1962) Além disso, resolveu-se que os grupos fantasiados que decidissem participar do concurso deveriam ter dois terços de mulheres. Após reclamar nos jornais criticando a decisão, Evandro de Castro Lima desfilou e recebeu um prêmio especial por sua fantasia “Imperador D. Pedro II”. A superstar Rita Hayworth participou do baile que contou com Pixinguinha entre os músicos de uma das orquestras. O Baile da Mocidade não aconteceu por não dar lucro suficiente.

A estrela da vez, no baile de 1963, foi Kirk Douglas que compareceu fantasiado de Spartacus, seu personagem no filme de sucesso estrondoso estrelado por ele em 1960. (Manchete, 9 de março de 1963; Manchete, 16 de março de 1963) As fantasias masculinas não participaram da disputa, mas desfilaram para a plateia, que aplaudiu entusiasticamente quando o locutor anunciou que no próximo ano os homens voltariam a participar do concurso. A comissão encarregada de escolher o projeto de decoração concluiu que nenhum dos concorrentes merecia o prêmio reservado ao primeiro lugar e resolveu que o projeto classificado em segundo lugar seria aquele executado, com um prêmio menor. O resultado foi que a decoração do baile daquele ano, intitulada “Caleidoscópio” acabou sendo considerada como uma das piores dos últimos tempos (Diário de Notícias, 5 de janeiro de 1963).

O baile de 1964 entraria para a história pela aclamação recebida de 10.000 foliões por Isabel Valença, destaque dos Acadêmicos do Salgueiro, ao atravessar a passarela suspensa sobre o salão após ser anunciada como ganhadora do primeiro prêmio de luxo feminino com sua fantasia “Rainha Rita de Vila Rica”, desenhada por Arlindo Rodrigues, carnavalesco da escola de samba. (Jornal do Brasil, 13 de fevereiro de 1964) A destaque havia sido proibida de se inscrever sob a alegação de que “não são permitidas as inscrições de fantasias que desfilam em escolas de samba”, item que, aliás, não constava do regulamento. (Jornal do Brasil, 7 de fevereiro de 1964) Um dia depois, a diretoria do Theatro Municipal voltaria atrás e aceitaria a inscrição, após o governador Carlos Lacerda exigir uma satisfação da direção do teatro. A decoração de Arlindo Rodrigues, intitulada “Brasília”, contava com vinte impressionantes “bonecos de vime” com cerca de 2 metros cada. O retorno da disputa de fantasias masculinas dá a vitória a Evandro de Castro Lima com a espetacular “Sagração de Napoleão”.

O ano de 1965 foi marcado pelos festejos do Quarto Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Para ajudar nos custos da festa, a municipalidade lançou o Bônus do IV Centenário. No valor de CR\$ 2.000,00 cada um, os bônus davam a chance de participar de sorteios mensais e eram a única forma de pagar as entradas para o baile do Theatro Municipal, vendidos a CR\$ 50.000,00 o ingresso individual. (Manchete, 23 de janeiro de 1965) Grande atração do baile, o desfile de fantasias, marcado para uma hora da manhã, atrasou três horas devido à confusão causada pela forma como se organizou processo

de julgamento. As fantasias inscritas deviam entrar pela passarela principal na frente do teatro, entre às 16 e 17 horas, desfilando para o público que se aglomerava na Cinelândia, antes de serem julgadas, a partir das 18 horas. O júri selecionou cinco fantasias em cada uma das seis categorias (luxo masculino, feminino e grupo; originalidade masculina, feminina e grupo). As fantasias selecionadas tinham que aguardar no saguão a classificação final que só seria anunciada, na ordem inversa, a uma hora da manhã, à medida que cada uma entrasse na passarela. O sistema causou grande tensão e, é claro, muitas discussões e acusações, com vários concorrentes se recusando a desfilarem ao descobrir, na hora, que não tinha sido classificado em primeiro lugar. Evandro de Castro Lima ganhou o concurso com “O triunfo de Dom Sebastião”. Clóvis Bornay se recusou a entrar na passarela quando sua fantasia, “Estácio de Sá”, foi anunciada em terceiro lugar. Mas o grande sucesso foi o primeiro lugar em originalidade masculina, a fantasia “Aparição do Saci Pererê”, do bailarino e futuro carnavalesco Geraldo Cavalcanti. Dando um final feliz a todo esse tenso processo, as fantasias vencedoras desfilaram na Avenida Presidente Vargas sobre carros alegóricos especialmente decorados, imediatamente antes do desfile das grandes sociedades que fechava o carnaval carioca, na noite de Terça-feira Gorda. (Jornal do Brasil, 29 de janeiro de 1965) A presença da atriz Romy Schneider deu o toque internacional ao baile que, segundo Murilo Miranda, diretor do Theatro Municipal, mais uma vez causou danos ao teatro.

A decoração “Carnaval op arte”, de Ivan Raisinger e Ieve Freire, totalmente em preto e branco, marcou o baile de 1966, ocupado por foliões com fantasias cada vez menos elaboradas, como índios e pareôs. O mesmo ano marca o retorno do Baile Infantil que havia sido suspenso no ano anterior em razão de trazer prejuízos. Em 1967, foi eliminada a categoria originalidade para o concurso de grupos, visto que nos últimos carnavais as roupas dos inscritos não tinham o mínimo requisito necessário “levando a crer que seu único objetivo é entrar no baile gratuitamente”. (Jornal do Brasil, 15 de dezembro de 1966) Após o resultado, as fantasias premiadas desfilaram no salão e na passarela externa, para delírio do povo. Gina Lollobrigida reinou absoluta em seu camarote sendo fotógrafa e tirando fotos dos foliões. A maioria dos jovens vestia fantasias de *sarong* e

pareô, divertindo-se ao som da música “Máscara negra” e sendo observada por centenas de turistas que ocupavam, placidamente, as cadeiras dos balcões para assistirem, sentados, à folia do salão.

Em 1968, a fofoca pré-carnavalesca girou em torno de Carlos Imperial que participou do concurso de fantasias com “Rei dos hippies”. Famoso, na época, por suas atitudes e afirmações machistas e preconceituosas, ele chegou a declarar que era preciso acabar com a “frescura”, e que “desfilhar no Municipal não quer dizer que homem não seja homem”. Acrescentando que “o que compromete a classe são essas ‘bonecas’ que dão vexame” (O Cruzeiro, 17 de fevereiro de 1968) e que ele seria “o primeiro homem a desfilhar no Municipal”. (Manchete, 2 de março de 1968) Ao final, Imperial foi desclassificado nas eliminatórias e não chegou a desfilhar na passarela, tendo sua participação proibida para o ano seguinte. Em consonância com o espírito da época, o projeto de decoração campeão, do argentino Luís Hector Pedrini, intitulava-se “Hippie... Amor à Margarida” (Manchete, 20 de janeiro de 1968).

Em 1969, a grande novidade ficou por conta da iluminação do salão, com luzes que acompanhavam a vibração do ambiente, ficando mais fortes ou mais suaves; com a utilização de luz negra em alguns momentos e o “psicodelismo” de um estetoscópio, aparelho que quando ligado provocava, “por 30 segundos, uma sensação de êxtase nos foliões, mas de forma destituída de qualquer periculosidade”. (Jornal do Brasil, 3 de janeiro de 1969) O sucesso dos desfiles de fantasias do Theatro Municipal era patente. Algumas fantasias premiadas naquele ano seriam fotografadas, após o carnaval, para a revista Vogue, em pontos turísticos do Rio de Janeiro pelo fotógrafo italiano Franco Rubartelli acompanhado da famosa supermodelo alemã Veruschka. (Jornal do Brasil, 29 de fevereiro de 1969) Por outro lado, o fim da elegância do baile, marcado pela erotização crescente das fotos divulgadas e pelo uso de fantasias cada vez mais simples, manifestou-se na própria organização que instituiu, por exemplo, o uso de copos de plástico para servir bebidas nos balcões (nas mesas continuavam de vidro) com a desculpa que no ano anterior dois mil copos foram quebrados ou sumiram. Após a proibição total de bailes “exclusivamente de travestis” no carnaval da cidade, um representante da Secretaria de Segurança, apesar de declarar não haver impedimento para a participação de homossexuais em

bailes e concursos de fantasias, como o do Theatro Municipal, comentava, com uma boa dose de preconceito, que “somente as promoções que explorem a anomalia constituem estímulo à homossexualidade” (Jornal do Brasil, 7 de dezembro de 1968).

O baile de 1970 é marcado pela despedida de Evandro de Castro Lima dos desfiles e pelo acirramento das críticas à realização do evento. Falou-se muito dos prejuízos ao patrimônio do teatro tais como a depredação de obras de arte, a furação das paredes para passagem de canos para instalação de pias, a retirada do lustre de cristal do centro do salão e a montagem da cozinha no lugar onde funcionava a escola de ballet. Destacou-se, também, o perigo representado por uma passarela construída para eventual fuga dos foliões que terminava numa escada em caracol com acesso para uma pessoa por vez. (Diário de Notícias, 13 de fevereiro de 1970) Chamado a opinar, o diretor do Theatro Municipal, Vieira de Melo, refuta todas essas considerações, mas recomenda, em vão, que os próximos bailes fossem realizados no Museu de Arte Moderna. O tema da decoração foi “Gala Policrômica”.

O baile de 1971, primeiro realizado após o tombamento do prédio do Theatro Municipal, contaria com um controle mais severo do número de foliões, reduzidos de 10.000 para 7.000, atitude que, segundo os jornais, colaborou para que não houvesse a mesma animação dos anos anteriores. (O Cruzeiro, 3 de março de 1971) Não houve concurso para a decoração, razão pela qual aproveitou-se um antigo projeto de Mario Conde baseado no folclore brasileiro. (O Cruzeiro, 17 de fevereiro de 1971) As imagens divulgadas pelas televisões Globo e Tupi apresentam aos telespectadores um baile cada vez mais dominado pela vulgaridade a ponto de a imprensa publicar, pejorativamente, que “não faltou o menu sofisticado com muita mulher de sobremesa”. (O Cruzeiro, 3 de março de 1971) O baile, e sua magia, porém, resistia e continuava e ser uma das grandes atrações do carnaval, como ressaltam os versos do samba “Chinelo novo”, de Niltinho Tristeza e João Nogueira, sucesso do bloco Cacique de Ramos naquele ano: “Amor, não me leve a mal, hoje não vou lhe ver porque é carnaval. Ligue a televisão e veja o baile do Municipal”.

A discussão sobre qual seria o local apropriado para o evento carnavalesco (Theatro Municipal ou Maracanãzinho), que se seguiu a pós a divulgação de projeto de lei proibindo bailes, convenções e formaturas no teatro (Diário de Notícias, 8 junho de 1971), acabou não tendo consequências sobre sua realização no espaço tradicional, em 1972. O salão foi decorado por Fernando Pamplona numa “concepção ornamental prafrentex”,

segundo o autor, com 100 lâmpadas *dycron-colour* e lustres de acrílico e alumínio, intitulada “Feliz universo maravilhoso ozonizado”. (Diário de Notícias, 9 de fevereiro de 1972) Outra novidade foi a exibição de oito ritmistas de escolas de samba sobre uma passarela improvisada em frente ao palco da orquestra após a supressão da construção da famosa passarela interna que atravessava o salão (Diário de Notícias, 11 de janeiro de 1972).

Em 1973, não houve concurso de fantasias. Em seu lugar foi realizado um desfile de destaques de escolas de samba. Zinha da Mangueira, Vilma da Portela, Diva de Jesus da Vila Isabel e Dalva da Imperatriz Leopoldinense, além de representantes da Tupi de Brás de Pina, Mocidade Independente, Salgueiro e Império Serrano, desfilaram sob vaias para um público saudoso das disputas entre os grandes ícones dos desfiles que se mudaram de armas e bagagens para o Hotel Glória. (O Cruzeiro, 14 de março de 1973) As jovens Rosa Magalhães, Licia Lacerda e Ligia Passareli ganharam o concurso de decoração com o tema “Caleidoscópio” todo realizado em plástico e madeira borrifados com líquido especial contra fogo. (Jornal do Brasil, 3 de março de 1973) Nem a presença do famoso diretor de cinema Roman Polansky conseguiu atrair a atenção para o baile que perdia, pouco a pouco, o protagonismo da festa carnavalesca do Rio de Janeiro. “A cada ano que passa o verdadeiro espetáculo de gala do carnaval carioca se transfere para o desfile das escolas de samba, estas sim, atraindo, até como participantes, o que se imagina ser a elite social da cidade. O Baile do Municipal se esvazia de plumas, de pedrarias, de ornamentação refinada (...) e passa a ser apenas uma festa sem brilho”, declarava o Jornal do Brasil, em 8 de março de 1973.

Mesmo com a Cinelândia ocupada pelas obras do metrô, em 1974, o baile, dessa vez organizado pela Riotur, se manteve, apresentando uma surpreendente decoração de Adir Botelho, David Ribeiro e Fernando Santoro inspirada nas obras de Picasso, intitulada “La Paloma”. Três mil turistas, num total de 7.000 foliões, asseguravam a permanência da mística e do glamour ligados ao evento. Entretanto, a invasão crescente de foliãs vestidas de tanguinhas e foliões usando bermudas apontava para um caminho sem volta, com o Jornal do Brasil fazendo o seguinte comentário cheio de bom-humor: “Confidência. – Qual a sua fantasia para o baile do Municipal? – A você (mas não espalhe) eu digo.

Vai ser a mais original. Esconderei completamente o umbigo”. (9 de fevereiro de 1974)
Outro sinal curioso da decadência foi a notícia de que em lugar de uísque e champanhe a bebida mais consumida foi a cerveja em lata.

O último baile de gala do municipal, em 1975, e o fracasso dos bailes oficiais da cidade, organizados, a partir de então, no Canecão, apontam para uma realidade maior: a decadência de um tipo de divertimento que havia perdido sua razão de ser e seu esplendor no contexto de liberação dos costumes que se impunha na década de 1970. Legítimo e principal representante de um carnaval com ares de Paris, o Baile de Gala do Municipal se retirava de cena, cedendo espaço para a licenciosidade crescente (e contestadora dos costumes) representada pelos novos bailes onde reinavam todos os excessos, exagerados pela Imprensa como verdadeiras orgias. Por outro lado, o foco do carnaval saía definitivamente dos salões e entrava na “passarela iluminada” onde as escolas de samba desfilavam com sucesso crescente, mantendo sua hegemonia carnavalesca até finais do século XX, quando passariam a dividir o interesse dos foliões com os blocos.

O imponente Theatro Municipal, grande responsável pelo sucesso de seu baile, deixava de acolher o carnaval para se devotar, exclusivamente, ao papel de uma das mais suntuosas casas de ópera do mundo. “Dignidade recuperada, o velho teatro exhibirá, não o colorido das lantejoulas de fantasias carnavalescas, mas, sim, o brilho do ouro de 24 quilates que reveste detalhes da ornamentação e o reflexo dos lustres de cristal da Boêmia”, comentava a Imprensa, em 1978. (O Cruzeiro, 7 de janeiro de 1978) Porém, a memória do baile glamouroso, mágico e indispensável ficaria para sempre na história do carnaval brasileiro. Sua herança manifesta-se no incentivo ao trabalho de artistas plásticos que se tornariam personagens importantes do mundo das artes ao participar dos concursos para decoração do salão e cartaz, na divulgação para o mundo das carioquíssimas marchinhas cantadas a plenos pulmões por milhares de foliões e por popularizar as conquistas de um primeiro momento de valorização da cultura gay entre tantas outras contribuições à cultura carioca e brasileira. Homenageado pelos enredos das escolas de samba Império Serrano, em 1979, e Vila Isabel, em 2009, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e o seu baile de gala nunca se afastaram totalmente da folia tornando-se, para sempre, um patrimônio da nossa cultura carnavalesca.



O baile da ópera

A cantora lírica Clara Delmastro entre as máscaras de um carnaval carioca

Andrea Carvalho Starkw

Professora e pesquisadora do teatro brasileiro, com foco na história da ópera, do espectador e do teatro no século XIX. Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ e mestra em História do Teatro pela UNIRIO. Pesquisadora no grupo de pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, na UFPA/CNPq. Membro do conselho editorial da ABRACE. andrecarvalhostark@yahoo.com

Os bailes da ópera

Na história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro encontramos um capítulo de 43 anos que o insere nas histórias do carnaval carioca. Por muitos anos, os bailes de gala no carnaval, ocorridos no Municipal entre 1932 e 1975, também chamados de “os bailes da ópera”¹, reuniram foliões e foliãs em seus diversos espaços, dos camarotes à plateia sem cadeiras, resultando em fotos para colunas sociais, notícias sobre seus célebres concursos de fantasia e sobre as celebridades internacionais que compareciam ao evento momesco. Sem dúvida, era o momento mais “chic” do carnaval reunindo a “nata da sociedade”.

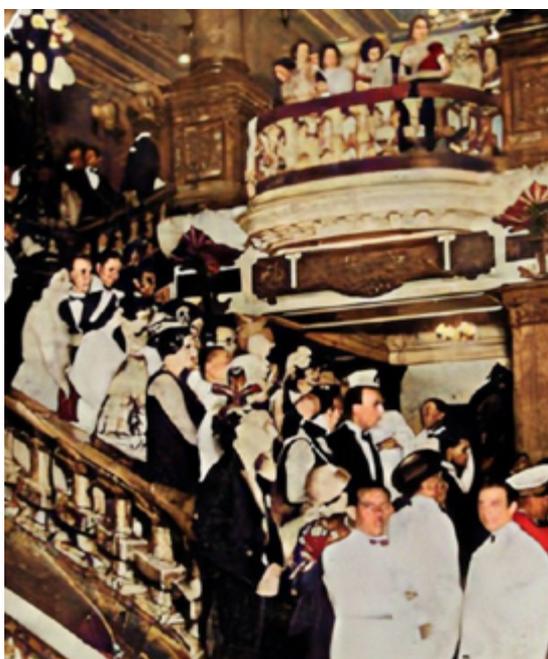


Figura 1: Um flagrante da saída do primeiro baile de gala de carnaval no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1932. Foto colorizada digitalmente.
Fonte: *Fon Fon: Semanário alegre, político, crítico e espusiante* (RJ), 13/2/1932, s.p.

Em 1975, o teatro promoveu seu último baile, deixando uma geração saudosa e muitas histórias que encheram as crônicas carnavalescas por quase um século.

¹ *Revista da Semana*, 20/2/1932, s. p.



Figura 2: Panfleto do baile de máscaras no Salão Assyrio, os “baixos” do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no carnaval de 1933, ao som de *jazz bands*.

Fonte: *Mercador de Antiguidades*. Disponível em <https://www.mercadordeantiguidades.com.br/20a7d8/panfleto-original-dotradicional-baile-de-mascaras-do-salao-assyrio-subsolo-do-teatro-municipaldo-rio-de-janeiro-carnaval-de-1933> Acesso em: out. 2023.

Esses “bailes de gala” representam a continuidade de uma tradição dos tempos do Império que remonta a história da ópera anterior à inauguração do Theatro Municipal carioca. Em 1846, uma cantora lírica italiana promoveu o primeiro baile de carnaval em um teatro no Rio de Janeiro. Assim, a história da ópera e do carnaval se encontram em torno de um nome, de uma mulher italiana, um *mezzo soprano*, que fincou raízes no país, trabalhando e residindo sem retornar a sua terra natal. Seu nome era Clara Delmastro.² Quando, em 17 de janeiro de 1844, estreou uma companhia lírica italiana, no Teatro São Pedro de Alcântara,³ a ópera se tornou novamente um dos divertimentos na cidade

² Em acervos italianos encontramos “Chiara Del Mastro” para o nome da cantora. Consideramos ser esse seu nome original. No presente artigo, escolhemos manter “Clara Delmastro”, conforme encontramos nas fontes primárias, em língua portuguesa, utilizadas na pesquisa. Era comum, nesta época, haver versões traduzidas de nomes próprios em textos de língua portuguesa no Brasil e em Portugal. Cf: *Il Censore Universale dei Teatri*, 29/6/1833.

³ O Teatro São Pedro de Alcântara se localizava onde hoje temos o Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, antiga Praça da Constituição, centro da cidade do Rio de Janeiro.

do Rio de Janeiro (se propagando também pelas demais províncias do Império). A Corte imperial do recém Segundo Reinado, liderado pelo adolescente D. Pedro II, se estabelecia após um conturbado hiato de 12 anos, período no qual as Regências tentaram manter a unidade do país, até que o imperador atingisse o mínimo de idade para subir ao trono depois da volta de seu pai para Portugal. O retorno da programação lírica foi com a primeira temporada da ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini e Felice Romani, que trouxe o soprano milanês Augusta Candiani (Milão, 1820 – Rio de Janeiro, 1890) no papel-título. Clara Delmastro foi contratada em 1844, como cantora dessa companhia, e substituiu Candiani durante o período em que a nossa primeira Norma se afastou dos palcos para sua “licença maternidade”. E logo passaria a dividir os aplausos e a paixão do público dileitante.

Clara Delmastro, a dona do baile

Clara Delmastro nasceu na Sardenha, Itália, por volta de 1810. Alguns registros informam que ela tinha pouco mais de 30 anos quando chegou ao Rio de Janeiro em 7 de janeiro de 1844, acompanhada por sua mãe, pelo cantor francês Cayo Eckerlin e pela atriz e cantora italiana Grata Nicolini Buste. Nesses primeiros anos de Brasil, encontramos a cantora assinando “Clara Delmastro Eckerlin”, indicando talvez que Clara e Cayo formassem um casal, ou algum tipo de parentesco, apesar de não termos localizado ainda documentos para comprovar essa ou qualquer outra relação entre eles.⁴

Os três artistas faziam parte do elenco lírico do Teatro de São Carlos, em Lisboa⁵, e nessa cidade a família de Delmastro era proprietária de uma hospedaria frequentada por “pessoas distintas” que residiam no Rio de Janeiro.⁶

⁴ A partir de 1850, encontramos somente “Clara Delmastro”. Nesse mesmo ano, em dezembro, Cayo Eckerlin estava em Recife, Pernambuco, onde permaneceu até junho de 1851, se apresentando no Teatro Santa Isabel e no Teatro Apolo. Em Recife, Cayo Eckerlin era conhecido como o “marido da cantora lírica Marietta Landa”, que estreou na mesma companhia que ele em Recife, em 1851. Anos antes, em Lisboa, Eckerlin cantava com Delmastro no Teatro São Carlos. Ficamos com essa dúvida que ainda precisaria de maior pesquisa sobre a verdadeira relação entre Clara Delmastro e Cayo Eckerlin. *Jornal do Commercio*, 10/12/1844, p. 3. BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de São Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até a actualidade: estudo histórico*. Lisboa: Typ. Castro Irmão, 1883, p. 139.

⁵ *Jornal do Commercio*, 8/1/1844, p. 1. BENEVIDES, F. da F. *Op. cit.*, p. 154.

⁶ *Jornal do Commercio*, 10/12/1844, p. 3.

Mas, antes de Brasil e Portugal, Delmastro havia iniciado sua carreira na Itália,⁷ em companhias modestas. Em Gênova, ainda no início dos anos de 1830, ela interpretou o papel de Clotilde da *Norma*, no Teatro Carlo Felice. No Teatro Filarmonico, de Verona, em 1830 e 1831, foi Azora em *Zadig ed Astartea* (Nicola Vaccai e A. L. Tottola); no Teatro Sociale, de Mantova, em 1833, Eufemia em *Chiara di Rosemberg* (Luigi Ricci e G. Rossi); e Carlotta em *Il nuovo Figaro* (L. Ricci, J. Ferretti e E. Scribe). Em Udine, Delmastro era segunda prima-dona de uma nova companhia organizada pelo empresário Valentino Trevisan, que tinha Fanny Cori-Paltomi como prima-dona, e cuja estreia ocorreu em 20 de julho de 1833 com a ópera Chiara di Rosemberg. Em outubro de 1833, ela estava contratada pelo Teatro São Carlos, em Lisboa, como segunda-dama da companhia lírica.⁸ No Brasil, Clara Delmastro foi contratada para a companhia lírica do Teatro São Pedro de Alcântara em fevereiro de 1844, e substituiu Candiani entre março e início de junho de 1844, quando a cantora esteve de licença para o nascimento de sua primeira filha.⁹

A estreia de Delmastro como prima-dona ocorreu na ópera *Belisario*, de Gaetano Donizetti, no dia 26 de março de 1844, dia de gala em solenidade ao aniversário de juramento à Constituição Política do Império. Ela fez Irene, enquanto Candiani achava-se “impossibilitada de entrar em cena”, como anunciava os jornais, sem fornecer muitos detalhes. A ópera em dois atos de Gaetano Donizetti com libreto de Felice Romani, *L'Elisir d'Amore*, que estreou em 17 de maio de 1844, também teve Delmastro como prima-dona, lugar que seria de Candiani, assim como outras óperas encenadas e estreadas no Brasil entre março e junho de 1844.¹⁰ Delmastro e Candiani foram, portanto, criadoras de primeiros papéis de óperas do repertório *bel canto* em suas estreias no Brasil.

No palco, as cantoras Delmastro e Candiani se encontraram, pela primeira vez, na ópera Anna Bolena, de Gaetano Donizetti com libreto de Felice Romani, apresentada em espetáculo de gala pela maioria de D. Pedro II, em 23 de julho de 1844. Delmastro como Joana Seymour, papel que ela já havia encenado no Teatro São Carlos, em Lisboa,

⁷ Antes mesmo do país existir como compreendemos hoje. A unificação italiana somente foi finalizada em 1871, reunindo em um país os diversos estados da Península Itálica.

⁸ Il Censore Universale dei Teatri, 29/6/1833; 20/7/1833; 17/8/1833; 31/8/1833. Diário do Rio de Janeiro, 23/3/1844, p. 2. BENEVIDES, F. da F. Op. cit., p. 139.

⁹ Diário do Rio de Janeiro, 25/2/1844, p. 4.

¹⁰ *Jornal do Commercio*, 17/5/1844, p. 4.

e Candiani como Anna Bolena¹¹. Desde então, os partidos teatrais se formaram novamente, mas sob os nomes de Augusta Candiani e Clara Delmastro – Candianistas e Delmastristas deram o tom das plateias da ópera e levaram o nome de Delmastro a um público cativo.¹² Dois anos depois de sua estreia, ela iniciou na cidade, como empresária e produtora, os bailes mascarados em um teatro nos moldes dos que se faziam na Europa. Apesar de uma bem-sucedida carreira como cantora no Brasil, com contrato e seguidores reunidos em um partido teatral, a cantora enfrentou crises financeiras, problemas contratuais, conflitos com os empresários do teatro, e a concorrência com nomes sempre novos que chegavam à Corte desde a estreia da companhia lírica. Esse conjunto de fatores possivelmente pode tê-la levado a um novo projeto de trabalho.

O primeiro Mascarado

Com apoio de um chefe de polícia, responsável por autorizar eventos públicos, Delmastro produziu o primeiro baile de carnaval em um teatro no ano de 1846, ocupando o Teatro São Januário, localizado na Praia de D. Manuel, por dois dias. O primeiro baile foi em um sábado, 21 de fevereiro de 1846, o segundo na terça-feira seguinte, dia 24, e ambos começaram às 20:30 e terminaram às 4 da madrugada¹³. Eram esses bailes chamados de “bailes de máscara” por ter a máscara como adereço principal, reproduzindo os bailes do carnaval europeu. Apesar desse teatro ser conhecido palco da Companhia Lírica Francesa, que apresentava a ópera lírica francesa naquele ano, o espaço era considerado distante do centro de maior entretenimento da Corte, a Praça da Constituição (atual Praça Tiradentes). Mesmo assim, os bailes de máscara de Delmastro tiveram bastante público e se tornaram um marco na história do carnaval.

¹¹ Foi essa a primeira apresentação da ópera Anna Bolena no Brasil com Candiani e Delmastro como primeiras criadoras dos papéis principais. Esse elenco de estreia foi composto por Archangelo Fiorito, Vincenzo Ricci, Angiolo Grazziani, Margheritta Deperini e Giuseppe Deperini. *Diário do Rio de Janeiro*, 23/3/1844, p. 2. *Jornal do Commercio*, 23/3/1844, p. 3; 22/7/1844, p. 3; 18/2/1845, p. 3; 27/2/1845, p. 3.

¹² Atores, atrizes, cantores e cantoras de sucesso tinham seu partido no século XIX. Maria Teresa Fasciotti e Elisa Barbieri eram as musas dos partidos líricos no Primeiro Reinado. No Segundo Reinado, o primeiro partido lírico se formou sob os nomes de Augusta Candiani e Clara Delmastro. Poderiam ser comparados ao “fã clube” do século XX, mas com diferenças. Os partidos eram violentos e passionais em suas manifestações, que muitas vezes precisavam de intervenção policial.

¹³ *Jornal do Commercio*, 19/2/1846, p. 2. STARK, A. C. Folia elegante. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 5, no 53, fev. 2010, p. 32-35.

Os foliões e foliãs, que não quisessem sair de casa “mascarado”, poderiam levar sua máscara e se arrumar no próprio teatro, pois havia uma sala reservada para o público se trocar e guardar sua roupa. Para entrar no primeiro baile pagava-se uma entrada geral de 2\$ réis por pessoa, com exceção dos “criados que acompanhassem seus amos e que forem a seu serviço”. Para maior comodidade e proteção das famílias, vendiam-se também camarotes. Além da entrada geral, quem quisesse um camarote deveria também desembolsar 5\$ réis, se escolhesse os da primeira ou segunda ordem; e 3\$ réis para os da terceira ordem. Aqueles que preferiam comprar seus camarotes poderiam descer para o salão a hora que quisessem ou ficar somente assistindo ao desenrolar das danças, ficando protegido ou protegida da folia que transformava o espaço da plateia em salão de dança e palco do espetáculo. Duas orquestras animavam os foliões com a típica música de salão da época: polcas, mazurcas, quadrilhas, valsas¹⁴. Além das danças, em par com máscara, havia comidas e bebidas como cerveja, doces, refrescos¹⁵.

O controle da polícia presente nos bailes mascarados garantia um ambiente familiar onde as mulheres podiam frequentar sem receio. Os frequentadores deveriam obedecer limites e territórios bem específicos que se dividiam entre os “Máscaras do salão” e os “Sem Máscara dos camarotes”. Um frequentador dos primeiros bailes chegou a pedir intervenção policial para garantir esses limites e assim combater certas provocações às “famílias distintas” dos camarotes, revelando um pouco do ambiente dos bailes em seu ano de estreia¹⁶.

¹⁴ O repertório do primeiro baile não conseguimos localizar, mas para um outro baile de máscara que ocorreu no teatro do Pavilhão Fluminense às 21 horas do dia 27 de abril de 1867, um sábado de Páscoa, foi anunciado o seguinte repertório musical: as quadrilhas *Barbe Bleu*, *Les Bayardes*, *Príncipe Real*, *Orphée aux enfers*, *Milan*; as polcas *Vive L'enfance*, *La Géorgienne*, *Curuzu*, *Le Cupidon*, *Antibanbiste*; as valsas *Le Souvenir*, *Les Parlès des Orient*, *Les Pastourelles*, *Emilie*. Percebe-se que não havia especificamente uma música do carnaval nos bailes de máscara nesse momento. Esse repertório era a música de baile comum nessa época. *Jornal do Commercio*, 27/4/1867.

¹⁵ *Jornal do Commercio*, 19/2/1846, p. 2; 27/4/1867, s/p; 8/3/1846, p. 3; 15/3/1846, p. 2.

¹⁶ *Jornal do Commercio*, 16/3/1846, p. 2.



Figura 3: Detalhe da gravura de Eugène Cicéri, a partir de Alfred Martinet e Philippe Benoist, de 1852. Uma rara imagem da localização do Teatro São Januário, da perspectiva do morro do Castelo. Na imagem, vemos o Hotel Pharoux (1), os fundos do Teatro São Januário [a frente era virada para a baía] (2), a estação das barcas para Niterói (3), atual praça XV de Novembro, centro do Rio de Janeiro. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.



Figura 4: Reprodução de um momento em um baile de máscaras no Rio de Janeiro. Mulheres no salão, máscara no chão, bebidas e uma mulher mascarada de monóculo que buscava os camarotes ao alto. Fonte: *A Semana Ilustrada*, fevereiro 1863.

Havia “espectadores” que assistiam dos camarotes à folia, e outros que se entregavam ao descontrole do salão, eram esses os “atores” do baile. O baile de máscara era um grande espetáculo com espectadores sob controle da polícia e respeitando o decoro das famílias:

Em duas classes se divide, principalmente, a gente que vai àquelas reuniões [*os bailes*]: atores e espectadores; esta segunda, porém, compreende uma porção de indivíduos (e não poucos) que pelo que ajudam a folia participam um tanto da primeira: falo das pessoas que sem máscara entram no salão. Está visto que quem ali vai entrar, entra no campo dos gracejos, mistificações e intrigas e, portanto, não pode nem deve fazer má cara ao que a puridade ou em voz alta lhe quiserem dizer. (...) Não acontece, porém, assim com as gentes que, por não querer ou por gosto ou por circunstâncias, entram na folia, e vai para camarotes procurar divertimento unicamente em ver como ela corre. Esta classe não deve estar exposta aos gracejos (às vezes, bem desengaçados) a que estão sujeitos os que entram no salão que é o verdadeiro local da festa. Meros espectadores têm direito a gozar sossegadamente do divertimento e, para isso, é rigorosamente indispensável que aos mascarados não seja permitido apostrofar a gente que está nos camarotes e, muito menos ainda, a andar por eles e pelos corredores repetindo as mistificações e intrigas só próprias do salão; convertendo em tal aquele lugar que deve estar a coberto de semelhante invasão, para que os chefes de família possam, sem receio de importunos e, às vezes, mal cabentes gracejos, levar suas esposas e filhas a ver o divertimento. (...) Imagine bem cada um o alcance e consequências que pode ter uma mistificação ou intriga feita a uma família honesta por qualquer chocarreiro imprudente ou estouvado mascarado?¹⁷

¹⁷ *Ibidem.*

E qual era o “clima” dos salões desses *Bals Masqués*? O que poderia fazer um “estouvado mascarado” para ofender esposas e filhas de famílias distintas que iam ao baile no teatro, a princípio, para assistir a um espetáculo? O depoimento de um animadíssimo mascarado que esteve em um baile no mês de outubro de 1846, no Teatro Tivoli, nos revela a verdadeira fantasia desse tipo de espetáculo:

Assistimos, pela primeira vez, ao baile mascarado que teve neste estabelecimento (...), fomos também dar nossos 2\$rs. E, apesar de sermos velhos, dissemos conosco: – Vamos ser hoje, menino! Vamos passar parte da noite distraídos das fadigas do dia, vamos ver os máscaras e apreciar dentre eles alguma que parece, à primeira vista, uma feiticeira, e, pelo porte do corpo, fez andar todos a porfia, perguntando quem é, onde mora, o que deseja tomar, cerveja, sorvete, doce, um franguinho, etc. – e a espectralhona, quem sabe que, se tirar a máscara, afugenta a todos pelo carão que apresenta, onde a natureza já fez seus estragos, faz unicamente desdenhoso sinal que não pode aceitar cousa alguma, e deixa todos em contínuo desassossego. Vamos ver um garoto, que dias antes furou as orelhas para passar por senhora, e vestida como tal, vem ao baile, dá o braço a algum inexper-to, que vendo os requebros do garotinho, ilude-se a ponto tal que julga ter a seu lado uma Vênus, sem ao menos ver o grande joanete do tal gaiato que lhe diz: – Eu sou homem! Vamos finalmente ver um caricato que diverte a todos sem ofender – e retira-se deixando saudades das boas graças... Mas deixemo-nos dessas cousas e tratemos do saldo do baile. Estava decorado com suas vestes de gala tão garboso, tão elegante, que bem mostrava tinha a receber para mais de 700 convidados, como aconteceu, sua grandeza e seus lindos lustres convidava a que um só instante não estivessem os armadores do Masqué ciosos, e que a ótima banda de música não parasse um momento sequer de executar, como fez, as belas quadrilhas e polcas etc (...)¹⁸.

¹⁸ *Jornal do Commercio*, 28/10/1846, p. 2. O Teatro Tivoli, criado pelo bailarino Francisco York. Era um pequeno teatro de madeira que se situava na rua dos Inválidos, 2, local que ficaria conhecido posteriormente como “Pavilhão Fluminense”.

Os bailes de máscara foram aceitos mais do que um típico evento de carnaval, ao contrário do que aconteceu com os do Teatro São Carlos, em Lisboa, onde os bailes mascarados foram desaparecendo aos poucos devido à falta de público¹⁹. Esses eventos se propagaram não somente no carnaval, mas também em outras datas celebrativas. Páscoa, Quaresma, feriados diversos eram motivos para os bailes de máscara surgirem. No próprio ano de 1846, eles ocorreram na Quaresma, de 11 a 14 de abril, no Teatro São Pedro de Alcântara, de 20:30 às 4 da manhã²⁰. Em 1847, também houve, no mesmo local, um baile com coreto e banda militar que tocava sinfonias nos intervalos das danças. Até mesmo o ator e empresário João Caetano dos Santos produziu seu baile em 1851²¹. Em pouco tempo, vários outros teatros e clubes começaram a promover os seus bailes mascarados, que passaram a fazer parte da pauta de eventos da cidade.

Os bailes movimentavam o comércio garantindo uma estrutura para os foliões. Nas redondezas da Praça da Constituição, por exemplo, alugavam-se quartos para troca de roupa e guarda de pertences. Os cafés e hotéis ficavam abertos até madrugada para oferecer ceias frias ou quentes aos foliões e foliãs. Lojas ofereciam máscaras e fantasias como plumas, cabeleiras e barbas, arminho para bordar mantos e botas, e flores de todas as qualidades. As máscaras de arame veludo e cera, que no ano de 1847 eram meio insossas, segundo avaliava Martins Penna, passaram também a ser fabricadas com “cetim, arame e cartão”, como as que encontramos na loja “Às 10.000 máscaras” da rua do Ouvidor para o carnaval de 1854. Os bailes eram lucrativos para empresários, e para uma rede de serviços e comércio que se organizava nas imediações dos teatros nas noites dos mascarados.

¹⁹ BENEVIDES, F. da F. *Op. cit.*, 1883, p. 163.

²⁰ *Jornal do Commercio*, 8/3/1846, p. 3; 15/3/1846, p. 2.

²¹ O baile empresariado por João Caetano dos Santos foi realizado no Teatro São Pedro de Alcântara, quando o ator e empresário era diretor do espaço. *Jornal do Commercio*, 16/2/1851. In: PARANHOS, José Maria da Silva (Visconde do Rio Branco). *Cartas ao amigo ausente*. Edição organizada e prefaciada por José Honório Rodrigues. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, Instituto Rio Branco, 1953, p. 50.



Figura 5: Anúncio de máscaras para o carnaval de 1854.

Fonte: *Journal do Commercio*, 25/2/1854.

O novo divertimento foi rapidamente absorvido pelo gosto de um público que julgava o entrudo como um carnaval violento e distante da imagem da “civilização”. Isso explica a propagação e aceitação dos bailes mascarados no carnaval de forma tão imediata. Era um ambiente protegido, que, mesmo não sendo tão controlado na prática, havia a representação maior de um controle e segregação. A noção de “civilização” se nutria da necessidade de “civilizar” a nação, no contexto de uma sociedade que pretendia se construir a partir da afirmação de códigos sociais do modelo europeu. Aos bailes mascarados comparava-se o “entrudo”, o típico evento do carnaval de então, que misturava classes, inclusive com a participação das pessoas escravizadas. Levar o carnaval para dentro do teatro controlaria comportamentos, incentivaria a civilização e poderia se diferenciar dessa prática popular, considerada “bárbara”. A ideia da “civilização” se tornava um critério de juízo e também, talvez por consequência, uma justificativa para o controle do comportamento.

A palavra civilização remonta à “civitas”, ou seja, “a cidade”, em oposição ao meio rural. Em dias comuns, o indivíduo civilizado frequentaria a ópera. No carnaval, os bailes mascarados, empresariados por uma cantora lírica italiana, em vez do entrudo, de matriz popular. Era a “população sensata” que queria ver banido o “jogo do entrudo” dos costumes do carnaval, um “jogo bárbaro, pernicioso e imoral”, segundo Martins Penna escreveu em 1847:

O entrudo é um jogo bárbaro, pernicioso e imoral. A autoridade que tem o dever de zelar sobre a moral e a tranquilidade pública, assim pensa, e há anos esta parte que se afadiga em publicar ordens nos jornais para que ele cesse, ameaçando os infratores com multas e prisões, mas não é fácil extinguir com ordens de jornais e algumas patrulhas usos arraigados entre o povo por espaço de anos. Antes dessas proibições o povo jogava o entrudo consigo em toda a liberdade nas ruas e praças públicas; depois dessas proibições subiu ele pelas janelas e o joga com as autoridades nomeadas para o evitarem. Essas cenas ridículas a que todos nós temos presenciado, uma ou mais vezes, são de péssimo exemplo²².

Segundo Penna, a Câmara Municipal já havia tentado fazer bailes mascarados para impedir o entrudo, mas acreditava-se que a população ainda não estava “educada” o suficiente para tais divertimentos, e a ideia não foi adiante²³. Somente quando Delmastro produziu o primeiro baile no teatro é que o projeto teve impulso. No Rio de Janeiro, já havia bailes de máscara durante o carnaval nos salões de hotéis, como o Hotel de Itália, mas não se comparavam ao alcance que ela conseguiu realizar no teatro²⁴.

Era assim um divertimento considerado menos agressivo e mais civilizado para os dias de carnaval, diferente do entrudo que reunia famílias de suas janelas, para fugir da vigilância policial, lançando limões de cera com água ou urina sobre os transeuntes.

²² MARTINS PENA, L. C. Op. cit., 1965, p. 143-144.

²³ Id., p.142.

²⁴ Vivaldo Coaracy informa que, em 1835, houve bailes mascarados no Hotel de Itália, na rua Espírito Santo, e no Café Neuville, no largo do Paço. COARACY, V. Memórias da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 143.

Nas ruas, a população negra escravizada jogava trigo e polvilho, sem nenhum controle, apesar dos avisos que eram publicados nos jornais ameaçando prisões e multas a quem aderisse ao “jogo”.



Figura 6: O jogo do entrudo das ruas. O derramamento de líquidos das sacadas, os limões-de-cheiro e as bisnagas. Ilustração satírica de 1875 para texto que relembra as práticas do carnaval de 1854.

Fonte: *O Mosquito*, 6/2/1875.

Os bailes promovidos pela cantora no interior de um teatro, conhecido por apresentar ópera francesa, nos moldes dos que ocorriam na França e Itália, eram uma prova da “civilização” da nossa sociedade. Era preciso mudar os costumes, e substituir o entrudo pelas “mascaradas”. E a imprensa divulgava os bailes como inovação e civilidade, era uma diversão segura e distante do libidinoso e permissivo entrudo. Aqueles que apoiavam a “empresa” de Madame Delmastro escreveram nos jornais com entusiasmo sobre a mudança de costumes no carnaval na véspera do primeiro baile mascarado ocorrido no Teatro São Januário:

(...) o gênio fértil dos italianos tem variado, felizmente, estas bacanais em mascaradas, bailes e outros divertimentos bufos com que assinalam esta época de prazer e de alegria, sem ofensa da moral pública. Ora, se na Europa tem sido constante a modificação nos costumes a respeito do carnaval, por que razão não havemos nós de modificar os nossos costumes de entrudo? O

legado é dos Mouros e basta isto para trazer o cunho da barbáridade e seria por ventura difícil trocar a mania de nos molhar pelos bailes e mascaradas? Certamente que não, uma vez que se propusessem a dar um regozijo público que compensasse aquela distração, por isto é que o povo está habituado a ter naquela época um pretexto para divertir-se. Portanto, façamos votos ao céu para que continuem os bailes mascarados e outros divertimentos deste gênero pelo entrudo, a fim de ver se nos livramos de uma gamelada de água ou de uma porção de pós pela cara. Pelo que se faz credora de elogios e de proteção de Mme Delmastro dando-nos com esta empresa momentos de prazer e livrando-nos dos incômodos inerentes ao tal entrudo²⁵.

Entre as diferenças de público, até mesmo em um baile mascarado de carnaval, havia a noção de civilização como basilar no que compete também ao controle da espontaneidade. Se a Europa modificava seus costumes carnavalescos, o Brasil também poderia estar a par dessa modernidade.

O último baile

O baile de máscara de Delmastro caiu no gosto do público com o apoio da polícia e da imprensa, e daria fim ao entrudo, assim se esperava, para a legitimação de um novo código de relação entre indivíduos. Desde que se passasse pelo crivo do controle, o lugar do espectador-folião na busca de entretenimento carnavalesco era garantido e inquestionável. Para atender às regras, uma censura se efetivava para a garantia de divertimentos “sem ofensa da moral pública”.

Em 1848, Clara Delmastro ainda produzia bailes, mas em seu teatro chamado “Salão da Floresta”, na rua da Ajuda, número 59, localizado na Chácara da Floresta. Essa localidade se situava aos pés do morro do Castelo, e pertencia a Nicolau Rodrigues dos Santos França e Leite, advogado e deputado paraibano.

²⁵ *Jornal do Commercio*, 20/2/1846, p. 2.



Figura 7: Foto de Augusto Malta da rua da Ajuda, Rio de Janeiro, mostrando a entrada da Chácara da Floresta, em 1903, antes da abertura da avenida Central (atual avenida Rio Branco) que levou ao fim esse trecho de rua. Neste local, Clara Delmastro mantinha seu “Salão da Floresta”, onde promoveu seus últimos bailes mascarados, em 1848. Esse salão da cantora se localizava em algum ponto entre a atual avenida Rio Branco, a avenida Almirante Barroso e a rua Manuel de Carvalho, coincidentemente na atual vizinhança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles. Coleção Brasileira Fotográfica.

Delmastro deixou a vida de empresária de bals masqué e voltou aos palcos como cantora lírica em 1849 ao mesmo tempo em que o Dr Ferreira Leite iniciava uma ação na justiça, por dívidas não pagas, contra a cantora empresária. A execução ocorreu em janeiro de 1850 pelo juiz da 3a Vara Cível do Rio de Janeiro que ordenou a apreensão de todos os objetos que Delmastro possuía em seu teatro. Soma-se a isso uma ação de José Ribeiro da Silva Leão, de mesmo resultado, em relação à Casa de Banho que Delmastro também possuía nas imediações²⁶. Talvez os bailes não fossem tão lucrativos nesse momento, pois muitos passaram a ser produzidos por outros empresários na Corte e em demais províncias brasileiras. E a localidade da Chácara da Floresta estava distante do núcleo de maior trânsito “cultural”, a praça da Constituição.

Restou a cantora retornar aos palcos. Em 14 de março, ela cantou o *Hino Nacional Brasileiro* no Teatro São Januário antes do drama *A Degolação dos Inocentes*, com a Companhia Dramática de João Caetano, em espetáculo de gala pelo aniversário da imperatriz

²⁶ *Jornal do Commercio*, 16/1/1850, p. 3. BRASIL. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, ficha 291192, Coleção Vara Cível do Rio de Janeiro, 1849, n o 7894.

Theresa Christina. No mesmo teatro, cantou novamente o Hino Nacional em outra gala, pelo juramento da Constituição do Império, em 25 de março do mesmo ano. Ainda no São Januário, com João Caetano, ela realizou um benefício em 03 de julho de 1849²⁷, enquanto anunciava a venda de seu salão para se retirar da cidade, tendo ainda de lidar com os processos que havia perdido.

Em junho de 1850, ela seguiu de navio rumo ao Rio Grande do Sul, sem acompanhantes, mas no mês seguinte estava de volta ao Rio de Janeiro para retornar ao Sul de forma definitiva no dia 13 de novembro do mesmo ano²⁸. No Teatro Sete de Setembro, na cidade de Rio Grande (RS), Delmastro realizou um benefício em 28 de fevereiro de 1850, cantando a cavatina e o rondó da ópera *Betty*, de G. Donizetti, e uma ária da *Lucia de Lamermoor* do mesmo compositor. Não são muitas as referências sobre sua carreira a partir desse momento, mas, certamente, isso se deve à escassez de fontes que cria um hiato de dez anos entre 1850 e 1860 em sua biografia. Delmastro faleceu em sua casa na cidade de Rio Grande, onde foi encontrada em seu próprio leito, no dia 10 de abril de 1860, vítima de um “ataque de congestão pulmonar”²⁹.

²⁷ O espetáculo de benefício era um direito dos artistas determinado em contrato com o teatro. A renda da noite era revertida ao beneficiado, descontadas as partes previamente combinadas pelo aluguel do espaço. No espetáculo de benefício, o próprio beneficiado/ a própria beneficiada se dirigia a seu público, vendendo ingressos em sua própria casa. Cf: STARK, A. C. *O espectador da Corte: palco e plateia em tempos de formação (1838-1868)*. Tese. CLA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017, p. 58.

²⁸ No registro de viagem, da coluna Movimento do Porto, encontramos o nome de “Clara Delmastro Bilglietti” na lista de passageiros de um navio saindo do Rio de Janeiro rumo ao Rio Grande do Sul, em 1850. Trata-se mesmo da cantora. Entretanto, o sobrenome “Bilglietti” não ocorre em nenhuma outra fonte, somente nesta. Buscamos arduamente a origem desta família Bilglietti em acervos genealógicos diversos, mas não encontramos ocorrência. Terá sido uma confusão na anotação em relação ao “bilhete”/ “passagem” que deveria ser entregue em um navio? A palavra muito se assemelha à palavra “bilhete” em italiano (“biglietto”, no singular; “biglietti” no plural). Ficamos com essa dúvida sobre um possível segundo sobrenome de Delmastro. Apostamos no equívoco. *Jornal do Commercio*, 15/11/1850, p. 3.

²⁹ BRASIL. Relatório apresentado à *Assembleia Provincial de São Pedro do Rio Grande do Sul*, na 1 a sessão da 9 a legislatura. Porto Alegre: Tipografia do Correio do Sul, 1860, p. 11.

O nome de Clara Delmastro pouco aparece na história da ópera no Brasil, mas é certo nos índices de trabalhos sobre a história do carnaval carioca. Sua história poderia ir além do encontro com Candiani, dos primeiros papéis de repertórios *bel canto* no Brasil, ou dos primeiros bailes de máscara em teatro. Não sabemos como era seu rosto, não encontramos nenhuma imagem que a retratasse, apesar das incontáveis buscas, e desconhecemos ainda muitos detalhes de sua biografia. Parece que sua história permanece encoberta pela máscara de um baile de carnaval que ela promoveu. Entretanto, mesmo que nossos teatros não apresentem mais bailes mascarados desse porte, onde quer que tenhamos um baile no carnaval, encontraremos as máscaras de uma cantora chamada Clara Delmastro, que transitou entre a ópera romântica italiana e o carnaval da Corte de D. Pedro II. Um indício da absorção e transformação típica de nossa cultura e que, ao certo, a absorveu e a transformou na mesma medida.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BASILE, Marcello. *O Império em construção: projetos de Brasil e ação política na Corte regencial*. Rio de Janeiro: PPGHIS-UFRJ, 2004.

BENEVIDES, F. da F. *O Real Theatro de São Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até a actualidade: estudo histórico*. Lisboa: Tip. Castro Irmão, 1883.

BENJAMIN, W. *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge (MA) & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

COARACY, V. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

MARTINS PENA, L. C. *Folhetins: A Semana Lírica*. Rio de Janeiro: Minc/INL, 1965.

PARANHOS, José Maria da Silva (Visconde do Rio Branco). *Cartas ao amigo ausente*. Edição organizada e prefaciada por José Honório Rodrigues. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, Instituto Rio Branco, 1953.

SADIE, Stanley; MACY, Laura (ed.) *The Grove Book of Operas*. 2ª edição. Oxford: Oxford University Press, 2006.

STARK, Andrea Carvalho. Folia elegante. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 5, no 53, fev. 2010, p. 32-35.

_____. *O espectador da Corte: palco e plateia em tempos de formação (1838-1868)*. 2017. 316 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Periódicos

Censore Universale dei Teatri, Il (Milão), 29/6/1833.

Diário do Rio de Janeiro (RJ), 25/2/1844, p. 4; 23/3/1844, p. 2.

Fon Fon: Semanário alegre, político, crítico e espusante (RJ), 13/2/1932.

Jornal do Commercio (RJ), 8/1/1844, p. 1; 23/3/1844, p. 3; 17/5/1844, p. 4; 22/7/1844, p. 3; 10/12/1844, p. 3; 18/2/1845, p. 3; 27/2/1845, p. 3; 19/2/1846, p. 2; 20/2/1846, p. 2; 8/3/1846, p. 3; 15/3/1846, p. 2; 16/3/1846, p. 2; 28/10/1846, p. 2; 16/1/1850, p. 3; 15/11/1850, p. 3; 25/2/1854; 27/4/1867, s.p.

Mosquito, O (RJ), 6/2/1875.

Revista da Semana (RJ), 20/2/1932.

Semana Ilustrada, A (RJ), fevereiro 1863.

Documentos

BRASIL. Relatório apresentado à Assembleia Provincial de São Pedro do Rio Grande do Sul, na 1ª sessão da 9ª legislatura. Porto Alegre: Tipografia do Correio do Sul, 1860, p. 11.

_____. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, ficha 291192, Coleção Vara Cível do Rio de Janeiro, 1849, no 7894.



Entre Máscaras e Cores

Uma Jornada pela Decoração dos Bailes de Carnaval no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1932-1942)

Paula Scofano de Almeida

Mestranda Profissional em Projetos Sociais na Faculdade Getúlio Vargas. Graduada em História no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IH/UFRJ), diplomada com bacharelado e licenciatura.

Introdução: O Baile de Gala do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

O primeiro Baile de Gala oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) foi em 1932, contudo, segundo Edgar Chaves (Chaves Jr, 1971), em 1916 o Restaurante Assyrio -restaurante no considerado subsolo do TMRJ- teve seis bailes organizados por um arrendatário particular. Todos eles foram bailes de máscaras e não estão registrados entre os espetáculos apresentados no Theatro Municipal. O primeiro foi no dia 19 de fevereiro, começando meia noite, com o título “Grande Baile de Máscaras – Reprodução das noites de Carnaval em Versailles, Carnaval de Nice com suas flores, noites de Veneza, com seu esplendor e as madrugadas de Carnaval em Constantinopla com seus risos e alegrias”. (Chaves Jr, 1971, p. 203) “Havia um convite especial para as famílias fantasiadas e com máscara.” (Chaves Jr, 1971, p. 204) Interessante observar como o baile de máscaras tem um significado quando falamos de festas para a elite. Quando se usava máscaras no século XIX, as importadas, referente à bailes franceses e venezianos, era-se visto como símbolo de chiqueza, o ocultamento da identidade poderia até ser útil na curtição. Em contrapartida, as máscaras de papelão e arame usadas pelos demais transmitia uma imagem ameaçadora e agressiva.

Nos anos 1930 o espaço lírico é inserido no projeto de Getúlio Vargas na institucionalização do Carnaval: em 1932 acontece o primeiro Baile de Carnaval do Theatro Municipal. É importante ressaltar que o prefeito Pedro Ernesto se empenhou em transformar a capital do Brasil, havendo um fortalecimento do turismo na cidade: lojas, hotéis, restaurantes não estavam fora dessa, foi criado um aparato total para isso. A partir dos anos 1930, o carnaval carioca toma rumos jamais vistos,

havia alçado a um novo patamar em que se consolidava não mais como uma festa improvisada e totalmente espontânea, mas um evento que unia as manifestações populares e as festas da elite num mesmo plano de ação que atrairia para sua programação, ou delas se apoderaria, todas as demais manifestações (Guimarães, 2015, p. 119).

Assim, um dos pilares do carnaval da elite foi justamente o Baile de Gala do Theatro Municipal. Por meio de reformas e mudanças, a instituição vai se adaptando para os festejos: criam-se editais para a organização do evento e comissões executivas decidem regulamentações de concursos de fantasias e decorações, por exemplo. Além disso, é vista uma participação direta da Diretoria Geral de Turismo, que inicialmente organizou os bailes. Contudo, com o passar do tempo, observa-se uma mudança de regência por ser mais lucrativo para a própria prefeitura e pessoas envolvidas.

É irônico que o principal baile de Carnaval que o Rio de Janeiro teve durante cerca de 40 anos foi na “jóia da Coroa” da Reforma Passos - parafraseando a descrição de João do Rio na inauguração do TMRJ. Justamente na considerada casa lírica da capital, onde eram recebidos os principais artistas nacionais e internacionais - até hoje -, era casa do Carnaval de luxo. Da mesma forma, os bailes do Theatro Municipal recebiam a elite, vide políticos, artistas, embaixadores para a curtição da folia -que era um dos investimentos culturais do governo-, sintetizando “o que havia de mais sofisticado e moderno dentre tantos que se organizavam na cidade” (Guimarães, 2015, p. 131).

Nesse viés, tem-se como intuito analisar a seguir a decoração dos dez primeiros bailes oficiais do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Com o recorte temporal dos anos 1932 a 1942, acompanha-se também o contexto político e artístico, nada distante do que o prédio estava acostumado. Porém, o que é visto é uma nova forma de organização, a forte presença do Estado, com a parceria de grandes nomes do meio artístico, trazendo o que há de mais novo para o período.

O presente artigo fez uso do acervo do Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, trazendo imagens que acrescentaram para a análise estética dos bailes. Também foi de suma importância o resgate de noticiários da época, que nos auxiliam na observação histórica. O processo descritivo aqui presente dialoga com o contexto político da época, que é trazido por meio de pesquisadores da temática escolhida.

Consolidação, Importância Política e Cultural, e a Expressão Artística nos Bailes de Carnaval do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em sua primeira década

Não é novidade que os bailes de carnaval em geral tinham decorações elaboradas por cenógrafos, inclusive, a partir da metade do século XIX os salões começaram a contar com ambientações mais sofisticadas. Os mesmos criavam ambientações com luzes, formas, músicas e danças diferentes, auxiliando na construção da imersão. Falando de teatros, tinham-se bailes em quase todos e destaque o do Imperial Teatro ou Teatro D. Pedro II, mais conhecido como Teatro Lírico, que transformava a plateia e o palco em dois salões.

Contudo, quando lidamos com o Baile de Gala do Theatro Municipal, “(...) a sua preparação em muito ultrapassa o aspecto puramente ornamental, e para que atingisse seus objetivos, seus criadores realizam verdadeiras construções cenográficas” (Guimarães, 2015, p. 126). Mesmo sendo um local preparado e acostumado com construções cenográficas, afinal, estamos falando do principal teatro brasileiro e um dos mais importantes do mundo, o que era feito tinha como foco transfigurar o espaço de tal forma que o folião não conseguisse identificar a estrutura da Sala de Espetáculos. “O ‘cenário’ criado implica em um desenvolvimento temático que promova o deslocamento da experiência carnavalesca - a brincadeira - para a esfera do imaginário, quando se materializam as inversões do cotidiano (...)” (Guimarães, 2015, p. 126).

A escolha do prédio como o Theatro Municipal por si só já mostra os esforços que se tinham na construção de um Carnaval exclusivo; é um prédio de excelência arquitetônica, em uma posição destacada no centro da cidade do Rio de Janeiro, com a elegância e, principalmente, a imponência necessária. O prédio, baseado na Ópera de Paris, tem um apelo visual que nos leva à uma sensação de perdição controlada pela multiplicidade de imagens, direcionando-nos para os inúmeros ornamentos. “Sem dúvida a alteração da rotina - e do objetivo ao qual servia - aquele espaço rompia com a individualidade das divisões espaciais - camarotes, plateia, palco - para recriar um novo momento” (Da Silva, 2012, p. 27).

Uma instituição de extrema importância para o Baile de Gala foi a Escola de Belas Artes (EBA), considerada uma articulação entre o gosto das elites e a nacionalização do Carnaval. A EBA foi sugerida para ser responsável pelos grandes desfiles que, segundo Helenise

Guimarães, a participação oficial da mesma constituía uma ideia nova “que associava a Instituição ao poder público e conseqüentemente uma interferência imposta pelos governantes na festa urbana” (Guimarães, 2015, p. 111). O mesmo vale ao pensar na sua participação no Baile de Gala do TMRJ, que teve muitos de seus artistas participando na decoração – o que inclui a indicação dos membros jurados da decoração do baile desde a primeira edição, na criação de fantasias para os concursos, além de formularem artes para a divulgação oficial, como nos próprios programas.

O principal trabalho de decoração acontecia dentro da Sala de Espectáculos, onde era feita uma junção do palco com a plateia, ou seja, era construída uma grande pista de dança -o que elevava o nível do espaço e implicava na retirada das cadeiras da plateia, sendo por volta de 400 poltronas. Além disso, as paredes eram revestidas com estruturas cenográficas com soluções estéticas e técnicas que, inclusive, conseguiam decorar o lustre central -o qual pesa meia tonelada, feito de cristais e composto por 118 lâmpadas. Na planta, (Figura 1), há uma perspectiva de como o espaço é grandioso, fazendo com que o espaço útil tomasse uma proporção muito maior, visto que a profundidade do palco é igual ao da plateia (20 metros cada).

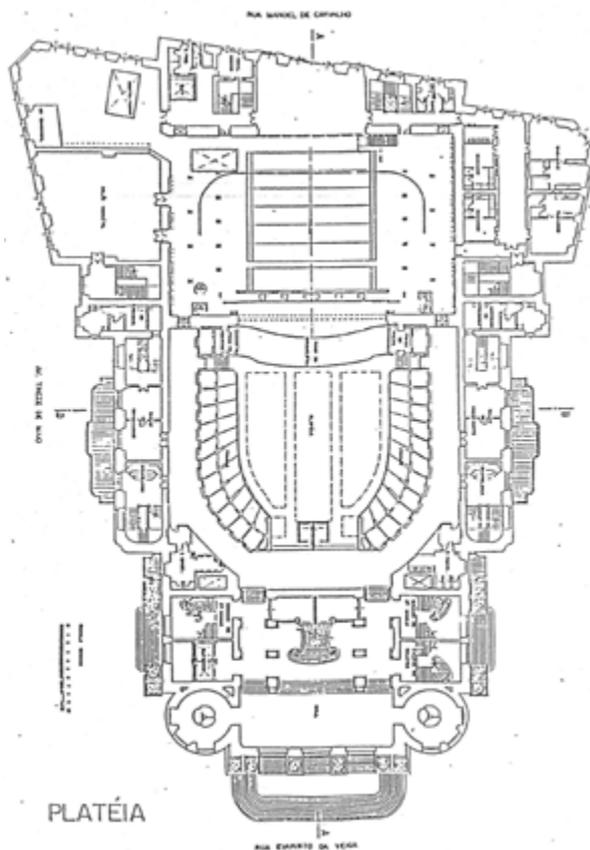


Figura 1 - Planta Baixa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro - Acervo CEDOC/FTM
Descrição: A planta está em preto e branco, com linhas que delimitam os espaços do prédio. Este é todo simétrico, exceto pela lateral traseira, que é levemente alongada. O palco e a plateia possuem o mesmo tamanho, ocupando a maioria do espaço.



Figura 2 - Vista do palco da Sala de Espetáculos do Theatro Municipal

Descrição: A foto é predominada pela presença das muitas poltronas vermelhas, que são divididas em quatro diferentes andares, além de ter muitas luzes e detalhes em dourado.

Tanto o primeiro baile de 1932 quanto o de 1933 foram promovidos pela própria Diretoria Geral de Turismo e executados pelo Touring Club. No jornal “Careta”, a administração do Carnaval pelo Touring Club foi criticada, visto que, apesar de ser uma instituição “dirigida por homens ricos e conceituados, mas em cujo quadro social não há uma só pessoa que entenda de Carnaval” (“Careta,” 1932). Falando do Baile de Gala, para Peregrino Junior - autor da matéria - o deste ano foi nada mais do que uma “paródia tropical do célebre baile da Ópera de Paris” (“Careta,” 1932). A temática de estreia foi a Comédia Dell’Arte, gênero teatral ocidental criada no século XVI nas ruas de Veneza que a partir desta surgiram as primeiras companhias profissionais de teatro.

Suas máscaras e alguns elementos interagem em diversas outras decorações que tenham como foco o carnaval, apesar das máscaras terem surgido nos rituais gregos, foram adaptadas e agrupadas ao teatro neste gênero teatral, que surgiu na Itália no século XVI e permaneceu por quase três séculos, realizando apresentações teatrais, suas vestimentas e personagens ficaram conhecidos por todos: o doutor, arlequim, colombine, pierrot, capitão etc... Devido a tudo isto algumas cenografias dos bailes

tiveram uma influência visual nesta trupe, pois já havia aceitação do público pelas fantasias e as histórias, foi só transmiti-las para a cenografia (Da Silva, 2012, p. 113).

A partir de 1933 foi definido que o horário de início seria às 23 horas e todos seguiram este padrão. O ano de 1934 não teve baile devido às obras de modernização do Theatro Municipal, que incluiu o aumento da capacidade da sala, refrigeração de ponta, entre outros. Assim, para suprir esta falta, “foi realizada para a elite carioca um baile de gala no Palácio das Festas a 30 mil réis a entrada pessoal”(Chaves Jr, 1971, p. 204).

Seguindo a disponibilidade do acervo do Centro de Documentação do Theatro Municipal, o ano de 1936 não há registro de nenhum programa, mesmo havendo baile. Também há registros da temática decorativa do mesmo ano.

Podemos ver algumas dessas técnicas nas fotos da decoração de 1937 (Figura 3), com tema “Sonho e Deslumbramento” e autoria de Luís Peixoto e Fritz. Outro exemplo é como os camarotes do Presidente da República e do Prefeito de Distrito Federal (hoje pertencente ao Governador do Estado do Rio de Janeiro) continuavam em um local de destaque, visto que na composição são localizados ao lado do palco, e durante os bailes ficavam centralizados. Além disso, conseguimos ver como a estrutura do Theatro estava elaborada, o prédio passou pela sua primeira grande reforma em 1934 que, além de restauros, foram feitas modificações significativas, como melhoria no sistema de refrigeração, aumento da boca de cena e da capacidade do público, seguindo a nova política Vargasista de chamar mais pessoas ao espaço cultural. A Figura 2 mostra a Sala de Espetáculos com esta nova estrutura, que nos mostra o desafio de cobrir as poltronas, fazendo o nivelamento da pista de dança para os Bailes.

O ano de 1938, com temática “Uma Noite no Oriente”, é o primeiro ano que a decoração do teatro recebe um título. Na reportagem, mostra-se a decoração, além alguns dos trabalhadores responsáveis por realizar a montagem. A partir de então, todos os bailes seguiam os moldes de aluguel, que mais uma vez o maestro Silvio Piergili ganha como arrendatário. O Estado transfere a responsabilidade de organizar todos os detalhes dos bailes, abrindo espaço para empresários e políticos nesta empreitada. A novidade de 1940 é o primeiro baile infantil e com o tema “Motivos do Brasil Colonial”, a decoração é intitulada como “Uma Noite Medieval”.



Figura 3: Reportagem do jornal "O Cruzeiro", de 26 de Fevereiro de 1938.

O Carnaval trouxe a necessidade de uma geração de trabalhadores especializados: os profissionais carnavalescos. Era preciso criar vários elementos alegóricos e, com a alta demanda, seja pelo tempo necessário, seja pela quantidade, estes começaram a ser remunerados desde o Império. Em sua dissertação sobre os Bailes de Gala do Municipal, Carla Da Silva discorre:

É necessário levar-se em conta a importância de um profissional que soubesse utilizar os mais diversos tipos de materiais, que tivesse um mínimo de conhecimento cultural e que possuísse uma equipe para auxiliá-lo, como por exemplo, um bom pintor, cenotécnico, adrecista entre outros, conforme a necessidade do projeto. Estes variavam com altos e baixos orçamentos e prazos de confecção curtos ou longos, dependendo do tamanho e das condições oferecidas para a construção das decorações carnavalescas. Dessa forma, tanto o carnaval de rua quanto o dos bailes puderam desenvolver temáticas diversas, e também um cuidado na elaboração e desenvolvimento da cenografia dos eventos. Em paralelo a este novo mercado, desenvolvem-se novas concorrências de equipes lideradas por cenógrafos (Da Silva, 2012, p. 23).

Além disso, esses mesmos profissionais trouxeram diversos materiais inovadores para a construção dos bailes, como plásticos e luzes coloridas. As inovações em montagens teatrais e cenográficas era um elemento essencial na atração da população disposta a pagar pelo evento.

Quem quisesse participar da concepção cenográfica do Baile de Gala devia se inscrever na concorrência entre cenógrafos e decoradores. Assim, o profissional deveria “criar um projeto para o próximo baile apresentava suas ideias, desenhos e orçamentos e uma banca era responsável pela avaliação do projeto vencedor. Geralmente este “concurso” se realizava no final do ano e o projeto vencedor tinha cerca de três meses para sua execução” (Da Silva, 2012, p. 27).

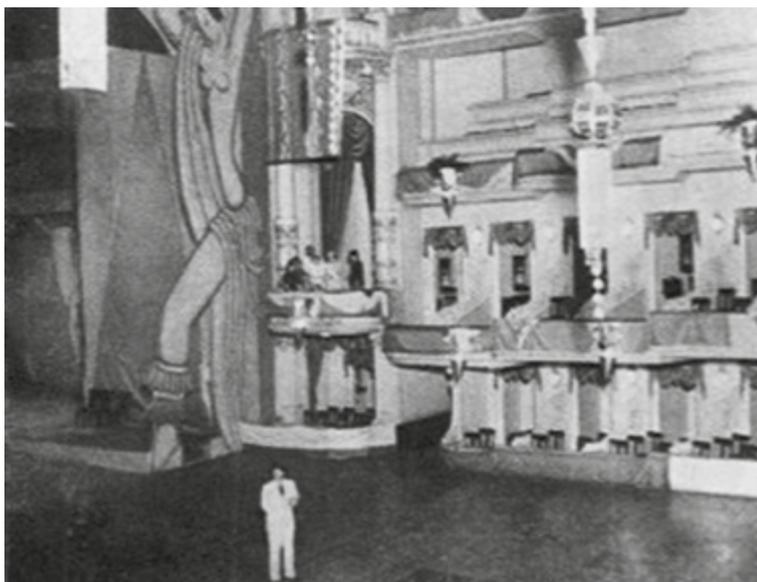


Figura 4- Revista Ilustração Brasileira – Decoração do Baile do Theatro Municipal e Sala de Espetáculos 1937 - Acervo CEDOC/FTM.
Descrição: Foto em preto e branco que mostra parte da sala de espetáculos do TMRJ, onde o palco está unido com a estrutura de madeira acima das poltronas, tendo uma pessoa no meio e um grupo de pessoas no camarote na parte superior da plateia.

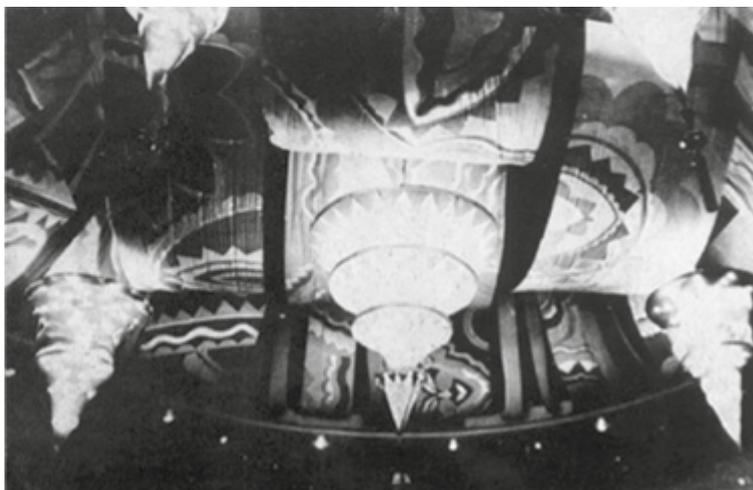


Figura 5- Revista Ilustração Brasileira – Decoração do Baile do Theatro Municipal e Lustre Central 1937 - Acervo CEDOC/FTM.
Descrição: Foto em preto e branco do lustre principal com estruturas de pano estampado que decoram o teto e outros lustres em volta.

Interessante observar os diferentes temas que o Baile teve ao longo de sua história e que, conseqüentemente, regiam a complexa decoração. Destacamos o nome de Gilberto Trompowsky, que foi o artista responsável por muitas das decorações dos bailes; neste período analisado: 1932, 1933 e 1939 sozinho; 1935, 1936, 1938, 1940, 1941 com assistência de Fernando Valentim. Trompowsky frequentou a Escola de Belas Artes, trabalhou em decorações, foi cronista social na imprensa carioca - principalmente na “Revista Ilustrações Brasileiras” -, e fez diversos cenários para espetáculos do Theatro Municipal. Já Fernando Valentim foi um arquiteto que também tem sua história ligada à arte, além de projetos relevantes em parceria com Lúcio Costa.

Destaca-se o ano de 1941, com tema “Noite Andaluza”, que podemos fazer uma comparação interessante entre o esboço (Figura 6) de Trompowsky e Valentim, divulgado pela Revista Ilustração Brasileira e pelo próprio programa do baile, além da concretização de sua obra em uma foto (Figura 7) do Baile do Acervo do Theatro Municipal (CEDOC/FTM).

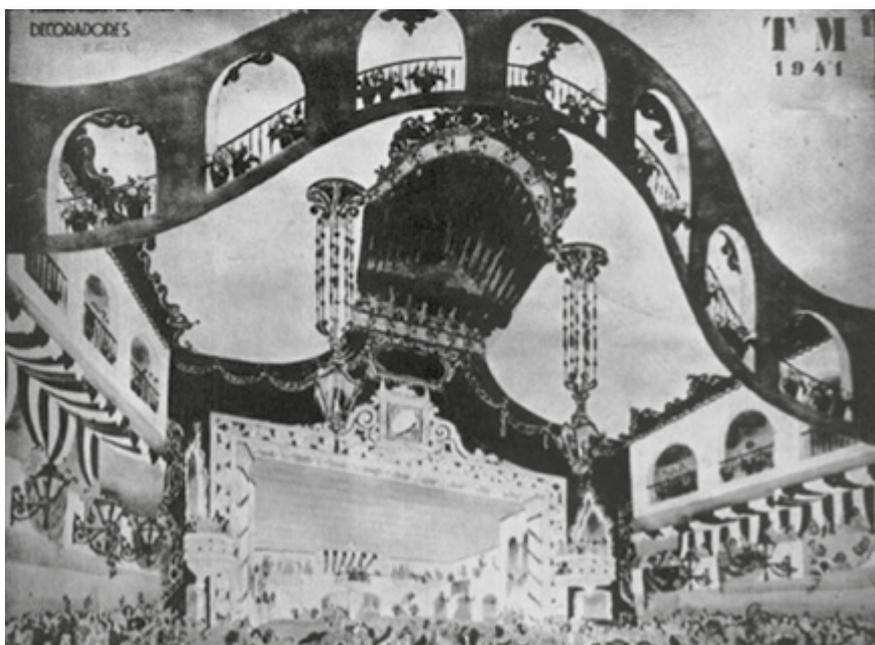


Figura 6- Revista Ilustração Brasileira – Esboço de Trompowsky e Valentim 1941 - Acervo CEDOC/FTM.

Descrição: Desenho em preto e branco da decoração, onde a temos varandas nas laterais, lustres antigos pela sala, além de correntes que cercam a abertura do palco.



Figura 7- Foto de Decoração Baile de Carnaval - Decorado por Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim - Ano 1941 - Acervo CEDOC/FTM.

Descrição: Foto em preto e branco da sala de espetáculos durante o baile da ilustração da figura 4, sendo a sala tomada por uma multidão de pessoas.

Neste ano de 1941 os artistas propuseram representar um palácio medieval francês, onde as janelas e os escudos com brasões dessem essa impressão. No teto, havia um grande toldo vermelho e o lustre dourado possuía velas e correntes. Já no palco podemos observar uma das duas varandas cheias de convidados, que possuíam escadas que levavam ao tablado com a mesa de honra ocupada pelo Rei Momo e sua corte. Acompanhado da boca de cena (a abertura do palco) temos dois balcões com janelas esculpidas que foram ocupadas por uma equipe de filmagem.

Apesar de termos uma imposição do governo Vargas em temáticas nacionais, principalmente nas escolas de samba e marchinhas - quando falamos de Carnaval -, o Baile de Gala do TMRJ possuiu alguns ambientes como “Uma Noite no Oriente”, em 1938 ou “Uma Noite Medieval”, em 1940. Segundo Helenise Guimarães, isso é “substituídos

pelos motivos nacionais tão caros a este período, o povo carioca verá amadurecer temas e técnicas que concorrerão para uma poética carnavalesca aplicada aos espaços urbanos” (Guimarães, 2015, p. 121). Contudo, vale ressaltar que tivemos temas que conversavam com a política nacionalista, como “Motivos do Brasil Colonial”, em 1939, com referências à época de D. João VI e “fantasias” de damas da corte, vendedores ambulantes, baianas, escravizados. Destaco o de 1942 “Motivos Brasileiros ‘Aquarela do Brasil’”, que inclusive foi patrocinado por Dercy Vargas, em benefício da Cidade das Meninas, uma instituição que oferecia abrigo para meninas no intuito de formá-las no primário e profissionalmente. O ano de 1942 é o último Baile de Gala analisado, visto que, devido à 2ª Guerra Mundial, não houve bailes até 1948.

O que é visto no Baile de Gala é uma complexidade na ornamentação, nas técnicas e narrativas, se aproximando ao conceito de “cenografia teatral”, muito além do aspecto puramente ornamental, segundo Guimarães. A mesma autora reitera:

É neste sentido que devem ser entendidas as decorações para o Teatro Municipal e os projetos para ornamentação da cidade do Rio de Janeiro. Esta complexidade se dará, como veremos, das exigências que o crescimento do carnaval impõe e da especialização dos autores, sejam cenógrafos ou artistas plásticos (Guimarães, 2015, p. 125).

Considerações Finais

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro é considerado a principal casa lírica do país e construída para que justamente fosse assim nomeada. Toda sua estrutura importada nos parâmetros parisienses no início do século XX, além das companhias estrangeiras que dominaram seu palco pelos anos refletem isso. Pensar que no mesmo local tiveram festas carnavalescas durante quarenta anos certamente não estava em seus planos iniciais, o que estimula a pesquisa.

A partir dos anos 1930 o Carnaval teve uma dimensão jamais vista, quebrando paradigmas e sobrepondo uma cultura, afinal, o festejo que antes era negado agora virou produto. Tornou-se um excelente negócio incentivar o Carnaval, e a partir dos Bailes de

Gala do Theatro Municipal podemos ver o protagonismo das elites no Carnaval brasileiro. Para tal, foi montada uma estrutura que possuía profissionais renomados, seja na decoração e quitutes, seja nos aparelhos do Estado.

Nesse viés, a análise dos dez primeiros anos de suas diferentes decorações é um recorte em tantos possíveis ao longo da história do Theatro Municipal, pensando na criação e implementação de um sistema que perdurou 30 anos. Reforça-se que como um ambiente criado para classe dominante, os Bailes têm em sua natureza estruturas que se aproveitam do que lhes interessa e adaptam para a mercantilização do Carnaval, logo, observou-se justamente inspirações artísticas mais focadas para a Europa do que para a vista de fora do prédio.

O presente estudo abre portas para futuras análises e enfoques no campo da memória do Rio de Janeiro, além de compreender o Carnaval em seu recorte de gênero, raça e principalmente classe. Portanto, o trabalho tem como objetivo uma análise sobre a decoração dos Bailes de Gala do Theatro Municipal durante os seus dez primeiros anos, observando a sua consolidação no período que viveu.

Referências Bibliográficas

CHAVES JR, E. DE B. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Americana, 1971.

CUNHA, M. C. P. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA SILVA, C. V. *O carnaval no Municipal: O espetáculo de um carnaval das elites*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

FAUSTO, B. *Perfis Brasileiros Getúlio Vargas*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUIMARÃES, H. *A Batalha das Ornamentações*. 1a Edição ed. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

RATTO, G. *Antritratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

SOIHET, R. *A Subversão pelo riso. Estudos Sobre o carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Segunda ed. Minas Gerais: EDUFN, 2008.



Quero esquecer a vida, cair na avenida, me perder no povo

o Cacique de Ramos nas ruas
do Centro do Rio de Janeiro

Walter da Silva Pereira Junior

Historiador (UFRJ) e mestre em Memória e Acervos (Fundação Casa de Rui Barbosa). Coordenador do Centro de Memória do Cacique de Ramos, setor responsável pela preservação e divulgação da memória institucional e comunitária da agremiação, atuando nas áreas de pesquisa e documentação. Foi integrante do Departamento Cultural do G.R.E.S. Portela, onde criou e coordenou o acervo de história oral "Memórias dos Portelenses" (2015-2018). É pesquisador-bolsista do Programa de incentivo à produção do conhecimento técnico e científico na área da Cultura (PIPC) da Fundação Casa de Rui Barbosa e servidor técnico do Colégio Pedro II.

Em janeiro de 1971, um jornal carioca louvou os dez anos de existência do Grêmio Recreativo Cacique de Ramos sintetizando em poucos parágrafos alguns atributos que teriam longa jornada nas narrativas públicas sobre a agremiação. Inicialmente, o Cacique é apresentado como o resultado da fusão de grupamentos carnavalescos do bairro de Ramos, cuja data oficial de fundação é o 20 de janeiro de 1961, e informa-se, ainda, que o batismo da entidade foi inspirado nos nomes indígenas de diversos dos seus fundadores. Em seguida, aparece aquele elemento que, gradativamente, ganharia cada vez mais notoriedade nas falas acerca do Cacique: a vinculação com a espiritualidade. A matéria menciona que desde o surgimento ele contava com uma proteção espiritual firmada com muito zelo por uma personagem especial. Aquela que enquanto seus familiares e amigos iam para o Centro a fim de brincar o carnaval, mantinha-se em preces na sua residência, na rua Carvalho Moutinho, bairro de Ramos, cena assim imaginada pela matéria do jornal: “uma senhora reza contrita, diante de uma imagem de São Sebastião, três velas acesas. Sua súplica é ardente, sua prece confiada. Seu nome: Conceição de Sousa Nascimento, mãe de Ubirajara, e maior torcedora do bloco”¹. A matriarca da família Nascimento - uma mineira iniciada no Candomblé ainda na década de 1930 no célebre Terreiro do Gantois, em Salvador - conduzia sua própria casa de santo e em todo carnaval dobrava os joelhos para que a brincadeira de carnaval dos seus garotos ficasse livre de percalços.

A nota continua com sua descrição do carnaval do bloco: “Rio 40 graus. Carnaval pleno. O samba, cadente e bem ritmado, vai sendo cantado por cinco mil foliões que, fantasiados de índios nas cores preto e branco, há bem pouco tempo *invadiram* a Avenida Rio Branco” [grifo nosso]. O Cacique de Ramos como desdobramento da sociabilidade do bairro de origem, a conexão com as matrizes espirituais afro-brasileiras e o caráter irruptivo dos seus desfiles carnavalescos: eis uma trinca de atributos muito mobilizados por vozes públicas na construção da imagem do Cacique até os dias atuais. Particularmente sobre aquele último aspecto - a característica atribuída aos desfiles caciqueanos e sua identidade com a rua -, e o modo como foi contrastado com outros estilos mais requintados de brincar o carnaval, é que este texto se debruça. Para percorrer essa trilha,

¹ “Cacique de Ramos: dez anos de folia.”, Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 21 jan 1971.

lançamos mão da análise de notícias de periódicos cariocas publicados entre o final da década de 1960 e o início da seguinte, um recorte que expressa um período de grande fama da referida agremiação. Os jornais e revistas são comentadores por excelência do cotidiano de um tempo, e assim podemos acessar todo um conjunto de falas acerca do carnaval de rua daquele momento que de outra forma não nos seria possível conhecer.

Cerca de um ano depois da matéria citada, Albino Pinheiro, advogado, agitador cultural da cidade, reconhecido folião carnavalesco e um dos criadores da Banda de Ipanema, participou de debate sobre o carnaval de rua carioca junto a figuras como a pintora Djanira e os compositores João de Barro e Ze Ketti, dentre outros. A tônica da conversa foi em grande parte determinada pela nostalgia com relação à folia do passado e à descaracterização a qual teria sido submetida a Avenida Rio Branco na última década e meia, com a perda da Galeria Cruzeiro e do Café Nice, dos bondes repletos de foliões vindos das zonas norte e sul e dos desfiles dos corsos. Nesse ponto, Albino opinou que o aparecimento dos “grandes blocos” teria sido, palavras suas, uma “coisa fantástica” a revigorar o carnaval da Avenida. Ele se referia aos cortejos carnavalescos principalmente representados pela tríade Bafo da Onça, Cacique de Ramos e Bohêmios de Irajá, fenômeno puxado no princípio dos anos 1960 pelo primeiro mencionado, originário do bairro do Catumbi. Segundo Pinheiro, aqueles eram os “blocos organizados”, um intermédio entre o despojamento absoluto dos blocos de sujos e o desfile das escolas de samba. O agitador cultural chegou mesmo a fazer uma escala, por assim dizer, evolutiva, em que o sujeito carnavalesco anônimo passava pelo sujo, descobria-se no organizado e ia para a escola, de acordo com ele, a “grande afirmação do folião”².

Nesse cenário, grupos como o Cacique de Ramos e similares eram enquadrados na categoria dos “blocos de embalo”, assim descritos por um periódico quatro anos antes da fala de Albino Pinheiro: “(...) anualmente surgem, para alegria dos que apreciam as coisas boas do carnaval carioca, sem aspirar a títulos ou outras honrarias, mas desfilando apenas por desejo de brincar e proporcionar alegria aos que acompanham e gostam do carnaval de rua”³.

² “Debate: o que mudou em nosso carnaval”, Revista Intervalo 2000, nº 474, p. 23, Rio de Janeiro, 1972.

³ “Blocos de carnaval responderão presente no carnaval carioca”, A Luta Democrática, p.14, Rio de Janeiro, 20 fev 1968.

Complementando a explanação feita por Pinheiro em 1972, citada anteriormente, essas agremiações representavam uma perspectiva carnavalesca que poderíamos classificar como a “espontaneidade organizada”. Alguns traços os definiam: evoluíam com liberdade, sem obrigatoriedades, regulamentos ou cronometragem, mas para participar dos seus desfiles era preciso trajar a fantasia oficial ou as cores da agremiação. Possuíam símbolos próprios, bandeiras, estandartes, carros alegóricos de dimensões variadas, alguns usavam a expressão “grêmio recreativo”, e era plenamente comum que tivessem sedes fixas nos bairros originários onde realizavam atividades fora do período de carnaval. Além disso, brincavam ao som de bateria percussiva e de sambas autorais, ou seja, feitos especialmente para a agremiação.

A questão da não participação em concursos de fato parecia estruturar a identidade daquelas agremiações. Retornando a 1971, diante da hipótese aventada de que o Departamento de Certames da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara organizaria um desfile competitivo, um cronista de carnaval estrilava em letras garrafais no título do texto - “Não devem competir os blocos de embalo” - e prosseguia: “(...) formaram-se sem intuito competitivo e, por isso, muitos sambistas e carnavalescos avessos às disputas que representam uma série de compromissos, não irão prestigiar a promoção, o que poderá ocasionar a derrota dos blocos”⁴. Na época, os blocos de embalo eram considerados por algumas importantes vozes como o protótipo perfeito da criatividade autônoma foliã, por sua vez valorizada como símbolo do carnaval do Rio de Janeiro. O próprio secretário de Turismo da Guanabara, um ano depois da ideia frustrada do concurso, comparava o feitio dos blocos de enredo - de acordo com ele “miniescolas de samba” - com aqueles primeiros: “Minha intenção é mudar também o seu regulamento: no ano que vem todos eles devem desfilarem como verdadeiros blocos, com a empolgação de um Bafo, um Caci-que, dos chamados blocos de embalo. De escolas de samba nós já temos três grupos”.⁵

⁴ “Vem bronca por aí...Não devem concorrer os blocos de embalo”, A Luta Democrática, Rio de Janeiro. 21 e 22 nov 1971.

⁵ “Regulamento muda tudo em 1973”, Jornal do Brasil, 1º caderno, p.23, Rio de Janeiro, 18 fev 1972

O já referido Albino Pinheiro também os utilizava como régua para o que considerava a boa folia tipicamente da cidade: “Um Cacique de Ramos, um Bohêmios do Irajá e um Bafo da Onça, apesar do gigantismo de suas formações, são uma prova evidente de que o carnaval de rua carioca não morre: transforma-se”⁶.

No bate-papo sobre a situação da festa popular, em 1972, o criador da Banda de Ipanema reforçou sua opinião acerca do assunto colocando em contraste manifestações que julgava portadoras de autenticidade com outras que seriam meras festas artificiais, arrebatando sua participação deste modo: “Desculpe, mas eu não encaro o Baile do Havaí ou do Municipal como base do carnaval. Esta festa popular maravilhosa que é o carnaval carioca nada tem a ver com o Iate Clube. Carnaval, acreditem, é outra coisa”⁷.

Albino Pinheiro referia-se explicitamente a grandes eventos realizados em espaços da elite do Rio de Janeiro, festas de carnaval que selecionavam os públicos sobretudo por meio dos valores dos seus ingressos. O formato do “Baile do Havaí” era moda no período e repetia-se em diversos clubes cariocas: realizados ao redor de piscinas, espaços decorados em temas tropicais que remetesse àquele arquipélago do Oceano Pacífico, com muito “desbunde” (para usar uma gíria bem do momento), roupas curtas e animação. Já com a alusão a “Municipal”, não resta dúvida de que se tratava do baile de gala do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, promovido desde 1932, um símbolo do carnaval de elite, repleto de glamour, que havia angariado grande fama nacional nas últimas décadas com seus concursos de fantasias, a afluência de celebridades brasileiras e estrangeiras e a criatividade das decorações que ornamentavam o grande salão. Na construção narrativa e ideológica do festivo Albino estava desenhada uma espécie de polarização: o baile do Municipal como espaço frívolo sem conexão com o “verdadeiro” espírito do carnaval, e ali do lado, a poucos metros, as multidões de foliões populares que engoliam impetuosamente a outrora elegante Avenida Central. É bastante tentador lançar mão de uma imagem a respeito dessa disposição: o Theatro figura como a “Bastilha” da festa da elite, por sua vez circundada pela energia avassaladora do povo sambista e carnavalesco representado pelos explosivos – porém organizados – blocos de embalo, que nela não adentram.

⁶ “Ranchos, blocos e bandas”, Revista Intervalo 2000, nº 474, p. 53, Rio de Janeiro, 1972.

⁷ “Debate: o que mudou em nosso carnaval”, Revista Intervalo 2000, nº 474, p. 23, Rio de Janeiro, 1972.

A presença do Cacique de Ramos naquele local diz muito sobre uma relação que se constituiu, ao longo do século XX, entre o espaço urbano e o carnaval carioca. Oriundo do local que lhe empresta o nome, bairro que fervilhava nos dias de Momo e, desde o início do século, abrigou diversos ranchos, blocos, escolas de samba e clubes recreativos, sem contar o banho de mar à fantasia na Praia de Ramos. O local principal que congregava os desfiles era a velha Rua das Missões que, em meados dos anos 1950, teve seu nome alterado para Rua Nossa Senhora das Graças. Desfilarem por aquela via e as imediações era a aspiração maior das dezenas de blocos semelhantes do entorno, e o Cacique poderia ter se conformado a esse papel como tantas outras magníficas agremiações da localidade. Mas o fato é que um ímpeto levou os integrantes do Cacique a se apresentarem no Centro da cidade do Rio de Janeiro, o que não era exatamente pioneiro na história das agremiações de carnaval carioca, pois desde o início do século XX encontramos registros de blocos, cordões e ranchos “descendo” dos morros e subúrbios para se apresentarem nas artérias principais da zona central, não sem muita perseguição por parte dos órgãos do Estado, mas também com negociação e insistência pelo lado dos foliões.

A década de 1960 já representa uma outra etapa dessa história, de mais aceitação da presença daquelas entidades pelo local até em virtude da construção de um discurso turístico que, desde os anos 1930 - por meio de sucessivos departamentos/secretarias - , trabalhou o enquadramento das apresentações carnavalescas dentro de uma programação voltada à contemplação de visitantes brasileiros e estrangeiros. No entanto, apesar de todos os esforços de delimitação, era quase impossível apagar a caráter disruptivo da presença de algumas entidades carnavalescas - sobretudo os blocos - que “conquistavam” as ruas da região central, na maior parte das vezes burlando os rígidos esquemas de horário e trajetos eventualmente propostos pelos órgãos oficiais. O Centro era, sem dúvida, um espaço de maior visibilidade em que os componentes das agremiações poderiam ser vistos por um público mais amplo para além daquele do bairro de origem. Incluindo aí também ser objeto de maior cobertura jornalística - presente de forma mais intensa por lá - o que cooperava no registro e divulgação das suas presenças no carnaval “oficial” do Rio, logo no crescimento da fama do grupamento que representavam.

Os dois primeiros desfiles do Cacique de Ramos se deram exclusivamente em bairros da zona da Leopoldina, e o sucesso na região animou a turma caciquense a se organizar para se apresentar no carnaval de 1963 na “Cidade”, modo como a região é mencionada há gerações pelos cariocas. Ocorre que uma grande decepção marcaria essa primeira tentativa. Na época aludida, pelos que os relatos indicam, ainda havia certo improviso no esquema de ocupação da avenida. Essa agenda era pautada pelos próprios desfilantes, que reterritorializavam o espaço urbano simplesmente chegando, ocupando e desfilando. O que ao longo do ano eram vias de circulação de automóveis e pessoas apressadas - locais funcionais surgidos das pranchetas dos técnicos -, no carnaval abria-se para todo um conjunto de representações simbólicas e gestuais que caracterizam o incessante movimento das camadas populares na conquista do espaço urbano: são as fantasias, as coreografias e brincadeiras, os estandartes e pedes-passagens. Afirmações públicas que ganham ainda mais força quando entendemos que a franca maioria desses sujeitos representavam comunidades habitualmente subalternizadas e silenciadas, notadamente aqueles egressos da cultura negra carioca, e de territórios ideologicamente estigmatizados como “periféricos”, caso dos subúrbios e dos morros. A presença de blocos, como o Cacique de Ramos, a ostentar sua marca de origem - a pertença ao bairro, expresso no nome da agremiação - na região central daquela que há pouquíssimo tempo havia sido a capital do país, representa um ato de tenacidade contra a exclusão de toda uma cultura que quando não é atacada diretamente pelas forças policiais, é desqualificada moralmente.

Em fevereiro de 1963, o Cacique ousadamente foi para o Centro e transitou entre as avenidas Rio Branco e Presidente Vargas com cerca de 600 componentes, um pouco receosos de ocupar aquele novo território, mas cavando seu espaço com muita alegria aos som de sambas que cumpriam o papel de se fazer apresentar ao povo da Cidade: “Nós somos o Cacique de Ramos/nosso carnaval viemos apresentar” (*Somos Cacique* – de Walter Oliveira); “*Não tem mais jeito*/Eu agora vou dizer/ O Cacique este ano traz bossa nova pra se ver” (*Não tem mais jeito* – de Arnô Jardim). Quando cruzavam a Rio Branco, foram surpreendidos por uma massa sonora que se aproximava cada vez mais: era o Bafo da Onça, um enorme bloco - com um número de componentes já na casa dos milhares - que vinha descendo a Presidente Vargas. Aos poucos, os integrantes do Cacique foram parando de cantar, silenciados pela turma do Bafo, até a hora do choque, quando a multidão vestida

de pele de onça escanteou e imprensou o modesto bloco de Ramos. Foi literalmente um “chega pra lá”, um enquadro no caçula da Leopoldina que ousava ocupar um território anteriormente conquistado pelo Bafo e onde ele pontificava. Passado o susto e a tristeza, a turma se recompôs e voltou para o subúrbio. Em relato que fez sobre o fato, Bira Presidente traduziu o episódio como um grande estímulo ao fortalecimento do Cacique: “Não há de ser nada! Se Deus quiser ainda hei de ser um Bafo da Onça”⁸.

No carnaval seguinte, as coisas mudaram um pouco de figura. O Cacique se estruturou melhor e, sem que planejassem, um samba de quadra da sua lavra fez grande sucesso tanto nos ensaios da zona norte quanto no desfile do Centro: *Água na boca*, composição de Agildo Mendes, tornou-se um hino do bloco, reprisando o êxito também no carnaval do IV Centenário do Rio de Janeiro, em 1965. A partir daí, Bafo e Cacique passaram a disputar mutuamente as avenidas para serem considerados o “melhor bloco”, com registros de rusgas entre seus componentes aqui e acolá, encravadas no imaginário popular como brigas homéricas entre os blocos, ainda que essa rivalidade se desse muito mais no plano discursivo, com sambas de provocação feitos dos dois lados e declarações à imprensa carnavalesca, ou por meio de estratégias como chegar na frente e “enrolar” na pista para atrasar o desfile do oponente.

Naquele princípio dos anos 1960, com esse comportamento belicoso, em que o confronto entre as entidades carnavalescas era até mesmo estimulado, os blocos de embalo atualizavam todo um imaginário ligado à rua como um espaço de enfrentamento entre grupos sociais oriundos de determinadas localidades que se deslocavam para a região central a fim de defenderem sua “terra natal”. Se a dimensão mais disruptiva e mobilizadora - até politicamente falando - dessa postura havia se diluído nas décadas anteriores, após sucessivos enquadramentos que o carnaval carioca veio sofrendo por meio da ação dos mecanismos de controle estatais, uma fagulha daquele simbolismo ainda permanecia na mente dos foliões. Podemos dizer que nos anos 1960 e 1970, os blocos reencenavam essa espécie de ritual em que a performance sambística (o impacto das composições e o vigor da bateria) e a capacidade de mobilização (o número de componentes vinculados aos seus desfiles) eram os artefatos que ditavam a capacidade da agremiação em

⁸ Depoimento Cacique de Ramos, Série Museu do Carnaval, Depoimentos Para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, 10 fev. 1968.

representar dignamente na Cidade sua gente e seu território naquela “guerra”, na verdade um jogo cênico, em que se sagrariam campeões de um tipo de campeonato figurado. Como sintetizou de forma feliz o samba-enredo da Beija-Flor de Nilópolis de 1985 acerca dessa antropofagia cujo palco eram as ruas cariocas: “Ramos tem cacique/ Bafo tem também/ Um devora o outro/ Ninguém sabe quem é quem” (*A Lapa de Adão e Eva*, autores: Zé do Cavaco, Carlinhos Bagunça, Carnaval, H.O. e Patrício).

De forma que, no ambiente descrito, temos um cenário que comporta beleza, extravasamento da alegria, mas eventualmente o recurso ao comportamento tumultuoso. O que nunca passou despercebido, por exemplo, pelas descrições jornalísticas atentas à vitalidade com que os integrantes dos blocos performavam nos desfiles, mas também sempre salientando o fato de que defrontamentos entre eles poderiam acontecer. Toda essa espontaneidade do asfalto – graça e pancadaria coexistindo no mesmo pedaço – era o que parecia encantar um sujeito como Albino Pinheiro que, no princípio da década de 1970, pintava o Cacique de Ramos e semelhantes como a renovação do carnaval, algo que se dava pela base, ou seja, pela rua, em oposição ao artificialismo dos salões elitistas.

De maneira interessante, seria o próprio Cacique o responsável por eternizar a festa de gala do Theatro Municipal – o protótipo do salão elegante de carnaval – em um samba que levou para o desfile no ano de 1971. A canção *Chinelo novo* surgiu da junção de dois craques, Niltinho Tristeza e João Nogueira, autores da obra. O primeiro era mais experimentado e havia começado a carreira de sambista no bairro de Botafogo, onde compôs para diversos blocos e escolas de samba da região. O apelido “Tristeza” veio de um samba de quadra de mesmo nome que lançou no Foliões de Botafogo, enxugado em número de versos, com acréscimos na letra, pelo compositor profissional Haroldo Lobo, o que redundou na canção de enorme sucesso nacional e internacional. Niltinho já pertencia às fileiras dos compositores do Cacique de Ramos desde o final dos anos 1960, e criações da sua lavra já haviam sido cantadas pelo bloco em algumas oportunidades, inclusive com o registro em discos lançados pela agremiação. Também era vinculado à Imperatriz Leopoldinense, onde sagrara-se campeão de samba-enredo naquele mesmo ano, junto

de Zé Katimba, com a obra *Barra de ouro, barra de rio, barra de saia*⁹. Por sua vez, João vinha do Méier, onde despontou no bloco de embalo Labaredas do Méier, e conseguira emplacar canções com cantoras como Elizeth Cardoso e Clara Nunes.

Na Portela, ainda aguardava sua oportunidade de ingressar na poderosa ala de compositores da azul e branco. O samba assinado com Niltinho foi de fato seu primeiro triunfo musical de grande alcance, projetado por meio do bloco preto e branco de Ramos¹⁰.

Lançada nos ensaios do Cacique, ele foi inscrito no V Concurso de Músicas para o Carnaval, promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara e os jornais O Dia e A Notícia, com transmissão da TV Tupi, e realizado no estádio do Maracanãzinho no início de fevereiro de 1971. O concurso previa duas modalidades de música: de um lado as marchas e de outro os sambas. Grandes nomes da composição e da interpretação, com décadas dedicadas à folia, participaram do certame, tais como Blecaute, Orlando Silva, Martinho da Vila, as irmãs Linda e Dircinha Batista, Dalva de Oliveira e Ze Ketti. O rival, Bafo da Onça, estava lá, com seu samba *Sou Flamengo e Bafo da Onça de fato*, de autoria de Zé Carlos, defendido pelo próprio bloco. Também um outro símbolo do Bafo marcou presença: Oswaldo Nunes, cantor e compositor, revelado pela agremiação no princípio da década de 1960, defendia dois sambas diferentes. Um deles foi o ganhador da categoria sambas, a composição *Saberás*, música do próprio Nunes, Roberto Gerardi e Jorginho, cujo êxito se estendeu ao carnaval daquele ano. Já o Cacique de Ramos subiu ao palco com suas cabrochas, que fizeram coro para Niltinho cantar o *Chinelo novo*, que alcançou grande repercussão na disputa, sagrando-se em segundo lugar na modalidade dos sambas¹¹.

Comparada a sambas anteriores do Cacique, vibrantes e curtos, a canção é mais melodiosa e romântica. A letra descreve como uma pessoa amante do carnaval, que tanto pode ser um homem ou uma mulher, está ávida por cair na farra ao toque do primeiro clarim.

⁹ DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. Verbete Niltinho Tristeza. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/niltinho-tristeza/>. Acesso em 15 fev 2024.

¹⁰ DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. Verbete João Nogueira. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/joao-nogueira/>. Acesso em 15 fev 2024.

¹¹ “Briga começa hoje no Maracanãzinho”, O Jornal, Rio de Janeiro, 02 fev 1971; “Bloco da Solidão venceu no Festival do Maracanãzinho”, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 08 fev 1971; “Sambas e marchas foram cantados pelos foliões no Maracanãzinhocom alegria”, O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 15 fev 71.

O personagem desculpa-se com seu amado/amada pela ausência que durará o tempo da folia. Seu destino certamente é o Cacique de Ramos: vestir a napa de índio - a fantasia do bloco -, colocar seu chinelo novo – comprado para brincar o carnaval -, e arrastá-lo na avenida nos três dias, solto, pulando e sambando.

No entanto, afirma ao seu par que na brincadeira carnavalesca não há espaço para deslealdade amorosa, pois assim como o seu colar vindo da Bahia – proteção para os dias de carnaval – o seu amor também não será entregue a mais ninguém. De fato, a pessoa querida não devia gostar de carnaval, pois a solução apresentada é que aguarde em casa assistindo a transmissão televisiva do baile de gala do Theatro Municipal:

Amor, não me leve a mal
Hoje eu não vou lhe ver porque é carnaval
Ligue a televisão e veja o baile do Municipal
Hoje eu sou só folia
Colar da Bahia e chinelo novo
Quero esquecer a vida
Cair na avenida
Me perder no povo (bis)
O meu colar veio da Bahia
Ninguém vai me derrubar
O meu amor, não ligue por favor
A ninguém vou dar
Eu vou sambar até gastar o meu chinelo novo
Quero esquecer a vida
Cair na avenida
Me perder no povo (bis)

Chinelo novo tornou-se um estuendo sucesso do Cacique de Ramos no carnaval daquele ano, entrou para o repertório de sambas antológicos surgidos a partir das fileiras do bloco e contou com dezenas de regravações nas décadas posteriores. Já o “baile do Municipal”, mencionado na letra, não durou muitos anos após ter sido bradado pela boca dos cerca de cinco mil componentes caciqueanos. A última versão foi realizada em 1975, quando o formato desse tipo de baile no Rio de Janeiro parecia enfrentar um progressivo ocaso. Para aquelas gerações que não alcançaram o evento do Theatro – ou mesmo para os que foram seus contemporâneos, mas não tiveram a oportunidade de adentrar o recinto – ele permanece até os dias atuais no imaginário dos amantes do carnaval como algo mágico e suntuoso, símbolo de uma era que já passou. Curiosamente, foi o bloco dos “Índios” de Ramos, que “invadiam” - e até hoje invadem - vorazmente, com seus poucos modos, as ruas principais do Centro do Rio de Janeiro que ajudou a manter viva a memória daquele glamouroso baile da elite carioca por meio de um dos seus sambas mais belos e populares. Que, aliás, duvidamos não tenha sido tocado pela orquestra que animava o salão do Municipal naquele já longínquo carnaval de 1971...

Referências Bibliográficas

Canções

A Lapa de Adão e Eva – Autores: Zé do Cavaco, Carlinhos Bagunça, Carnaval, H.O. e Patrício (1985).

Chinelo Novo - Autores: Niltinho Tristeza e João Nogueira (1971).

Não tem mais jeito – Autor: Arnô Jardim (1963).

Somos Cacique – Autor: Walter Oliveira (1962).

Entrevistas

Depoimento Cacique de Ramos, Série Museu do Carnaval, Depoimentos Para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, 10 fev 1968.

Jornais

“Blocos de carnaval responderão presente no carnaval carioca”, *A Luta Democrática*, p.14, Rio de Janeiro, 20 fev 1968.

“Cacique de Ramos: dez anos de folia.”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jan 1971.

“Briga começa hoje no Maracanãzinho”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 02 fev 1971.

“Bloco da Solidão venceu no Festival do Maracanãzinho”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08 fev 1971.

“Sambas e marchas foram cantados pelos foliões no Maracanãzinho com alegria”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 15 fev 71.

“Vem bronca por aí...Não devem concorrer os blocos de embalo”, *A Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 21 e 22 nov 1971.

“Debate: o que mudou em nosso carnaval”, *Revista Intervalo 2000*, nº 474, p. 23, Rio de Janeiro, 1972.

“Ranchos, blocos e bandas”, *Revista Intervalo 2000*, nº 474, p. 53, Rio de Janeiro, 1972.

“Regulamento muda tudo em 1973”, *Jornal do Brasil*, 1º caderno, p.23, Rio de Janeiro, 18 fev 1972.

Obras de referência

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. Verbetes João Nogueira. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/joao-nogueira/>. Acesso em 15 fev 2024.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. Verbetes Niltinho Tristeza. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/niltinho-tristeza/>. Acesso em 15 fev 2024.



Onde a negritude era nobreza

o minueto de Mercedes Baptista e as
transformações da revolução salgueirense

Leonardo Antan

Leonardo Antan é historiador da arte, curador e escritor. Graduado e mestre em História da Arte pela UERJ, onde pesquisou a linguagem artística dos desfiles das escolas de samba. É editor do projeto multiplataforma *Carnavalize*, que realiza eventos voltado à história do carnaval. É curador das exposições “Laroyê Grande Rio” (Museu de Arte do Rio) e “Cartografias de Augusta” (Sesc Madureira). Atuou como enredista na Mocidade Alegre em 2023 e 2024, sendo bicampeão da folia paulista. Na área literária, é editor do Selo *Carnavalize*, tendo publicado os livros “Laroyê Xica da Silva”, “Matriarcas do samba paulistano” e “Histórias da Portela”.

25 de fevereiro de 1963, pouco depois das seis da manhã, Avenida Presidente Vargas, próximo à igreja Nossa Senhora da Candelária, começa o desfile da nona entre as dez escolas que se apresentariam no grupo principal aquele ano. Ao alvorecer, “o sol nascente ia manchando lentamente o céu de ocre e alaranjado, recortando a igreja numa silhueta belíssima”¹. O GRES Acadêmicos do Salgueiro despontava na Avenida de maneira surpreendente e avassaladora.

Entre os componentes da escola, se destacavam um grupo de doze casais muito bem vestidos e engomados. Eram senhores e damas da corte de Xica da Silva, um séquito invejável da negra que virou rainha em pleno Brasil colonial. Ao invés do samba, aqueles dançarinos se movimentavam ao ritmo do minueto, ao som da obra musical de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho. Toda a coreografia dos passos marcados foi realizada por Mercedes Baptista, a primeira bailarina negra do Municipal, que estabelecia então um trânsito notável entre a cultura dita “erudita” e a passarela “popular”.

O desfile do Salgueiro sobre Xica da Silva naquele ano é um marco de transformações estéticas e narrativas no carnaval carioca, sendo responsável ainda por popularizar no imaginário nacional a personagem mineira. Entre os possíveis autores dessa obra de arte da cultura brasileira estão nomes como Arlindo Rodrigues — o cenógrafo e figurinista responsável por idealizar tal cortejo — e Isabel Valença — a destaque que incorporou a protagonista e se tornou uma celebridade na década de 1960. Além deles, soma-se ainda a imagem emblemática dos doze casais negros emplumados dançando o minueto, coreografados por Mercedes e também uma das protagonistas desse momento fundamental da História da Arte brasileira.

Tal contribuição dessas figuras não só solidificam o período histórico que ficou conhecido como “Revolução Salgueirense”², mas se notabiliza por uma verdadeira transformação na cultura brasileira. A Xica do Salgueiro é imponente, majestosa e invejada, acompanhada por um séquito negro de mucamas e senhores.

¹ COSTA, 1984, p. 132.

² Definido por autores como Costa (1984) e Bruno (2013), sendo amplamente discutido no livro “Sal60: uma revolução em vermelho, branco e negro”, publicado pelo Carnavalize em 2021.

É uma imagem de afirmação, poder e representatividade do povo preto, que tem como símbolos desse cortejo duas mulheres negras — Isabel e Mercedes — que deram contribuições fundamentais na formação de um imaginário.

Ao longo das próximas passagens iremos entender melhor o trânsito cultural onde esse cortejo foi concebido e as múltiplas influências que o cercaram. Para isso, vamos focar na atuação de Mercedes Baptistas nesse período de vitórias do Salgueiro e como a atuação da dançarina abriu caminhos para transformações importantes no período. Nesse sentido, vale contextualizar a cena cultural do período e demarcar os pontos de viradas do qual o desfile do Salgueiro de 1963 foi responsável. Antes disso, vale apresentar a nossa personagem principal.

Mercedes Baptista é um dos nomes mais importantes da dança no Brasil, famosa por se tornar a primeira bailarina negra do Teatro Municipal. Ao longo de sua carreira, criou um estilo próprio de dança e teve uma contribuição fundamental também no carnaval carioca. Uma atuação indispensável que deve ser investigada e aprofundada a altura da sua importância nos palcos e avenidas pelo país.

A artista está inserida num movimento de discussão da cultura negra, definido por Siqueira (2006), como uma articulação do movimento racial presente na intelectualidade brasileira. Um período entre 1944 e 1968 que marcaria uma nova consciência sobre a questão do negro na discussão cultural brasileira e discutiu “a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro na sociedade brasileira”. Um tema que arrolou intelectuais, instituições, projetos, criações, artísticas e movimentos culturais em busca da valorização do negro da sociedade e da hoje discutida “representatividade”. Foram diversas as ações culturais de diferentes campos buscaram discutir a presença negra nas artes e articularam um cenário plural na dança, teatro, cinema e no carnaval.

Alguns nomes podem ser usados como exemplo deste período, como, por exemplo, Nascimento (1914 – 2011), um dos intelectuais negros mais conhecidos da cultura brasileira, tendo como marco de sua atuação artística a fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, iniciativa pioneira em pensar a representação racial nas artes brasileiras. Além de diretor e ator, teve atuação ampla em diversas áreas na luta pela igualdade

racial e pelos direitos humanos, como escritor, pintor, professor universitário e político. Já Baptista seria a figura fundamental ao levar as discussões promovidas por seus pares para o campo da dança.

A bailarina, apesar concursada no Teatro Municipal, quase nunca era chamada para integrar o corpo de baile dos espetáculos encenados no local. Assim, sentiu a necessidade de criação de sua própria companhia de dança. Entre a discussão de identidade, nacionalidade e negritude, uniu elementos clássicos, populares e eruditos em sua dança. A artista passou a investigar a dança dos candomblés brasileiros, frequentando a casa do amigo e pai de santo Joãozinho da Goméia, em Duque de Caxias. Inclusive, havia filhos de santo da casa que eram bailarinos do seu grupo, marcando um trânsito de dançarinos de diversas origens sociais.

Foi assim que, em 1953, fundou o “Ballet Folclórico Mercedes Batista”. A iniciativa aconteceu assim que retornou de uma temporada nos Estados Unidos, onde desfrutou de uma bolsa de estudos com Katherine Dunham (a matriarca da dança negra norte-americana). Com o grupo, Mercedes fez turnês pela Europa e América Latina, dançando nos principais palcos do mundo. A versatilidade da sua atuação se daria ainda nas diversas coreografias que fazia para peças de teatro de revista e chanchadas. O trabalho de Mercedes concentrava-se no esforço de mostrar “os aspectos mais positivos de nosso folclore, sendo a inclusão do samba, neste repertório, uma de suas preocupações” (MONTEIRO, 2011).

Para Monteiro (2011), Mercedes Baptista concentrou, em sua trajetória de vida as vertentes necessárias ao desenho de uma encruzilhada que revelou a abertura de novos caminhos para a dança, na esquina entre a formulação de uma dança considerada moderna e brasileira. Pensando o campo do debate discursivo sobre uma cultura nacional e negra, a bailarina se estabeleceu na fronteira. Assim, a sua prática de dança configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. Mercedes codificou a dança ritual do candomblé, realizou uma complexa operação que não poderia se viabilizar sem a assimilação da proposta modernista e, nesse ponto, nada deixou a dever à experiência da dança moderna americana.

A proposta de seu “balé folclórico” estava alinhada a outros grupos com o supracitado Teatro Experimental do Negro e também o Brasiliana, fundado por Haroldo Costa, na busca de alinhar e pautar a construção de uma identidade nacional, como era discutido desde o modernismo da década de 1920. Alinhados em um ideal, havia uma cena cultural integrada e de atuação múltipla que discutia um país que passava pela contribuição afro-brasileira na construção da nossa identidade. O samba era, portanto, um signo primário dessa discussão. Por isso, o carnaval das escolas de sambas se estabeleceu como mais um cenário de atuação e discussão desses artistas, pensando as agremiações como parte vital também da nossa identidade.

Quem foi a grande ponte entre esses universos foi Fernando Pamplona, o cenógrafo do Teatro Municipal que era discípulo de Tomás Santa Rosa, pintor e também cenógrafo que atuou no Teatro Experimental do Negro. Em 1954, a decoração de Pamplona ao lado de Nilson Pena, que tinha como tema o folclore brasileiro e elementos da cultura afro-brasileira, foi recusada sobre a alegação de que o “folclore não era digno do Municipal” (GUIMARÃES, 2015, p.198). A decoração tinha elementos associados aos orixás afro-brasileiros, às figuras folclóricas como bumba-meu-boi e à cobra-grande, incluía ainda uma reprodução do Pelourinho em Salvador com elementos visuais da cultura baiana.

A discussão em torno da decoração marcou não só uma disputa pela narrativa dos festejos carnavalescos em meio ao seu processo de transformação (BEZERRA, 2016), mas como de valorização da cultura negra na discussão política e cultural do país. Após esse episódio em 1954, o palco do Teatro Municipal recebeu duas peças com elencos majoritariamente negros marcando uma mudança de paradigma, a encenação de “Orfeu da Conceição” (1956) e “Sortilégio” (1957), ambas com envolvimento de Abdias Nascimento. Em 1958, após esse movimento, uma decoração afro-brasileira foi assinada por Fernando Pamplona no baile do Teatro Municipal, com o uso de estampas geométricas que remetiam a uma África “tribal”, formado por enormes totens e uma máscara iluminada (GUIMARÃES, 2015, p.211-213).

Em sua chegada aos Acadêmicos do Salgueiro em 1960 como o que hoje entendemos como “carnavalesco”, Pamplona escolheria como enredo “Quilombo dos Palmares”, cujo qual desenvolveu ao lado de Newton Sá e Arlindo Rodrigues. A construção de uma estética e um discurso negro no desfile das escolas de samba seria marcado por uma série de diálogos e trocas culturais com esses movimentos culturais.

Deste modo, o enredo sobre “Quilombo dos Palmares” pode ser entendido não só como um marco na história dos desfiles, como se diz na historiografia do gênero, mas deve ser considerado também um marco do movimento negro e sua relação com as diversas camadas sociais³. Pamplona levaria para a agremiação os ideais defendidos por Abdias Nascimento:

O negro precisa ser representado como rei, como herói, não como escravo. A cultura e a dramaturgia brasileira ignoram o potencial humano do negro! Alguém precisa escrever a epopeia das revoltas e dos levantes contra o regime escravocrata. O desenvolvimento da cultura negra precisa passar por incluir dramas e tragédias reconstruindo aqueles eventos do passado e trazer nomes esquecidos, elevando a consciência dos descendentes de africanos (NASCIMENTO, 2019, p.154).

Além de proximidade discussão em diversos elementos na construção do desfile de 1960, também são perceptíveis elementos visuais que irão cristalizar a criação de uma estética africana baseada em geometrias e materiais rústicos que será incorporada historicamente no carnaval carioca. Surgida ao aliar tanto um discurso ligado ao movimento folclorista (VILHENA, 1997) quanto à estética geométrica modernista. Tal estética pode ser vista em esculturas no Teatro Experimental do Negro, no imaginário de uma África tribal vendida em filmes de Hollywood⁴ e nos cenários e figurinos do Balé Folclórico Mercedes Baptista.

³ A construção de um cânone da revolução salgueirense, estabelecido sobretudo por Costa (1984) e Cabral (2011), como aponta Faria (2014), precisa ser revista. O que seria inovador na apresentação não seria exatamente o fato de abordar as questões afro-brasileiras, já que outras escolas haviam feito isso (FARIA, 2014), mas sim a politização de usar uma narrativa a partir de preceitos ideológicos bem vistos no período ao propor uma nova discursividade do protagonismo afro-brasileiro. A chegada de Pamplona ao Salgueiro seria o processo máximo da necessidade de uma construção de uma identidade racial marcada pela construção de uma visão positiva do ser negro.

⁴ Na cultura pop, o imaginário de uma África tribal e ritualística era recorrente. Tanto em filmes musicais hollywoodianos, como nas revistas em quadrinhos. Alguns personagens da época como Fantasma e Mandrake, ambos criados por Lee Falk, evocam um imaginário africano ligado a tribos e grandes guerreiros, marcando uma construção colonial primitiva (GUERRA, 2011, p. 141-145).

Comprovando a proximidade de criação tanto temática quanto discursiva dessas produções culturais. No caso do Balé de Mercedes, trata-se de uma proximidade ainda mais evidente. Em imagens das apresentações do grupo é possível notar muita afinidade com o que foi produzido por Pamplona e Arlindo no Salgueiro entre 1960 e 1971, como o imaginário de uma África tribal e os materiais rústicos aliados a estampas geométricas. Os próprios carnavalescos assinaram alguns cenários e figurinos para o grupo.

A relação entre Pamplona e Mercedes começou nos corredores do Municipal e se estendeu para a Avenida carnavalesca. Antes do sucesso alcançado em 1963, a bailarina já começou a dar expediente nos desfiles do Salgueiro no primeiro ano de atuação do cenógrafo na agremiação. Dentro do enredo sobre Palmares, representou a Dama da Calunga. O grupo coreografado por ela interagiu com uma pequena alegoria representando diversas manifestações folclóricas com doze atabaques e tambores, como o rum, rumpí, lê, tambor de mina e de crioula. Tratava-se de um diálogo evidente entre uma estética e pensamento afro-brasileiro no cortejo da escola de samba, que até então ainda predominava uma estética europeia nos figurinos e adereços.

A parceria seguiu no ano seguinte, quando os dançarinos liderados por Mercedes representaram garimpeiros no enredo sobre Aleijadinho, no contexto da extração mineral das cidades de Minas Gerais. Para a folia de 1962, o Salgueiro viveu uma movimentação com a saída de Fernando Pamplona, que viajou para a Alemanha, e a efetivação de Arlindo Rodrigues, que até então dividia a batuta criativa e passaria a assinar sozinho os cortejos da agremiação tijucana. Foi a partir daí que o grupo de Mercedes começou a despontar como destaque.

Para 1962, o enredo foi “Descobrimento do Brasil”, inspirado numa ópera que Arlindo encenava no Municipal. Não se falou em outra coisa, só nas “índias mulatas” que o Salgueiro apresentou, sendo destaque em matérias do Jornal do Brasil e da revista O Cruzeiro. A reportagem de Sérgio Cabral para a edição de Jornal do Brasil de 04/03/1962 destaca que o conjunto de Mercedes Baptista seria a “principal atração” do desfile do Salgueiro naquele ano e representaria a fusão dos portugueses com os índios.

Representando um imaginário sobre as nativas brasileiras, o grupo teve seu figurino bastante discutido na época, segundo a reportagem d'O Cruzeiro (24/03/1962), mais pareciam biquínis que tiveram penas coladas, além de colares e braceletes simples com penas e pedras compondo o restante, e de um “cocar” de penas avulsas completando o visual. Desfilando em círculo, vestindo sapatilhas, a seminudez das “índias salgueirenses” foi defendida por Jô Calça Larga: “Índia é assim mesmo, com pouca roupa”. Para além da polêmica, o grupo marcava a preocupação da vermelho e branco com o que uma reportagem do jornal O Globo chamou de “samba-cênico” (02/03/1962). O último parágrafo da reportagem era intitulado “Carnaval-show” e afirmava que a diretoria da escola “pretendia manter a tradição dos últimos, desfilando com o ‘samba-cênico’, oferecendo ao povo um ‘carnaval-show’ dos que fizeram subir o prestígio do Salgueiro.

O ideal de “show” e “espetáculo” parecia forte naquele ano de 1962. Segundo a revista O Cruzeiro (24/03/1962), os desfiles foram “verdadeiras lições de História do Brasil” em seus enredos luxuosos que “transformam as Escolas de Samba num ‘show’ de milhões de cruzeiros, mais caro do que o mais luxuoso musical da Broadway”. Ou seja, depois de utilizar os termos “show” e “espetáculo” para tratar dos desfiles, a revista ainda igualou as apresentações a um dos signos do show business norte-americano.

O ano de 1963 marcou uma série de transformações na estrutura dos desfiles das escolas de samba. Os cortejos aconteceriam na Avenida Presidente Vargas, com arquibancadas montadas ao público e cobrança de ingresso. Para Felipe (2012, p. 137), a festa organizada pela primeira vez em um espaço grandioso, decorado especialmente para os dias de folia, com grandes arquibancadas para acomodar uma plateia cada vez mais interessada pelas escolas de samba. Enquanto aponta Bezerra (2016, p. 273) que a mudança para o palco-símbolo do recém-criado estado da Guanabara reflete, concomitantemente, os planos e o prestígio desses segmentos projetados na maior vitrine financeira do país.

Para dar conta de um cenário em transformação, Arlindo Rodrigues idealizou um cortejo grandioso em diversos aspectos. Foram muitos os detalhes e imagens que o artista criou para narrar a vida de Xica da Silva. Baseando numa pesquisa histórica sobre a personagem e seu período histórico, o cenógrafo estudou livros como “Memórias do distrito diamantino” e “Romanceiro da inconfidência”, além da moda e dos costumes

da época. Foi no ímpeto de representar um momento histórico que surgiu o Minueto⁵, dança típica do período colonial, trazida de Lisboa. Na matéria “A vitória do Salgueiro é a glória de Xica da Silva” (Última hora, 02/03/ 1963), Arlindo Rodrigues cita Memórias do Distrito Diamantino (1978) como uma de suas referências. Obra em que Joaquim Felício dos Santos descreveu algumas das festas que se davam no Tijuco e destacou que “todos dançavam, (...) era o minueto engraçado e expressivo com lânguidos e voluptuosos requebrados, contradanças ardentes e animadas”.

O número de casais e sua aparição no cortejo representando a “corte de Xica da Silva”, se baseava nos registros de Santos (1978) que destacou na narrativa sobre a personagem a presença de “doze mulatas esplendidamente trajadas que a acompanhavam”. Apesar de não ser a primeira tentativa de um grupo coreografado no desfile, como descrito em algumas obras da historiografia carnavalesca, esse foi o momento em que o artifício seria fixado na memória popular por seu impacto teatral.

O grupo coreografado pode ser entendido tanto no âmbito narrativo, como artifício cênico e artístico para ajudar no desenvolvimento do enredo e reforçar uma ambientação histórica, como também elemento articulador entre o trânsito de diversos intelectuais da cultura brasileira no universo das escolas de samba. No contexto de espetacularização da festa, a ala marcava também um elemento que deveria “surpreender” e “encantar” o público. Nesse jogo complexo de relações, apesar de sua repercussão positiva no cotidiano popular, ela representava, para alguns pensadores da época, uma “influência mal vista” na espontaneidade do samba.

Como relata Ferreira, “o fabuloso cortejo de Xica da Silva, ladeado pelas arquibancadas repletas de público e com a igreja da Candelária ao fundo, fixou novo padrão para o Carnaval carioca, que se disseminaria pelo Brasil e pelo exterior” (2012). Arlindo Rodrigues lançaria mão de elementos que repercutiram e se fixaram na história carnavalesca como inovadores, mas que de alguma maneira já estavam presentes, sendo cristalizados e reafirmados a partir de sua criação. Eles respondiam muito bem à nova espacialidade dos

⁵ O minueto brejeiro, levado para Lisboa desde a década de 1730 pelas cômicas italianas e pelas óperas surgidas na aristocracia francesa, caracterizava-se pela nobreza e leveza dos movimentos. Em Lisboa, o minueto invadiu os salões, bailes, saraus e palcos. Décadas depois chegou à colônia, se tornando modismo na segunda metade do século XVIII (MIRANDA, 2016).

desfiles que ganhavam um palco ainda mais espetacular, a Avenida Presidente Vargas, e também à série de anseios e expectativas tanto dos seus pares intelectuais, como da mídia e da população interessada em consumir esse espetáculo.

Para Bezerra (2016), a vitória da Salgueiro em 1963, a “escola-show” escamoteou todo um histórico de representação da história negra nos sambas-enredo do período, além do longo processo de interlocução das escolas de samba com vários setores sociais diversos. O espírito de show é reafirmado constantemente, com a popularização da figura das passistas e das “atrações” dos desfiles. Já no anúncio de Xica da Silva essas qualidades estariam consolidadas, visto que o enredo era apresentado como um “show” autêntico, com “esplendor coreográfico e colorido imponente de fantasias que custaram milhões”, agora na “reclamada experiência” da Av. Presidente Vargas.

O imaginário do “show” se fixou tanto que depois da folia, os componentes do Salgueiro seguiram um agitado calendário de apresentações em diversos espaços da cidade que mantiveram viva as vozes de Xica da Silva. A vermelha e branca tornou-se uma atração cultural requisitada nos mais diversos eventos, assim como Isabel Valença e a ala de Mercedes Baptista. “Da abertura do campeonato mundial de basquete no Maracanãzinho a um desfile de blocos em Salvador; de corrida de cavalos no Jóquei à inauguração de loja no interior, lá estava Isabel Valença” (BRUNO, 2013, p. 184).

Uma das principais apresentações aconteceu no dia 13 de abril de 1963, no Country Club Quitandinha, em Petrópolis. O anúncio estampava a Isabel Valença como símbolo da apresentação, além dela, entraram em cena mais 300 figurantes da escola campeã de 1963, incluído o grupo de Mercedes. O evento foi descrito como “verdadeiro show e de teatro de revista que valorizava nosso folclore” (O Cruzeiro, 23/05/63).

Para Melo (2018, p. 45), o extenso calendário de eventos com a presença dos componentes do Salgueiro serviu para que o desfile se tornasse ainda mais popular e ganhasse uma “áurea mística”. No âmbito mais amplo, isso ajudou a fixar o Salgueiro como uma “escola-show”, o que reforçou a percepção das escolas de samba como entidades culturais ligadas à noção de “espetáculo”.

Com o sucesso do minueto de 1963, ainda mais alas coreografadas seriam preparadas para o ano seguinte, quando Arlindo desenvolveu “Chico Rei”. O principal momento “cênico” seria a representação da lavagem dos cabelos dos escravos, revelando o ouro numa pia. O excesso de complexidade da cena e sua representação, não repercutiram tão bem ou causaram o mesmo deslumbramento do minueto.

As críticas do *Jornal do Brasil* (06/02/1964) dizia: “Foi a mais rica e mais deslumbrante. Bateria em filas indianas, posturas quase marciais, conjunto vinha distribuído simétrico, numa formação estranha às escolas de samba, seus integrantes não fizeram evolução e não disseram o samba no pé, preferindo os passos medidos e coordenados de uma coreografia por Mercedes Baptista. De grande efeito cênico, mas sem qualquer vinculação com o samba autêntico”.

Depois de aparecer com conotação positiva em algumas reportagens seria a partir desse momento que o “samba-show” perderia tal valor e ganharia aspecto negativo. Uma matéria de opinião intitulada “Samba-show” (*Jornal do Brasil*, 20/02/1964), afirmaria que “as escolas são cada vez mais o ponto alto do carnaval e se aproximando do show. Deve ter espontaneidade.” Uma semana depois foi publicada uma matéria intitulada “Ainda de samba-show e profissionalismo” que afirmava o desejo das escolas de fazer um teatro ambulante. Apesar das críticas, o texto dizia que “a beleza do show apresentado pelo Salgueiro precisa ser reconhecida. O bom gosto de suas fantasias também deve ser ressaltado”.

Costa (1984), por exemplo, enumera uma série de reportagens críticas ao desfile do salgueiro no *Correio da Manhã*, *Última Hora* e *Jornal do Brasil*, as quais ajudam a entender o processo que fez de Chico Rei uma apresentação tão criticada, deflagrando uma ampla discussão sobre os rumos das escolas de samba e a noção de espetáculo. Apesar da discussão promovida, tratava-se de um ponto de virada que não podia mais retornar. Além do Salgueiro, escolas como a Portela também apresentaram momentos coreografados em seu cortejo naquele ano de 1964, confirmando que se tratava-se de mais um artifício que se somaria a linguagem do samba para servir aos enredos que eram narrados.

Apesar de apontada como uma das “vilãs” desse processo, Mercedes Baptista se tornou uma das responsáveis por uma das grandes transformações do carnaval carioca. É bem verdade que desde que as escolas de sambas surgiram em 1932, elas se equilibram

na corda-bamba entre “tradição” e “modernidade”, se apropriando desses valores a partir de seus próprios interesses. Apesar de discutidas, algumas “inovações” se incorporam a linguagem da festa, mesmo a contragosto dos mais tradicionalistas.

A década de 1960 é ponto culminante de um período em que as escolas de samba se tornaram grandes espaços de atuação da cultura brasileira, alçando a manifestação para ser conhecida e prestigiada no país e no mundo todo. Tal feito não seria possível sem inovações e diálogos com o tempo vigente, uma costura sutil entre manter a ancestralidade e apostar no novo. Nesse sentido, é inegável pensar em Mercedes Baptista como parte fundamental da história da arte brasileira. Sua atuação na nossa cultura deve ser levada em conta por sua fundação de uma “dança afro-brasileira” e nos palcos do Municipal, mas também nas Avenidas do carnaval. A folia precisa ser entendida com o uma área de atuação artística à altura de outras práticas e cenários. Muito por isso, a bailarina foi potente em diversas linguagens e deixou uma contribuição imprescindível para as escolas de samba como espetáculos de massa e uniu valores “eruditos” e “populares”, trazendo o frescor para a festa ao mesmo tempo que a conectava com valores afro-brasileiros. Foi uma revolucionária junto a outros artistas em um Salgueiro inesquecível que transformaram negros em nobres.

Referências Bibliográficas

- BEZERRA, D. A. *Trajetória da internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.
- BRUNO, L. *Explode, coração: histórias do Salgueiro*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2013.
- CABRAL, S. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora, 2011.
- COSTA, H. *Salgueiro: Academia do Samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- FARIA, G. J. M. *O G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiros e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba da década de 1960*. Tese (Doutorado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- FERREIRA, F. *Escritos Carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- GUERRA, F. V. *Super-heróis Marvel e os conflitos sociais e políticos nos EUA (1961-1981)*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- GUIMARÃES, H. *A batalha das ornamentações: a Escola de Bels Artes e o Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.
- KIFFER, D.; FERREIRA, F. Isto faz um bem!: as escolas de samba, a Coca-Cola e a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, p. 55-72, nov. 2015.
- MIRANDA, A. *Xica da Silva: a Cinderela Negra*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- MEIRELES, C. *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MELGAÇO, P. *Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança*.
- MELO, J. G. *Vestidos para brilhar: uma epopeia dos grandes destaques do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rico Editora, 2018.
- MONTEIRO, M. F. M. *Dança Afro: uma dança moderna brasileira*. Húmus 4, Lorigraf, v., p. 51-59, 2011.

NASCIMENTO, A. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

SANTOS, J. F. *Memórias do Distrito Diamantino*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1978.

SIQUEIRA, J. J. *Entre Orfeu e Xangô: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil 1944/1968*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

STOREY, J. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/ FGV, 1997.



Mais que Centenária Maravilha

Luís Carlos Magalhães

Luís Carlos Magalhaes, diretor cultural da Portela (2014/2017), atual da LIESA e da FENASAMBA. Presidente da Portela de 2017/2022. Benemérito do Bola Preta, Cacique de Ramos, Clube do Samba, da Liesa, da Fenasamba e da Portela.

No ano de 1909, no “14 Juillet”, data reverenciada à Queda da Bastilha, celebrou-se aqui a solene inauguração do majestoso Theatro Municipal, inspirado no Palais Garnier, em Paris. A “Cidade Luz” estava cravada no coração do Rio de Janeiro.

No contexto da Belle Époque carioca, que abrange a virada do século XX até o início da Primeira Guerra Mundial, o Rio de Janeiro experimentou um período de intensas mudanças. Inspirado pelo movimento cosmopolita e iniciativas de saneamento do governo brasileiro, o cenário refletia influências da Belle Époque francesa, que ocorreram na França desde os anos de 1870 até a primeira grande guerra. Estes foram tempos marcados por transformações urbanísticas significativas, assim como uma efervescência notável nos domínios artísticos, culturais e científicos, moldando profundamente a atmosfera da época.

Por aqui, a cidade fétida, torta e feia, com ruas insalubres, iluminação precária, buscava o perfil próximo de uma “Paris Tropical”, em sintonia com os novos tempos republicanos e as metas de higienização.

Em 1999, o teatro completava 90 anos. Belíssima data para trazer para o palco do carnaval tudo aquilo que ocorria no “palco dos sonhos”, do teatro dos sonhos. Trazer o palco das artes para o palco da maior festa brasileira. A Escola de Samba Vila Isabel, com o objetivo de adotar o teatro como seu enredo, não pôde contar com qualquer parceria financeira em razão dos elevadíssimos custos da reforma recente, tão complexa quanto inadiável, razão por que o projeto do desfile foi temporariamente descartado.

Tanto melhor; joia tão rara merecia mesmo comemoração digna de centenário.

E foi o que aconteceu no carnaval de 2009 com o enredo “Neste Palco a Folia é Minha Vila que Anuncia: Theatro Municipal, A Centenária Maravilha”. Ou apenas, “A Centenária Maravilha”, para o povo do carnaval. O que se viu na Sapucaí foi um dos maiores e mais marcantes desfiles visuais do nosso tempo.

O carnavalesco foi Alex de Souza em par como o historiador Alex Varela que pesquisou décadas de história da cidade e de seu equipamento mais bonito. Mais perto do carnaval, a Vila acolhia em sua equipe o campeoníssimo carnavalesco Paulo Barros, com sua veia inovadora e alegorias impactantes.

Coube a Alex de Souza e a Alex Varela a concepção do enredo e a formulação da sinopse. A Paulo Barros coube a concepção e a movimentação das alegorias. A Alex de Souza coube ainda a idealização das fantasias.

Corria pelos becos e bares da Vila Isabel que aquela era uma dupla de carnavalescos estilisticamente mais que improvável. Alex, de realizações mais clássicas, enquanto Paulo se apresentava como o mais ousado carnavalesco da cidade... nada como o tempo.

A Vila foi a terceira escola a desfilar naquele domingo.

Sabemos que a maior virtude de qualquer enredo é sua “**realização**”. De que vale um grande samba, belas fantasias e alegorias se a proposta, a “**intenção**” do enredo não se “**REALIZAR**”; não entrar nos corações e mentes de tantos quantos o virem?

Pois foi o que se viu naquele dia. O desfile ficaria marcado tanto por seu encadeamento como pela beleza plástica, leveza e requinte das fantasias. E pela clareza de desenvolvimento e leitura das alegorias, tudo carnavalescamente conduzido, segundo a sinopse, pelo orgulhosíssimo João do Rio, mais que dignamente representado na Avenida por Martinho da Vila, orgulhosíssimo de sua escola.

E veio o desfile... O desenvolvimento do enredo tem início com o palco dos sonhos a partir de 15 camas transformadas em palco. Nele, os personagens medievais Pierrot, Colombina e Arlequim, entre outros, representavam a Commedia Dell’Art. A exibição perfeita do casal, ganhador do estandarte de ouro, antecede o Abre Alas acoplado trazendo momentos diferentes.

Na avenida, o impacto grandioso da demolição dos velhos casarões e cortiços. Vinham “de fato” e figurativamente abaixo, levantando poeira a marretadas e marteladas, desferidas por componentes-atores. Logo depois, eram reconstruídas em formato anterior para possibilitar a repetição exata da cena no decorrer da apresentação para outras arquibancadas e jurados.

Era um outro lado da história da cidade sendo dramática e carnavalescamente contado. A cidade se partiria definitivamente.

Em outra cena, o Abre Alas mostra destroços da velha cidade colonial seguidos por um típico café da época, ponto de encontro da assim chamada “boa sociedade” carioca. Ali, desponta a magnificamente iluminada coroa, símbolo da escola, e perfeitas réplicas dos postes de iluminação, inclusive com esculturas femininas transformadas em luminárias, tudo ao mais delicado estilo “Art Nouveau”. O segundo carro, igualmente impactante, traz com raro realismo alegórico a construção do teatro. Deixa ver os aspectos internos e externos do prédio, com detalhes do seu interior. Era a “jóia vista por dentro” nas palavras de João do Rio. A escadaria, as rotundas e o requinte das luminárias internas do prédio e as esculturas das musas da música, da poesia, da comédia, tragédia, dança, canto e sua fachada principal.

Requinte total...

E não para por aí!

A engenhosidade criativa dos artistas mostrava o teatro literal e simbolicamente sendo construído, edificado com a crescente presença de luzes fortes que se acendiam, representando o prédio pronto para a inauguração. Em seguida, eram alegoricamente desmontados, repetindo a cena para encantamento do público das arquibancadas seguintes e novas cabines de julgadores.

Cessam aí os impactos alegóricos por demolição-construção para dar lugar a outro tipo de beleza. Uma beleza maior ainda estava por vir.

Cada tipo de arte cênica passava pela Sapucaí representado pela cenografia das fantasias, alegorias e tripés. Tudo com esmerado acabamento. Via-se a apresentação da boca de cena com cenários de óperas, com destaque absoluto para a encenação da ópera Aída. O General Radamés, conduzido à presença do Faraó, sendo apresentadas em seguida as colunas decoradas com motivos egípcios. Chega a vez dos grandes concertos. Com o fosso para orquestra fazia surgir personagens de temas brasileiros, tudo emoldurado com teclados, cordas, percussão e sopro. Tal encantamento é concluído com o vitral da música presente na fachada do teatro. Para “fantasiar” a arte do ballet, os artistas focaram no Lago dos Cisnes. Quem estava ali, via surgir um enorme cisne de sete metros de altura em meio a um lago cenográfico com bailarinas formando o lago.

Das peças de teatro ali encenadas mereceram destaque a vitoriosa “Orfeu da Conceição”. Protagonizada por Haroldo Costa, trazia as primeiras composições de Tom e Vinícius, marcando o início da Bossa Nova e dando origem ao filme Orfeu do Carnaval, produção franco-brasileira vencedora da Palma de Ouro, em Cannes e do raramente lembrado Oscar de melhor filme estrangeiro. O Municipal acolhia todo um elenco negro, na mesma época em que Rosa Parks desafiava a segregação, em Atlanta, nos Estados Unidos.

Outra encenação marcante foi Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, apresentada em 1943.

Os bailes de máscaras tiveram presença no desfile através do Salão Assírius, pleno de sua arquitetura e decoração. Também é registrada a presença de Pixinguinha e seus Oito Batutas que, ali se apresentavam antes de representar o país em casas noturnas parisienses. Grande destaque foi dado à marca mais carnavalesca do teatro, seus bailes de gala e suas decorações. A ênfase em trabalhos de personagens, que ao longo do tempo, fizeram o teatro se confundir com os desfiles como um todo, e com o Salgueiro em particular: O “Carnaval África” de Fernando Pamplona e “Arlequinadas” de Arlindo Rodrigues.

E o espetáculo prosseguia...

Até que soasse a sirene e o portão marcasse a finalização do tempo de desfile, o que se viu ali foi o deslumbramento preservado no mesmo nível do princípio ao fim. Uma alternância ensaiadíssima de componentes em um frenético entra-e-sai de cena e com entrada utilizando a porta traseira da alegoria, sempre trocando figurinos em encenações rápidas e precisas, nunca vistas antes. A presença de Ana Botafogo, vale voltar ao balé, primeira bailarina, era o próprio teatro em cena, em igual destaque ao ballet de Mercedes Baptista, a primeira bailarina negra do teatro.

Paulo Barros e o seu estilo de alegorias humanas trouxe 1300 componentes que se misturavam em cenas com grande efeito durante todo o espetáculo.

O Cisne, vale lembrar, formado por dezenas de componentes que se desmanchavam em incontáveis plumas para compor seu corpo, enquanto inúmeros outros componentes, magicamente, se transformavam em água.

Via-se assim tanto a dificuldade de sua realização quanto o esmero em complexas coreografias para a obtenção dos resultados.

O Gran Finale esteve à altura.

A última alegoria trazia a decoração do último baile, primorosamente iluminado e colorido, com requinte em detalhes delicadíssimos de grande expressão estética e bom gosto insuperáveis. Uma alegoria de encerramento digna de ser destinada a qualquer museu de carnaval.

E pensar que tudo isso se transforma em destroços logo após o término do desfile. Esta é a marca do carnaval... sua essência... seu caráter efêmero.

Tal como disse o nosso poeta Orfeu da Conceição: “Pra tudo se acabar na quarta-feira”.

Municipal: um inigualável baú de talentos

Tão interessante como ver o carnaval compondo e construindo o Municipal certamente é vê-lo compondo e fazendo o próprio carnaval. Como seriam os desfiles de hoje sem o Municipal? Sem a presença do corpo cenográfico do teatro e também de seus profissionais complementares.

Houve um tempo em que os desfiles eram concebidos e realizados pelos próprios sambistas e por eles consumidos.

Tempos heroicos... certamente.

Isto começou a mudar a partir da iniciativa de um “peixeiro” residente próximo e simpaticante da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, fundada em 1953, após a unificação das escolas do morro. Nelson de Andrade, o comerciante de peixe, com participação bem discreta e distante, acabou por se envolver com a escola, num momento de maus resultados, em busca de afirmação com melhores colocações.

Era o tempo da corda e o carnaval era o de 1959. Nelson chegava à presidência da escola.

E os deuses do carnaval atuaram ao colocarem Marie Louise, artista plástica suíça, e seu marido Dirceu Nery, cenógrafo e figurinista, no caminho do presidente. Na residência do casal via-se um verdadeiro museu, captando a atenção de Nelson. Depois de longa conversa, a surpresa. Receberam o convite para assumir as funções de carnavalescos da escola.

Ao aceitarem propuseram um enredo em tudo diferente daqueles praticados pelas outras escolas, invariavelmente voltados para heróis, datas e acontecimentos da história oficial dos livros escolares. O enredo proposto era “Jean-Baptiste Debret e sua Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”.

E foram em busca da estruturação do desfile, não sem dificuldades para convencer os componentes a mudar o estilo das fantasias e abandonar as “cabeleiras brancas e capa-espada”, e vestir os trajes de todo o interior do Brasil, catalogados por Debret.

Naquele carnaval, na comissão julgadora estava Fernando Pamplona, cenógrafo do Theatro Municipal que, sem saber, iniciava uma trajetória que o transformaria em um dos fundadores do moderno carnaval brasileiro e sua grande referência.

O resto... é mais história ainda.

No julgamento, Pamplona se encantou de tal forma com o desfile que caprichou nas notas do Salgueiro. A escola furava a bolha das três grandes, conquistando o inédito e glorioso segundo lugar. Deixou para trás o Império Serrano e Mangueira, com apenas a campeoníssima Portela à sua frente.

E veio mais um capítulo dessa história de protagonismo do Theatro Municipal, nesta aventura carnavalesca.

O eufórico presidente Nelson, sabedor da ótima impressão causada, foi, dias depois, ao teatro e acabou por convidar Pamplona para ser o carnavalesco da escola, fato inédito na carreira do grande mestre. Pamplona não só aceitou como propôs um enredo para o carnaval seguinte, o de 1960. Inovou com “Zumbi dos Palmares”, herói brasileiro desconhecido até então dos bancos e livros escolares. Formava-se ali, a equipe formidável que logo seria completada com o convite de Arlindo para João Jorge Trinta, bailarino do corpo de baile do teatro e com grande talento para o artesanato e que impressionava por sua imensa habilidade inventiva. Dali pra frente tudo ia ser diferente, o Theatro Municipal literalmente entraria em cena do maior palco da maior festa do povo brasileiro.

Logo, a equipe alçou braços para alcançar artistas da Escola Nacional de Belas Artes, como Maria Augusta, Rosa Magalhães e Lícia Lacerda. Da TV Educativa, Renato Lage completava a equipe com imensa contribuição nos barracões da escola e nas decorações.

Formava-se assim um fantástico “Baú de Talentos” que um dia “explodiria” com estilhaços criativos de profissionais que pousariam em diversas outras escolas, transformando os rumos dos enredos, das fantasias e alegorias, até hoje sentido em nossos dias. E deste baú despontava Joãozinho Trinta, que transformaria a pequena Beija-Flor numa imensa tricampeã, depois de ele mesmo ter se tornado bicampeão pelo Salgueiro, sua escola mãe. Assim foi Arlindo Rodrigues, trazendo para o clube das campeãs a mediana Mocidade Independente de Padre Miguel, interrompendo a escalada tricampeã da Beija-Flor. Arlindo que depois de migrar para a discreta Imperatriz Leopoldinense, a conduzia para seu título com o enredo “O quê que a Bahia tem?”, em 1980, feito repetido em 1981.

E as “pupilas e pupilos” de Pamplona iam fazendo história. Maria Augusta, que revolucionou o carnaval carioca com o enredo “Domingo”, da Ilha do Governador. Rosa Magalhães e seus inalcançados sete títulos de campeã pela Imperatriz Leopoldinense. Renato Lage com seus tantos carnavais inesquecíveis da Mocidade Independente de Padre Miguel e braço direito na decoração do último baile do Municipal. Licia Lacerda, também aluna, passava a integrar a equipe.

Como vemos, todos saídos direta ou indiretamente do formidável “Baú de Talentos”.

Mas como terá tido início tão profunda aventura do Theatro Municipal em direção aos desfiles de carnaval por seus maiores protagonistas Pamplona, Arlindo e João?

Pamplona, era o maioral, cuja biografia se confunde com a história da arte e da cultura desta cidade e deste país que tanto amou. Ousado, não hesitava em buscar novas linguagens, novas leituras e soluções ainda não pensadas. Assim, foi o primeiro a decorar o teatro e seu prestigiado baile da cidade. Lutou pela realização de concursos públicos, tendo sido o primeiro vencido por Roberto Burle Marx. Depois se saiu vencedor do concurso em dupla, para no ano seguinte triunfar sozinho com um inédito tema inteiramente negro. Sua proposta era: “(...) mostrar a exuberância da cultura negra (...) porque o carnaval, como a maioria das festas populares brasileiras, tem esse componente muito forte. Sempre me orgulhei muito de fazer uma decoração de temática negra no baile de maior gala da burguesia brasileira”. Conseguia assim, “(...) trazer a cultura negra para dentro do Municipal e depois também para dentro dos desfiles das escolas...”.

Com esse espírito venceu oito concursos para decoração da cidade, além de outros cinco para decoração de bailes, quase sempre incorporando Arlindo Rodrigues e Joãozinho Trinta. Parceria gigantesca como o futuro logo mostraria. Em onze anos de casa, fez figurinos e cenários para seis óperas, vinte e três balés, quarenta cenários para teatro dramático, cento e vinte para teatro musical e muito mais para televisão, cinema e circo. Merece destaque, e, é o que ora nos importa, por sua fundamental interferência e troca de experiências com as escolas de samba, mais uma vez ao lado de Arlindo Rodrigues e Joãozinho Trinta.

E Arlindo Rodrigues, que caminhos teria percorrido?

Perdido no mercado de trabalho, sem qualquer qualificação que o interessasse, dedicava-se à leitura de peças de teatro e a seus desenhos. Em meados de 1950, foi designado auxiliar de cenotécnico, ainda inexperiente, encontrando lá Fernando Pamplona e Thomás Santa Rosa, artista plástico e cenógrafo de grande talento e expressão.

Era tudo de que precisava... Mais ainda pela grande amizade cultivada com Pamplona por toda a vida.

Passou a reproduzir cenários para óperas e balés importantes, só criando seu primeiro trabalho solo em 1958 para a ópera *Il Tabarro*, de Puccini. Sem nenhuma formação acadêmica, torna-se mestre autodidata e marca sua contribuição como figurinista e cenógrafo no Theatro Municipal, fazendo estilo e criando escola. Foram inúmeras suas participações em shows, espetáculos no Scala e Hotel Nacional, inclusive em participação em agendas em Paris. Do palco alcançou logo os salões com sua vitória no concurso de decoração do baile de gala com o tema “Alerquinada”, depois reeditado no baile do Copacabana Palace.

O próximo passo seria o convite de Pamplona já no Salgueiro para realização do enredo “Zumbi dos Palmares”, fato que deu grande impulso em sua carreira com o próprio Pamplona e, logo depois, Joãozinho Trinta. Ali ficou até 1972, sem ganhar qualquer compensação financeira à exemplo dos demais.

Direta ou indiretamente, o Municipal alimentava o “Baú de Talentos” com bailarinas, coreógrafo, maquinistas, sapateiros, carpinteiros, costureiras, pintores e todas as demais profissões que se perdiam na poeira dos barracões. Assim foi com João, em sua nova

escola, quando já bicampeão do Salgueiro, passou a fazer o carnaval da quase desconhecida Beija Flor de Nilópolis, recém-chegada ao grupo especial. Em sua nova escola João operou tal deslumbramento visual, capaz de levar a agremiação ao tricampeonato de 1976, 1977 e 1978, ou seja, seu pentacampeonato pessoal. Surge aí o novo e incontestável rei do carnaval. Com seu carnaval de 1977, “Vovó e o Rei da Saturnália na Corte Egípciana”, conquistou autoridade artística definitiva perante Arlindo e Pamplona, orgulhosos de o terem trazido para os desfiles.

João Jorge Trinta, maranhense, apaixonado e superlativo, que ainda no Salgueiro, em 1974, apresentou um desfile inesquecível: “O Rei de França na Ilha da Assombração”. A história narrava a invasão francesa de São Luiz, na visão do rei Luis XIII quando criança. Tudo emoldurado com lendas e assombrações aprendidas por João na sua infância no Maranhão. Gostou tanto de sua obra que sonhava um dia transformá-la em ópera encenada no próprio teatro. Já no Carnaval de 1973, deu conta do enredo “Eneida, amor e fantasia”, juntamente com Maria Augusta, aluna de Pamplona.

João não parou por aí, além das intervenções plásticas e alegóricas, desobedecia ao regulamento elevando os destaques para cima dos carros e, à sua maneira, dava exemplo para as demais escolas. Para ele uma ópera ou desfile eram a mesma coisa, uma de palco, outra de rua. Praticou isso por toda vida.

Segundo Pamplona “(...) tudo que João fazia se destacava, porque ele tinha uma intuição incrível, sabia tudo e o que não sabia adivinhava, inventava, criava”.

Definitivamente a conexão Municipal/carnaval, através dos grandes bailes, agora se dava com os desfiles das escolas de samba. E segue João: “eu sentia que a estética do teatro poderia, de alguma forma, chegar à rua através dos desfiles. O popular e o erudito são parentes em algum nível. Eu nunca temi ousar entrelaçando essas realidades, buscando caminhos que incorporassem esses dois níveis diferentes mas não excludentes...”

No cenário vibrante do carnaval, além da Vila Isabel, outras escolas celebraram a grandiosidade do teatro, esse palco majestoso que testemunhou a exuberante história moderna da cidade. O desfile do Império Serrano, de 1979, mostrou o teatro e seus grandes espetáculos, com o enredo “Municipal Maravilhoso, Setenta Anos de Glórias”, em homenagem aos setenta anos de sua fundação, conquistando o vice-campeonato do Grupo

1B. A Unidos do Viradouro com o enredo “Arquitetando Folias”, de Milton Cunha, Mário Monteiro e Cacá Monteiro, em 2006, apresentava sua bateria com figurino inspirado nas águias do Theatro Municipal.

Em 2015, a escola São Clemente, em seu enredo “A incrível história do homem que só tinha medo da Matinta Perera, da Tocandira e da Onça Pé de Boi”, ao homenagear Fernando Pamplona, retratava em trecho do desfile, o grande baile com motivos africanos do Municipal.

Em 2022, a Imperatriz Leopoldinense, com o enredo “Meninos eu vivi... Onde canta o sabiá, onde cantam Dalva e Lamartine!”, referência ao bicampeonato da escola desenvolvido por Arlindo Rodrigues, em 1981, mostrava a trajetória do artista pelo Municipal no carro abre-alas com o encanto provocado pelo belíssimo universo de formas e movimentos do local. Assim, juntam-se as peças do “Baú de Talentos”; o teatro, o Arlindo e a Rosa. Mas se a Vila Isabel mostrou com magnitude a “Centenária Maravilha” qual terá sido o carnaval que melhor mostrou esta sintonia do teatro com o Salgueiro?

Apesar de tão difícil, uma opção é focar no desfile de 1964, com o enredo “Chico Rei”, quando se viu em um único momento, um único cenário, Isabel Valença fantasiada de Rainha Rita de Diamantina, mulher de Chico Rei, derrubar todas as inúmeras barreiras e conquistar o primeiro prêmio na categoria luxo do Baile de Gala do Municipal. E mais, passaria à história, como a primeira mulher negra a ser capa das prestigiadas revistas Manchete e O Cruzeiro.

Contudo, o destaque vai para o desfile de 1969, “Bahia de Todos os Deuses”. É um marco deste magnífico encontro do Municipal com o carnaval e o Salgueiro.

Eram tempos difíceis aqueles... Sem recursos e sem barracão... como fazer fantasias e compor alegorias?

Pamplona, então diretor do Teatro Novo, conseguiu autorização para utilizar as oficinas para montar o carnaval. A decoração daquele ano do Copacabana Palace, que marcava a abertura do carnaval, era de responsabilidade de Pamplona e Arlindo. Nascia ali a tal improvável parceria tríplice do hotel, do teatro e da escola de samba.

Conta Haroldo Costa que “(...) à medida que o domingo de desfile se aproximava arduamente as peças desmontáveis de decoração eram vermelhas e brancas de maneira a aproveitar as raspas de madeira, pedaços de compensados, tubos de plástico para confeccionar doces de tabuleiro, emblemas de orixás, grandes e prateados peixes”. Enquanto isso, Maria Augusta moldava os adereços com uma preocupação especial, tinha que pensar na decoração e no desfile ao mesmo tempo. Entre a saída do baile, no sábado, e o início do desfile do domingo, o desfile inacreditavelmente estaria pronto.

Prossegue Haroldo Costa: “Desmontar a decoração dos salões, transportar as peças para o teatro novo, montar carros, vestir bonecos, dar acabamento às alegorias, tudo isto foi tarefa realmente gigantesca na qual não havia muita gente envolvida”. Tudo com a devida autorização da direção do baile. Elza Soares em seu primeiro desfile puxaria o samba que pegou na veia, de autoria de Bala e Manuel Rosa. Paula do Salgueiro, já celebridade, em sua baiana marcou presença forte. Muito forte mesmo. Vinha também Mercedes Baptista, a primeira bailarina negra do Municipal, concursada, comandando no desfile o candomblé da Bahia com todas as Entidades presentes.

Mas a mais notável alegoria daquele ano era a Iemanjá, obra-prima de Arlindo Rodrigues. Confeccionada em “papier mâché” prateada, com numerosos espelhos redondos recortados refletindo aquele sol abrasador que queimava a pista esfolando os pés da passista Narcisa que perdera os sapatos enquanto sambava. Numa manobra ousada, na ausência de alternativa melhor, a Iemanjá foi adiantada e transformada em abre-alas.

Para arrematar a grandiosidade do desfile, surgiu o imponente “Mercado Modelo”, com assinatura de Joãozinho Trinta, com seus vendedores de papagaio, flores, cestas, gaiolas, cerâmicas, redes, chapéus de palha, peixes, frutas e tudo mais que era elencado no texto de Haroldo Costa, quitutes, acarajés, vatapá, efó, tapioca, beijo e sarapatel que deram grande brilho ao espetáculo.

Almir Guineto e Gavião comandavam a bateria, enquanto Laila cuidava da harmonia de olho na dupla Elza Soares e Noel Rosa de Oliveira que conduziam a escola:

“Nega Baiana
Tabuleiro de quindim”

Nem precisava, mas os envelopes foram abertos, Salgueiro campeoníssimo com três pontos acima da Mangueira, onze pontos acima da Portela e dezesseis acima do Império Serrano. A cidade inteira cantava o samba. E olha que era o carnaval de grandes obras como “Mundo Encantado de Monteiro Lobato”, que incendiou a Estação Primeira, “Iaiá do Cais Dourado”, que trazia a presença definitiva de Martinho da Vila e “Heróis da Liberdade”, de Sila de Oliveira, um dos maiores sambas da história, sendo o primeiro grito de protesto do carnaval contra o AI-5, editado pelo regime militar no ano anterior.

Como vimos... ainda que quantitativamente pouco apresentado nos desfiles, do ponto de vista da importância da interferência da força criativa e transformadora de seu corpo de técnicos, o Theatro Municipal foi berço de artistas revolucionários que transformaram e elevaram os desfiles ao patamar de maior espetáculo brasileiro com repercussão internacional.

Uma história que começa no Salgueiro e ganha “REALIZAÇÃO” no formidável desempenho da Vila Isabel demonstrando para os que não conheciam ... a centenária maravilha no carnaval de 2009.

Ah! Já ia esquecendo... a Vila Isabel tirou o 4º lugar, apesar de tanta beleza os julgadores dos quesitos musicais parecem ter desaprovado o samba, a levada do samba e da bateria.

Referências Bibliográficas

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As Tradições Populares na Belle Époque Carioca*. Funarte, 1988.

COSTA, Haroldo. *Salgueiro - 50 Anos De Glória*. Record, 1º de janeiro de 2003.

PAMPLONA, Fernando. *O Encarnado e o Branco*. 1ª edição. Novaterra, 1º janeiro 2013.

FRIAS, Lena. *Do Municipal ao Carnaval Série Memória 45*. Fundação Theatro Municipal



O samba na ponta dos pés & os pés que riscam a água

Leonardo Augusto Bora

Doutor e mestre em Teoria Literária pela UFRJ; professor adjunto de Fundamentos da Cultura Literária Brasileira do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ; professor do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ; carnavalesco, ao lado de Gabriel Haddad, do GRES Acadêmicos do Grande Rio.

Verão de 1991, o carnaval se aproximava. O Rio de Janeiro, como acontece às vésperas dos dias (e das noites) regidos por Momo, era todo o frenesi e o transe. Entre os sambas de enredo que disputavam a preferência popular e eram tocados e cantados nas festas e esquinas da cidade, a composição de Franco para a União da Ilha do Governador, escola tricolor sediada no bairro onde também está localizado o Aeroporto Internacional do Galeão (a porta de entrada para milhares de turistas do mundo todo, portanto), figurava enquanto *hit*. Um samba “viral”, nos termos contemporâneos, que foi melodicamente pintado a partir das diretrizes escritas do enredo escolhido pela azul, vermelha e branca, intitulado *De bar em bar, Didi, um poeta*. Tal enredo, simplificado como “*De bar em bar*” ou “*Hoje eu vou tomar um porre*”, estava sendo visualmente desenvolvido (a criação de fantasias e carros alegóricos, dimensão narrativa das mais fascinantes) pelos carnavalescos Ely Peron e Rogério Figueiredo. Tratava-se de uma jocosa homenagem ao compositor Didi (Gustavo Adolfo de Carvalho Baeta Neves), autor de famosos sambas do Salgueiro e da Ilha, escola cujas marcas identitárias evocam as ideias de alegria, leveza e irreverência, contribuição do olhar cronista de Maria Augusta Rodrigues. Na boca do povo, o samba exclamava:

Hoje eu vou tomar um porre

Não me socorre que eu tô feliz!

Nessa eu vou de bar em bar

Beber a vida que eu sempre quis!¹

Pessoas do mundo inteiro conhecem de longos tempos a vocação da cidade de São Sebastião para a boemia e a folia, justamente o universo desenhado nos versos desse samba. O carnaval carioca é uma festa bastante complexa e multifacetada, que ganhou, no ano de 1932, o seu primeiro “Programa Oficial”. Em 32, dois eventos importantes para a compreensão da diversidade carnavalesca da “Cidade Maravilhosa” debutaram: o primeiro concurso oficial de Escolas de Samba, realizado na antiga Praça Onze, com apoio do jornal Mundo Sportivo; e o primeiro baile do Theatro Municipal, tradição

¹ A ficha técnica desse desfile, incluindo a letra do samba de enredo composto por Franco, pode ser conferida no seguinte sítio: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/uniao-da-ilha-do-governador/1991/>. Acesso em 05/01/2024.

que perduraria até a década de 1970. Pode-se dizer que os desfiles estavam inseridos em um projeto maior, de “modernização” do carnaval carioca, conforme se depreende da leitura do seguinte trecho:

Não é um mero detalhe o fato de que nesse mesmo ano (1932) foram organizados o primeiro baile do Theatro Municipal e o primeiro programa turístico do carnaval carioca, financiado pelo *Touring Club*, com vistas à rápida internacionalização do evento e francamente inspirado em modelos festivos europeus, como os carnavais de Nice e Veneza (BORA, 2023, p. 8).

É curioso constatar que, nesse mesmo ano de 1932, o asfalto das ruas que circundavam a Praça Onze (engolida pela Avenida Presidente Vargas, onde hoje as Escolas de Samba se concentram, antes da entrada no Sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí, projetado por Oscar Niemeyer) e o mármore das imponentes colunas e escadarias do Theatro Municipal, projetado por Francisco de Oliveira Passos e inaugurado em 1909, iriam se conectar pelos fios invisíveis do tempo e da história. Ao longo das décadas subsequentes, dezenas de profissionais (bailarinos, músicos, cenógrafos, figurinistas, iluminadores etc.) ligados ao Municipal transitariam pelas agremiações carnavalescas, que são associações de matrizes negro-populares fundamentais para o pensar de uma modernidade carioca, não presa aos paradigmas (ou à quebra de) da Semana de 22, ocorrida no Municipal de São Paulo. A leitura proposta pelo historiador e antropólogo Vinícius Natal é importante para o pensar disso tudo:

Ao olharmos atentamente para a historiografia das Escolas de Samba, percebemos que muito se fala na criação das Escolas de Samba como uma organização que desfila nos dias de carnaval e pouco se fala na representatividade de se criarem diversas instituições espalhadas pela cidade – e depois pelo país – geridas, majoritariamente, por descendentes de escravizados. Mais ainda, é flagrante o apagamento do protagonismo dos artífices das Escolas de Samba em seus primeiros anos, cabendo o papel de difusão desses nomes, quase em sua totalidade, a uma relação do samba com a indústria cultural – fonográfica, TV e rádio – e um olhar por vezes exotizado e comercial. Esse processo de silenciamento não é novo e nos remete, diretamente, às

heranças afrodiaspóricas da escravidão negra e ao apagamento de identidades sofrido pelas camadas negras da população do Brasil (NATAL, 2022, p. 23).

Atentar para tais aspectos é um pressuposto, de modo que os tais fios invisíveis mencionados há pouco costuram universos de produção artística e círculos culturais com evidentes diferenças – o que, obviamente, precisa ser lido com viés crítico, havendo as fagulhas, as tensões e as contradições. Nessa história de diálogos, fricções, negociações, reconfigurações, imposições de padrões e interpenetrações, cintilam os nomes de Fernando Pamplona, Mercedes Baptista, Joãozinho Trinta, entre outros, artistas-pensadores que protagonizaram momentos em que o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e as Escolas de Samba ensaiaram coreografias repletas de material reflexivo (o minueto salgueirense de 1963 é um dos mais apregoados exemplos). Há quem fale, inclusive, em “revoluções”. Este mesmo caminho se ramifica – e nos faz retornar ao verão de 91.

A apresentação da União da Ilha, que foi a terceira escola a desfilar no dia 10 de fevereiro, domingo de carnaval, contou com uma Comissão de Frente formada por bailarinos do corpo de baile do Municipal carioca, todos coreografados pelo também bailarino Roberto Lima. Uma história curiosa, que é narrada pelo próprio Lima com as vivas tintas da memória. Ele nasceu em uma terça-feira de carnaval, tendo os pais se conhecido em um bloco carnavalesco da cidade de Niterói. Membro do corpo de baile do Municipal desde 1977, Lima circulava por outros espaços de produção artística, como os palcos ocupados pelos Dzi Croquettes. Em 1987, elaborou uma coreografia para a Comissão de Frente da União da Ilha da Conceição, Escola de Samba de Niterói. O enredo tratava da história dos musicais, enfocando produções como *A Chorus Line*, espetáculo do qual o coreógrafo havia participado, sob direção de Walter Clark (os figurinos do número final dessa montagem foram emprestados pelo diretor, transportadas de São Paulo e utilizados no cortejo niteroiense). A amizade com o carnavalesco Eli Peron Frongilo conduziu Lima às ruas de Bangu, na Zona Oeste carioca, e ao desfile de 1989 da Mocidade Independente de Padre Miguel, agremiação que, naquela ocasião, homenageou a cantora Elis Regina. Ele desfilou no carro que celebrava a transgressão dos Dzi Croquettes – um

amontoado de garrafas de cerveja, uísque, guaraná e outras bebidas (referência, ainda, ao mítico Beco das Garrafas, no bairro de Copacabana). A relação de Elis com Lennie Dale era enfatizada no enredo e no carro alegórico.

Em 1991, Eli Peron e Rogério Figueiredo foram contratados pela União da Ilha do Governador e se viram diante do desafio de traduzirem em desfile uma outra homenagem: em 89, Elis; em 1991, Didi. Optaram, sabiamente, por uma abordagem não monumentalizadora, celebrando o notório compositor sob a ótica da boemia – o mesmo universo, pois sim, esculpido no carro das garrafas de 1989. De maneira intencionalmente trôpega, a narrativa do enredo passeava por diversos bares da cidade do Rio de Janeiro, empreendendo uma espécie de procura, busca, ronda: afinal, em qual bar estaria Didi? Na visão poética do enredo, em todos. Segundo os pesquisadores Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas, Didi é personagem de uma história “cheia de mistérios e contradições” (MUSSA e SIMAS, 2023, p. 175). Alguém que cambaleava: de um lado, os brocardos latinos e os entalhes em madeira do mundo jurídico; do outro, as conversas de botequim à la Noel Rosa, com letreiros em neon, garçons com gravata borboleta, azulejos xadrez. Mussa e Simas sintetizam: “De temperamento boêmio, viveu boa parte de sua trajetória dividido entre as pompas do Poder Judiciário e a informalidade dos botequins e terreiros das Escolas de Samba” (MUSSA e SIMAS, 2023, p. 175).

Essa mistura inusitada inspirou a concepção da Comissão de Frente do desfile insulano, uma vez que os carnavalescos desejavam que o primeiro contingente humano a pisar no asfalto da Sapucaí expressasse a “vida dupla” de Didi: o sujeito “formado em direito, procurador da República e advogado de grandes empresas” (MUSSA e SIMAS, 2023, p. 175) e o compositor que “ganhou o seu primeiro samba em 1955, quando tinha apenas 18 anos” (MUSSA e SIMAS, 2023, p. 175). É nesse momento-chave que Roberto Lima foi acionado por Ely Peron, de modo que a parceria iniciada em 1989 teve um expressivo desdobramento - da Ilha da Conceição à Ilha do Governador, com escala em Padre Miguel. Coube ao bailarino do Municipal coreografar a Comissão de Frente da “escola da alegria”, algo nada tranquilo em uma época quando muitas escolas ainda apresentavam, à frente do carro abre-alas, um conjunto de baluartes e membros da Velha-Guarda perfilados, trajando fraque e cartola (pessoas de importância fundamental para a vida social e a memória da agremiação ou para a contação de um determinado enredo, que

não executavam passos de dança e movimentos coreográficos mirabolantes, ao contrário: apresentavam pausadamente a escola e saudavam o júri, o público e a imprensa com volteios elegantes e singelos).

Diante do que chama de “desafio”, Lima acionou os colegas bailarinos do Theatro Municipal e montou um time de “advogados-boêmios”, homens que atravessaram a Sapucaí trajando fantasias que evocavam as vestes utilizadas no tribunal do júri (com direito a perucas brancas e togas); homens que realizaram passos coreográficos que sugeriam a malandragem à antiga, que ainda risca as calçadas, nas noites de boemia. Os ensaios ocorriam no interior do Municipal e na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, nos arredores da Lapa – bairro cujos arcos e botequins são cenário e endereço perfeitos para a celebração da malandragem.² Os bailarinos também executaram desenhos com lenços e capas, algo que se tornaria recorrente no meio das Comissões de Frente, anos depois: capas, asas e demais elementos de indumentária que desenham padrões sincronizados e se abrem em leques continuam a encantar o público e os jurados, na melhor tradição das propostas de Fábio de Mello e Rosa Magalhães. Durante a transmissão televisiva da Rede Globo, o narrador Fernando Vanucci chega a afirmar que “não necessariamente a Comissão de Frente tem que fazer evolução” – comentário que nos leva a um tempo em que o quesito era pensado e apresentado sob outra ótica, muito diferente do que se tornou hoje em dia (um espetáculo à parte, inserido no espetáculo audiovisual maior).

Entre os bares citados ao longo do enredo e do desfile, estava o Salão Assyrio, espaço que outrora foi um cabaré, situado no subsolo do Theatro Municipal. O lugar, que também sediou lendários bailes de máscaras e testemunhou apresentações de Pixinguinha, já apareceu em muitos desfiles sambistas, seja como cenário importante para a contação de um enredo (caso da celebração do centenário do Municipal realizada pela Unidos de Vila Isabel, em 2009, quando os carnavalescos Alex de Souza e Paulo Barros exaltaram o Salão em todo o penúltimo setor de fantasias e alegorias, destacando-se a ala das Baianas e um carro alegórico de acabamento esmerado), seja como conjunto de motivos imagéticos (o que se percebe na terceira alegoria do desfile mangueirense de 2001, inserida no enredo *A seiva da vida*: explicitamente inspirado nos padrões decorativos e nas esculturas do

² Não curiosamente, um dos destaques do carro abre-alas do desfile representava Exu, divindade muito cultuada nas ruas da Lapa e que, segundo a explicação da sambista e comentarista Leci Brandão, durante a transmissão televisiva da Rede Globo, é “o guardião dos bares”.

Salão Assyrio, o carro, concebido por Max Lopes, recebeu o nome... *Inspiração assíria*). No cortejo insulano de 1991, o lugar foi transformado em um carro alegórico intitulado *Salão Assyrius – Alta Sociedade*. Diferentemente das outras aparições alegóricas mencionadas, não predominavam, no carro da Ilha, as tonalidades verde-azuladas; imperava o vermelho, sem falar no dourado. No alto do carro, dançava (na ponta dos pés) e saudava o público a bailarina Ana Botafogo, acompanhada por ninguém menos que Roberto Lima, o coreógrafo da Comissão de Frente. Os bailarinos vestiam roupas principescas (ela, inclusive, vestia tutu), em vermelho e ouro, e personificavam a mistura entre o samba e o balé clássico – sapatilhas e bicolores.

Um dado muito interessante é que, entre os bailarinos arregimentados por Lima para a composição dessa Comissão de Frente, estavam Paulo Rodrigues, que viria a se tornar julgador do quesito Mestre-Sala e Porta-Bandeira do Grupo Especial carioca; e Hélio Bejani, que viria a se tornar diretor do Theatro Municipal e, juntamente com a bailarina Beth Bejani, coreógrafo de Comissões de Frente de agremiações sambistas como Acadêmicos do Salgueiro, Caprichosos de Pilares, Acadêmicos da Rocinha, Acadêmicos do Cubango, Imperatriz Leopoldinense e Acadêmicos do Grande Rio. Nos anos seguintes, outros bailarinos passaram pelo time coreografado por Lima, como Marcelo Misailidis, que também iria se notabilizar como coreógrafo de Comissões de Frente, realizando dois trabalhos bastante importantes para o pensar das relações entre o Theatro Municipal e as Escolas de Samba: Unidos de Vila Isabel 2009, quando os bailarinos da Comissão “despertavam” de camas conduzidas por pessoas ocultas (clara tradução poética para o adormecer da memória) e dançavam sobre o palco da “centenária maravilha”; e Unidos da Tijuca 2001, quando a Comissão carnalizou o argumento de *Vestido de Noiva*, peça de Nelson Rodrigues cuja estreia se deu no palco do Municipal carioca, em 28 de dezembro de 1943, supostamente “inaugurando” (termo bastante debatível) a moderna dramaturgia brasileira.

Hélio Bejani, ao lembrar a experiência vivenciada em 1991, afirma que não pensava, naquela época, que iria se tornar assistente (auxiliou Ana Botafogo, nas passagens da bailarina por comissões do Grupo Especial carioca, em 2006 e 2007) e coreógrafo três vezes premiado com o Estandarte de Ouro (dois prêmios de melhor Comissão de Frente e um de inovação). Beth Bejani nutriu sentimento semelhante quando participou do grupo

de bailarinas clássicas, todas coreografadas pela bailarina Sônia Villela e vinculadas ao Municipal, que emoldurou a dança do primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira da Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1997. Na ocasião, para ilustrar o enredo *De Corpo e Alma na Avenida*, proposto pelo carnavalesco Renato Lage, a porta-bandeira Lucinha Nobre tocou a ousadia: vestindo tutu, executou parte da apresentação para o júri na ponta dos pés, sendo cortejada pelo mestre-sala Rogério, trajado como príncipe. A marcante apresentação rendeu críticas positivas (a leveza do figurino, que estimulava a fluidez dos movimentos) e negativas de comentaristas como Fernando Pamplona, que, durante a transmissão da TV Manchete, decretou: “Porta-Bandeira tem que ter saia comprida e não pode sair na ponta”.

Mais de duas décadas depois dessas experiências vividas por Hélio e Beth Bejani, ambos coreografaram e conceberam cenicamente a Comissão de Frente do desfile de 2020 do GRES Acadêmicos do Grande Rio, agremiação da cidade de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, que entoou o enredo *Tata Londirá: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias*, visualmente desenvolvido por Gabriel Haddad e Leonardo Bora (desfile no qual, vejam só, a quarta alegoria propunha um passeio pelo Salão Assírio, uma vez que Joãozinho da Goméia, o babalorixá homenageado, participou de bailes carnavalescos realizados no Municipal). Para os coreógrafos, tal comissão (que recebeu nota máxima de todos os julgadores do quesito) representou um “momento novo” em suas trajetórias, uma vez que foi pensada enquanto “espetáculo completo, em três atos, como no Teatro”. Intitulada *Ponto Riscado*, o terceiro ato da apresentação foi dançado sobre um espelho d’água construído sobre o elemento cenográfico de apoio (o famigerado “tripé” - muito embora, no caso de 2020, fosse um chassi com quatro rodas que nada diferia da estrutura dos demais carros alegóricos do cortejo). O processo de construção do espelho d’água, na fábrica de alegorias da Cidade do Samba, a rotina exaustiva de ensaios e os estudos incessantes das técnicas e dos tempos da iluminação utilizada (projeto de luz desenvolvido pelo iluminador Paulo Ornellas, vinculado ao Municipal) muito revelam da complexidade de um trabalho que permanece em transformação: o quesito Comissão de Frente mudou e continua em movimento, trocando de pele e roupa com extrema velocidade – impossível não direcionar as lentes para o caso Unidos da Tijuca 2010, quando Priscilla Mota e Rodrigo Negri, ambos bailarinos do Municipal, executaram na

Sapucai o já clássico *quick change*. Sobram os questionamentos acerca dos caminhos futuros. Os passos trôpegos dos *Advogados* de 1991 despertam, hoje, suspiros saudosistas: como aquela apresentação seria avaliada, em 2024? Ainda é possível ensaiar um *pas de deux* entre “tradição” e “modernidade”, palavras tão complicadas?

Roberto Lima, que foi campeão como coreógrafo da Comissão de Frente da Unidos de Vila Isabel, em 2006, quando o carnavalesco Alexandre Louzada materializou o enredo *Soy loco por ti, América – a Vila canta a latinidade*, entende que a experiência da União da Ilha, em 91, foi, de alguma forma, um prelúdio ou uma incubadora. Nos desfiles sambistas do século XXI, são muitos os profissionais ligados ao Theatro Municipal que atuam como julgadores, coreógrafos de Comissões de Frente e ensaiadores de casais, participação que tem fomentado debates sobre as porosas fronteiras da festa, os hibridismos e até mesmo os riscos (sempre os riscos) de certas naturalizações albergadas por linguagens artísticas como o balé e a ópera, símbolos do olhar eurocentrado. A pesquisadora Daniela Name, em seu artigo *Como abrir novas frentes para as comissões?*, entende que algumas fórmulas e alguns truques recorrentes nos espetáculos das comissões contemporâneas “começaram a revelar sinais de exaustão” (NAME, 2023). O coreógrafo Saulo Finelon, que trabalha em parceria com Jorge Teixeira (ambos do Municipal), declara que, uma vez que se trata de um concurso, “os jurados são a orientação para a competição, eles vão dando o norte, e a tecnologia é um caminho sem volta” (NAME, 2023). Os novos recursos de iluminação disponíveis conseguem deslocar ou recortar ainda mais as apresentações das comissões do restante dos cortejos, criando ambientações surpreendentes – algo impensável há 20 ou 30 anos. Vemos, hoje, um manancial de interrogações e disputas – riscando asfalto, poeira e água, de bar em bar, a folia segue. Balança, mas não cai. Responda quem puder!

E vamos à próxima cerveja...

Referências Bibliográficas

BORA, Leonardo Augusto. Arquivos, acervos e fragmentos carnavalescos. In: *Revista Garrafa*, v. 21, n. 59. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa>. Acesso em 06/01/2023.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo*. História e Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

NAME, Daniela. *Como abrir novas frentes para as comissões?* Teia Crítica – Revista Caju, 10 de março de 2023.

NATAL, Vinícius Ferreira. *Samba, cidadania e modernismo*: aparando algumas arestas. In: *Samba em Revista*, ano 14, n. 13. Rio de Janeiro: Museu do Samba, 2022.

<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/uniao-da-ilha-do-governador/1991/>.



O Multiartista

Tomás Santa Rosa

artista gráfico, cenógrafo, figurinista, pintor e decorador de Carnaval

Samuel Abrantes

Professor Dr., em Semiologia, pela Faculdade de Letras da UFRJ. Lotado no Departamento de Artes Teatrais, da EBA/ UFRJ. Figurinista Teatral e Carnavalesco. Autor de seis livros.

“O teatro, que já foi chamado arte do ator, não se realiza plenamente sem o talento e o esforço daqueles que pavimentam o solo da criação artística.

A cenografia brasileira ainda percorre seu caminho como um campo desaber em território nacional...”

Antonio Grassi, Presidente da FUNARTE, 2011.

Escrever sobre o processo de criação e construção do multiartista Santa Rosa (1909 – 1956), no Rio de Janeiro, entre os anos de 1932 – 1956, é rever uma trajetória complexa de muitos signos que perpassam a atuação do pintor, decorador e cenógrafo do Teatro Municipal, do Rio de Janeiro. Rever a sua participação no projeto de decoração de das ruas, no carnaval de 1954, ilustra um período de grandes mudanças na cena urbana carioca, no processo de modernização da cidade. Movimentos aliados ao rigor com que o uso da iluminação cênica se sofisticou e a expressividade dos elementos carnavalizados constituídos por Santa Rosa, ganham contornos de modernização dos métodos de encenação. Um embarque em uma viagem capaz de consolidar uma reflexão sobre a produção cultural e intelectual do período que liga os vetores da Escola Nacional de Belas Artes, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da cena carnavalesca carioca, às outras expressões e gêneros artísticos, que se ressignificaram em novos procedimentos e teorias.

A formação (quase autodidata) do artista Tomás Santa Rosa realizou-se muito cedo. Começou ainda menino, aos 09 anos, na Paraíba, em 1918, em uma exposição de artes com forte influência religiosa. Em pouco tempo o jovem percebe que a cidade onde nascera, era pequena e buscou os grandes centros, para sua formação e trabalho. Passou um tempo em Maceió, depois Bahia. No início dos anos de 1930, muda-se para o Rio de Janeiro, onde percebeu que as artes modernas reverberavam em seu trabalho artístico e gráfico, além dos avanços tecnológicos que o inspiravam investir em outros campos de saber, o Rio de Janeiro era um terreno fértil de compartilhamento de sabedoria: um exercício plural de conhecimento, onde muitas ações poderiam ser vislumbradas em um mecanismo interdisciplinar, gerenciado, pelo artista, pintor, designer gráfico, ilustrador, cenógrafo e iluminador.

Inúmeras mudanças cenograficamente instituídas, para além do tradicional palco, telões pintados e da bidimensionalidade da cena teatral do período. Configura-se um movimento

enriquecedor que se justifica pela relevância de se constituir uma memória feita de transformação não apenas da cena teatral, mas da consolidação de linguagens, que se manifestam pela junção de muitas imagens, recursos técnicos, iluminação, em razão de conceitos estéticos, de mecanismos de criação em artes gráficas, na pintura e na cena do carnaval carioca, Santa Rosa é dotado de uma metodologia de pesquisa plural, e multicultural.

O teatro e o carnaval transformam em linguagem muitos elementos da cultura, em função do julgamento estético vigente, em consonância com os conceitos de encenação, dramaturgia e de toda a articulação de temas e riqueza de detalhes de uma decoração de rua. Ao pensar no processo de escritura do gravurista e decorador Santa Rosa, objetivo alocar o artista, cenógrafo e “carnavalesco” (embora seja um termo que surge na década seguinte) neste lugar de fala, no espaço de produção artística e carnavalizada, que ganhou destaque nos programas de pesquisas e de pós-graduação do país. O teatro e o carnaval são encarados como objeto de estudo primeiro, Santa Rosa retoma o centro da cena, na produção de um projeto de decoração que se expande em função de vários elementos da cultura brasileira que foram realocados ali teórico, que coexistem nas inúmeras narrativas, dissertações e teses. É muito oportuno abrir esta janela, na ordem do dia, que reposiciona o multiartista como produção cultural. Acordar suas idiossincrasias e o que a gente faz com muita vocação nas artes cênicas para inserir Santa Rosa no debate sobre a modernidade do teatro e das artes.

O desenho de uma série de baianas, com seus panos da Costa, sugere o itinerário do olhar para a apreensão dos significantes, dos materiais e dos paralelismos semânticos que conciliam o artista decorador-carnavalesco à cultura brasileira, nos elementos cênicos propostos: painéis, galhardetes, flâmulas e elementos decorativos de postes e palcos espalhados pelo Rio de Janeiro. Este artigo propõe especular sobre essas camadas e compreender uma dialética do carnaval carioca do ano de 1954, ao passear pelo acervo de pranchas que estão no Museu Nacional de Belas Artes, percebemos a sofisticação dos desenhos, que brinca com volumes (a partir de claro e escuro), com a mudança de tamanhos e proporções das personagens evocadas na decoração daquele ano. Santa Rosa havia sugerido novas espacialidades, ao produzir cenários para Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, a montagem sob a direção de Ziembinski, de 1943. Ele revolucionou a ideia de cenografia ao criar planos simultâneos de atuação cênica, na junção de elementos reais, artísticos e

conceitos psicológicos que eram sugeridos em movimentos distintos. A cenografia, aliada aos novos conceitos de iluminação, que têm inspiração nos experimentos de Adolphe Appia (*A obra de arte viva*, Lisboa: Arcádia, s.d.) contemplamentos cênicos, espaço, volumes, corpo do ator, figurinos.

Em 1954, Santa Rosa integra a Comissão Nacional de Artes Plásticas e propõe novos recursos técnicos que serão desenvolvidos nos painéis que ornamentavam o carnaval carioca. Seguiram projetos de dimensão superior. O painel proposto para o arco principal da Presidente Vargas, avenida dos desfiles, mede 14m. de altura. Proporção gigante para a execução e carpintaria dessas estruturas, sofisticando, assim, as técnicas rígidas tradicionais dos anos que o antecederam.

Santa Rosa (em parceria de Flávio Leo da Silveira) se empenha no ensejo de revestir de significados suas criações, que precisavam compor a cena elaborada pela conjunção do tema central aliado à concepção de temas secundários e complementares, ampliando a visibilidade dos espectadores. Recriou cenas com o tema central “No Tabuleiro da Baiana”, que era estampado em panos da costa, a um só tempo, espaciais, legíveis e funcionais. Segundo Roland Barthes, o esforço na construção de sentidos é próprio dos homens, que tornam o mundo acessível. Ele deslocava as imagens de seus meios originais à distância, para melhor perscrutá-las. As escrituras barthesianas confirmam que o caminho para subverter a imagem em texto, se refaz através da estética, da representação gráfica e da linguagem. Tal como Roland Barthes, as composições cenográficas de Santa Rosa, criavam um sistema de signos, capaz de comunicar e que arrebatava pelo exercício incessante dos novos signos em significantes/significados.

Quando chega à Escola Nacional de Belas Artes, em 1953, foi instigado mais uma vez, pela necessidade de aprofundar seus conhecimentos, trocas, de pesquisas e a questão do entrecruzamento de várias expressões artísticas, no movimento de construção de uma identidade nacional. Ele colocava o teatro, a pintura, a gravura e as manifestações culturais (folclóricas) como expressões genuínas da arte. Ele tinha a evidência de que profissionais da Academia produziam os mecanismos de mudança, e que todo o aparato estético ou poético era idealizado por especialistas e intelectuais de seu tempo, a serviço da educação e da transformação de pessoas.

Na montagem da decoração de 1954, destaque para este sistema de signos, composto de instrumentos musicais, da figura estilizada de várias baianas, com seus paramentos e acessórios, além de painéis que serviam de suporte para essas figuras, em forma de grandes listras, em diagonais, que aumentavam a simulação de profundidade, no espaço bidimensional dos projetos. Ele contempla com a dinâmica do uso das cores, sempre vibrantes e em motivos, listrados, mas que simulam caminhos sinuosos, curvas e perpendiculares. A decorrência de paradigmas que justificam a ação artística em experiência de linguagem, em transformação de aspectos técnicos e materiais em expressão poética se justifica por um traço forte, de cores marcantes que se contrastam com o fundo preto dos painéis.

Ele articulou sua Decoração de Ruas, de modo que contemplasse planos distintos, em uma junção de silhuetas femininas em projeção e perspectiva não rígida, interpostas, quebrando o sentido de linearidade dos desenhos. As figuras complementares dos painéis da Presidente Vargas, compõem-se de figura de baiana estilizada, de aproximadamente 14m. portando um estandarte bicolor em azul e amarelo, ladeada de um ogã, tocando um atabaque, o redimensionamento do espaço, com a figura feminina em destaque, por si, já supõe o entendimento das possibilidades de novas demonstrações políticas e “feministas” para esse período de grande mudança. Uma forma de rever as pinturas realistas dos antigos painéis e avançar com recursos da vanguarda de pintores e ilustradores contemporâneos a Santa Rosa. Por vezes, a mobilidade com que se manipulavam os elementos gráficos, a partir, apenas, de mudanças e sobreposição de pares binários de cores. Um pano da costa, que simula um imenso teclado de um piano, aparece ora em amarelo e vermelho, ora em azul e amarelo, e as cores se intercalam, formando as “teclas”.

O multiartista e decorador articulava muitos saberes, em longo período de pesquisa, de adequação de formas, de organização espacial e planejamento do tema, uma pintura de uma arte gráfica ou no redesenho dos elementos que contemplavam a cultura regional e a brasileira, estava extremamente comprometido com nossas raízes e nossa identidade nacional, nossos ritmos e nossos tipos mais comuns e preciosos para o mundo do samba.

Como pintor, foi auxiliar de Cândido Portinari na preparação de diversos murais, estabeleceu uma parceria de alguns anos. Como ilustrador e gravurista foi o responsável pela renovação da indústria gráfica, criou um “layout padrão” que foi reproduzido por

diversas editoras do país. Responsável por algumas centenas de capas e ilustrações em publicações, apenas pela Livraria José Olympio Editora, mas Santa Rosa teria trabalhado em outras duas editoras.

Suas obras são referências em textos históricos, em romances, livros de poesia e em depoimentos de autores que escreveram sobre este período da história do país. Encontrei algumas biografias, e textos em jornais que evidenciam a especificidade dialógica e multicultural do artista Santa Rosa, atento aos desafios de seu tempo e com aguçada inteligência para perceber as mudanças do mundo nos primeiros 50 anos do Século XX. Ele assinou inúmeros projetos gráficos e ilustrações dos livros dos grandes autores da literatura brasileira, entre eles: Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade. O seu estilo era marcado pela conjugação de xilografia com traços cubistas, com a utilização de cores neutras, quase discretas, explorava os “vazios” e os silêncios das páginas, com a preocupação por uma assinatura tipográfica única.

Era um encantado pela potência da cor e da arte, em transformar vidas, envolve-se em movimentos políticos, articulando luta social, coletividade e regionalismo (temas que se refletirão em seus painéis para o carnaval de 1954) em experiências estéticas variadas, como forma de expressão de sua singularidade enquanto agente de mudança de uma época. Se deixava levar pelo arrebatamento do ritmo da vida moderna, era movido pelos movimentos intelectuais, e associou-se ao Clube de Arte Moderna, que era vinculada ao movimento da ANL, Aliança Nacional Libertadora, que para alguns autores configurava um desdobramento do Partido Comunista Brasileiro.

Ele se reconhecia como pertencente à segunda geração do movimento modernista de 1922, seus desenhos de decoração para o carnaval de 1954, fazem referência às linguagens de diversos artistas contemporâneos seus. A busca da afirmação de uma identidade nacional, a valorização de tipos populares, boêmios, domésticas, músicos, a figura do malandro carioca, de camisa listrada, do cotidiano da cidade e negros formam a cosmogonia de sua obra e imprimem um ideário capaz da manutenção dessas tradições culturais regionais e históricas. Sabia da potência de seu traço e da modernização de sentidos que ele imprimia em seu trabalho. Havia o entendimento da comunhão da expressão gráfica em forma e cores, em figura e fundo. Seu trabalho contempla questões identitárias

e sociais, uma dinâmica da construção de formas de reler a modernidade pelo viés das artes e do carnaval.

Carnaval, cenários e figurinos se equivalem na medida em que as três manifestações se utilizam de técnicas e organismos similares de expressão, tais como: traços, cores, volumes e texturas. Há uma relação intrínseca entre carnaval e arte, no que tange às ideias, à criatividade e aos valores absolutos (o belo). Elas correspondem aos anseios desde grupos / coletividade de uma cidade a um país. Ativamente integradas aos contextos históricos e temporais, se utilizam da estética como procedimento de realização de sua carpintaria e arquitetura. Ampliam o diálogo entre a pesquisa, a teoria e crítica, e novas reflexões são simuladas a partir de seus insumos. Carnaval e teatro implicam na necessidade básica do homem de comunicar e de expressar diversos sentimentos.

Quando aciono estes saberes, penso no texto **A Linguagem da Encenação Teatral**, que trata o teatro como resultado da trama de alguns fios condutores: a estética; a literatura, a iluminação, a dramaturgia. Percebo que a cenografia e o carnaval, também, podem ser observados por estas áreas do conhecimento. A construção dos painéis da decoração de carnaval é uma forma de manifestação artística, que manipula os recursos técnicos da obra de arte: a expressão de cores, formas e linhas. A comunhão de espacialidade, volumes e o temporalidade. O Ensino das Artes e da Composição (disciplinas do Santa Rosa) reafirmam seu princípio de ordem estética, no caráter da espacialidade de seus elementos de decoração e na expressão de seus traços estilizados, principalmente, nos elementos da iluminação que foram acionados nestes arcos e painéis, pensados a partir do binômio “estética e poética”. Afere a materialidade de suas pranchas, em seus elementos constitutivos: os trajes das baianas, a bata de renda ou rechilieu os adereços de cabeça, os acessórios, como chapéu de palha panamá (nas figuras masculinas) e o uso do pano de cabeça, turbantes e o pano da Costa, nos figurinos femininos.

Ao especular sobre todos os elementos decorativos, das mais de 20 pranchas, o domínio da estética consegue responder questões primordiais, das listras diagonais em oposição as curvilíneas, dos panos da costa e das listras horizontais da camisa dos malandros. Há uma concepções e direcionamentos de cada figura, que brinca com o movimento op art, com os conceitos de que as listras eram referencias do “ pano do diabo”, dos uniformes de marginalizados, que impactam e se entrecruzam no trabalho de decoração de Santa Rosa:

“Mas como fazer do espetáculo essa unidade estética e orgânica? Contrariamente às outras formas de arte, a encenação aparece em primeiro lugar como uma justaposição ou imbricação de elementos autônomos: cenários e figurinos, iluminação e música, ... etc. (...). É preciso realizar a integração desses elementos dispares, fundi-los num conjunto perceptível como tal.” (ROUBINE, Jean-Jacques, 1998, pág. 42)

O Carnaval e o exercício prático da cenografia se entrelaçam como um grande tecido de possibilidades discursivas, pois constituem movimentos que administram conceitos de ordem social, política e cultural. As pranchas de decoração do carnaval de 1954 permitem uma abordagem estética, ao articular elementos técnicos que contribuem para a materialização da história social, e folclórica de determinado eixo temporal. No projeto, espaço, tempo e representação gráfica se colocam em processo de transformação contínua. A ligação de Santa Rosa com aspectos sociais e culturais da cidade, mexe inclusive, com a geografia urbana, que já sofre transformações, no período que antecede a folia. Uma nova territorialidade é imposta, com os deslocamentos de vias, e da utilização da rua como suporte de exposição daqueles painéis, expostos em murais, em paredes, postes, que compõem parques, praças e palanques.

Com isso, atualizar os paradigmas do trabalho de Santa Rosa no cenário cultural do país é repensar os modos de reler suas produções históricas, apreciadas através da capacidade do artista de reordenar os signos da decoração, que inauguraram um novo ciclo de produção em carnaval. O trabalho do cenógrafo e “carnavalesco” se desenvolveu ao longo de poucos anos, em algumas práticas de montagens. O artista-cenógrafo – decorador-gravurista empreendeu um exercício laborioso, complexo e fértil de expressões artísticas, para forjar, ampliar e inovar nas cenas evocadas e nos elementos constitutivos, que justificavam a escolha do tema central, “No Tabuleiro da Baiana”.

Santa Rosa fundou e atuou no TEN – Teatro Experimental do Negro, com uma nítida proposta política de inserir os artistas negros, nos movimentos de integração e modificação da sociedade. (Um tema que precisa ser pesquisado e resgatado da história do teatro).

Há ainda que se considerar, a preocupação de Santa Rosa e as necessidades espaciais da “cena” estabelecida em seu projeto, que se resguardam na atualização das proporções,

painéis centrais chegavam a 20 metros, e os elementos complementares, as personagens tipos atingiam a marca de 9 metros. Na contextualização das cenas reproduzidas pelas pranchas, personagens históricos ou comuns do cotidiano, da sociedade carioca e da Bahia dos anos de 1940 a 1950. Os tabuleiros das baianas trazem representações gráficas estilizadas de instrumentos musicais, de percussão, violas e violões, que remetem aos instrumentos de uma bateria, além do cançãoeiro popular, nos instrumentos de cordas.

Seu projeto reacende questões de ordem social, da afirmação do negro e do índio como formadores da nossa identidade. As pranchas mobilizam muitas sutilezas da produção intelectual da época, tanto no traço, quanto no uso de cores quentes. São personagens estilizados e uma escritura composta de narrativas e matrizes históricas do Brasil, da história do carnaval e da Escola de Belas Artes. Um período de muita ebulição na cidade do Rio de Janeiro.

Período onde se contextualizaram as principais mudanças na cena urbana moderna. Teatro e Carnaval dois ícones que foram representados e transformados em linguagem, na potência de seus desdobramentos, nos detalhes e materiais ressignificados por Santa Rosa. Releituras de gêneros em um tempo e espaço suspensos no ar, e transformados em registros estilizados, em traço marcado pela presença da cor negra como “pano de fundo” signos imagéticos, em comunhão no emaranhado de outros elementos estéticos, carnavalizados, que foram evocados pelo olhar singular de seu criador.

Em 1956, participa da Conferência Internacional de Teatro, realizada em Bombaim e na condição de observador, integra a comissão brasileira enviada para a Conferência Geral da Unesco para a Educação, a Ciência e a Cultura, ocorrida em Nova Délhi. Falece repentinamente nessa cidade, em decorrência de uma forte crise renal. Em 1957, o Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado – IPASE adquire seu acervo particular para fundar o Museu Santa Rosa, fechado no ano de 1977. Parte desse acervo encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes.

Referências Bibliográficas

DIAS, Niuxa Drago. *Cenografia e Luz: a modernização do Teatro brasileiro por Ziem-binski e Santa Rosa*. Texto apresentado no XI Encontro de História da Arte da UNI-CAMP, em 2015.

SILVA, Rildo Ferreira Coelho da. "*Santa Rosa da linha e da cor: o passado presente por meio da escrita autobiográfica*" Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal da Paraíba, 1998. In: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/12403>

SILVA, Thiago Brandão da. *Trajetórias Históricas: as múltiplas faces do afro-paraibano Tomás Santa Rosa Jr. (1909 – 1956)*. Paraíba, JP. 2021. In: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/22707>

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

Site: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2022/02/13/conheca-tomas-santa-rosa-considerado-pai-do-livro-moderno-e-protagonista-nas-artes-graficas-brasileiras.ghtml>
Por Lara Brito, do G1 da Paraíba.



Eu decorei um dos Bailes do Municipal do Rio de Janeiro

Rosa Magalhães

Cenógrafa formada pela escola de teatro FEFIERJ, fez cenários para várias peças de teatro e óperas. Trabalhou no festival de ópera de Manaus e teatro Palácio das artes em Belo Horizonte. Prêmio mambembe, prêmio Carlos Gomes. Cenários para Teatro Guaíra no Paraná, cenários e figurinos do Circo Místico de Chico Buarque e Edu Lobo, entre outros.

O Baile de gala do Teatro Municipal era um dos hits do carnaval do Rio. Muita gente sentia um fascínio em poder participar da festa. As revistas semanais dedicavam um número ao evento, famosos e desconhecidos dividiram as páginas com fotos dos concorrentes dos desfiles de fantasia que se exibiam durante um intervalo da dança.

Quando era aluna da Escola de Belas Artes já ouvia falar da decoração da cidade e do Teatro Municipal para as festas carnavalescas. Muitas de minhas colegas já haviam participado da elaboração desses projetos, feitos com muito apuro, papel alemão e tinta holandesa. Havia um grupo de artistas que costumava concorrer para essa decoração, como Fernando Pamplona. Adir Botelho e mais dois amigos, com uma firma chamada Trinca.

Como nunca passava o carnaval no Rio de Janeiro, minhas recordações eram apenas dos enfeites colocados ao longo da Presidente Vargas, do painel da Candelária, de algumas formas decorativas na Avenida Rio Branco e sobretudo da decoração colocada acima do túnel Novo, avisando aos moradores de Copacabana a chegada da folia. Tudo ficava mais bonito à noite, quando essas peças eram acesas, dando um ar um tanto fantástico à cidade.

Essas decorações eram escolhidas através de concurso público, e deviam seguir com muito rigor o que estava escrito no edital.

Para concorrer não era preciso ter ou, ainda que temporariamente, ser vinculado a uma firma especializada em montagens promocionais ou similares. Alguns colegas da Escola de Belas Artes faziam parte dos grupos que estavam habituados a concorrer.

Eu já tinha terminado o curso de graduação junto com Lícia Lacerda, minha colega de turma, resolvemos fazer um projeto para a decoração do Baile de Gala do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Aberto o concurso, compramos o edital e lemos com muita atenção. Nenhuma das duas possuía um local onde pudesse deixar projeto em andamento fechar a porta e só voltar no dia seguinte. A decoração abrangia o palco, a plateia e a plateia superior. O tema da decoração era escolhido pelo autor do projeto.

Fizemos pranchas de eucatex e colamos o papel “Schoeller” que dentre suas propriedades estava a de poder se lavado e reutilizado em caso de erro. Escolhemos o tema e naturalmente o nome do projeto - “Bandeiras Mil” - título influenciado pela novela que fazia grande sucesso “Bandeira Dois”. Faltava um lugar para poder fazer o projeto. O prof.

Cláudio Moura, cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes tinha um pequeno estúdio na Rua Paula Freitas e gentilmente nos cedeu para podermos fazer as pranchas do projeto. De posse das plantas, resolvemos fazer também maquete e perspectiva, que era bem grande, teve de ser marcada no chão, e os pontos de fuga eram barbantes que perdíamos com pregos no piso, uma loucura! Foram dias e dias preparando o projeto que finalmente ficou pronto e foi levado ao Teatro para ser julgado.

Ficamos em segundo lugar, o que, para principiantes, era bastante honroso. Mas não desanimamos e resolvemos que no próximo ano lá estaríamos de novo, apresentando outro projeto.

No ano seguinte, o prof. Claudio Moura generosamente emprestou mais uma vez seu estúdio, e lá fomos nós, munidas com lápis e tintas para nossa segunda incursão na tentativa de vencer o concurso. Lícia agora tinha dois meninos pequenos e não dispunha de tanto tempo livre, sobretudo à noite, e recorremos à ajuda de uma ex-colega de turma da Escola de Belas Artes, para agilizar a execução do projeto.

E começou tudo de novo, compra de material, execução dos painéis e plantas, etc...

O trabalho tinha muita influência do artista Victor Vasarely, o ponto principal era a cor. Demos o nome de “Caleidoscópio”. Eram grandes pranchas que se alternavam na inclinação e nas cores. Dessa vez não fizemos maquete mas uma grande perspectiva, composta por vários painéis.

A geladeira do atêlie emprestado foi de grande valia, porque depois que preparávamos as tintas podíamos guardá-las por vários dias sem que estragassem.

Finalmente o projeto ficou pronto e foi entregue. Ficamos então aguardando.

Chegou o dia resultado e o nosso projeto foi o escolhido.

Ficamos à disposição do Teatro para esclarecer dúvidas na confecção e na contagem da decoração.

Foi uma experiência inacreditável, e por vezes aterrorizante, como na retirada dos lustres menores que circundam o grande lustre central da plateia. Não se dizia esquerda e direita, mas “Treze de maio” e “Rio Branco”, e os lustres que lá em cima pareciam pequenos.

Eram enormes e era uma verdadeira batalha retirá-los e depois de retirados os técnicos tinham que encaixá-los, um por um, dentro de uma estrutura com rodinhas, para que fossem guardados. O palco ficou nu e as poltronas da plateia também foram retiradas.

Quem executou o projeto foi a equipe técnica do Teatro, nossa função era ajudar na leitura das plantas e na colocação dos painéis, que seguiam uma escala cromática pré-determinada. As decorações originais dos camarotes e frisas receberam uma proteção para não serem danificadas, mas, por mais que se fizesse, sempre havia algum dano.

A nova decoração foi colocada no chão, pronta para ser fixada em seu lugar, foram vários dias nessa rotina, depois foram colocados os painéis laterais. Por ignorância nossa, camuflamos as saídas de emergência, o que nos valeu uma advertência do Corpo de Bombeiros e a ordem de destacar todas as saídas.

O acesso ao baile era feito pela calçada da Cinelândia, onde foi construída uma passarela para permitir que o público visse a entrada dos foliões e também para não atrapalhar o trânsito. E foi por essa passarela que entramos, Lícia e eu, com os respectivos acompanhantes envergando smockings, ela vestindo a fantasia com a qual havia desfilado na Portela e eu com uma Carmem Miranda, cheia de babados e toda branca. Inesquecível.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Governador

Cláudio Bomfim de Castro e Silva

SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

Secretário

Mauro Azevedo Neto

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

Secretária

Danielle Christian Ribeiro Barros

FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Presidente

Clara Paulino Cáo

Assessoria de Comunicação

Allex Lourenço
Bruna Teixeira
Carolina Passos
Cláudia Tisato
Daniel Ebendinger
Daniel Rodrigues
Felippe Chiarelli
Gabriel Mendes
Marietta Trotta

REVISTA INTERDISCIPLINAR DO THEATRO MUNICIPAL

Editores

Alexandre Fabiano Mendes
Clara Paulino Cáo

Comitê Editorial

Bárbara Ottero
Beatriz Costa
Bernardo Tebaldi

Guilherme Alfradique Klausner
Luiz Felipe Teves de Paiva Sousa
Marcela Guimarães Barbosa da Silva
Roberta Rayza Silva de Mendonça

Organizadores do Dossiê

Milton Cunha
Walber da Silva Gevu

Capa e Logotipo

Luisa Matos

Projeto Gráfico

Gabriela Zava
Rodrigo Cordeiro

Conselho Editorial

Ana Carolina Lopes
Anna Léa Silva
Bárbara Szaniecki
Carolina Lopes de Oliveira
Cécile Roudeau
Daniel Marques da Silva
Dimitri Cervo
Elizabeth Jacob
Elizete Higino
Fernando da Silva Cardoso
Francisco de Guimaraens
Helenise M. Guimarães
Leonardo Bruno
Luiz Antonio de Assis Brasil
Marcelo Spalding
Maria do Carmo Martins Vido
Mario de Faria Carvalho
Mauricio Motta
Raphael David dos Santos Filho
Vera Mangas

Fundação Teatro Municipal
Praça Floriano, S/N – Centro

Apoio



Realização Institucional



Secretaria de
Cultura e Economia
Criativa



Secretaria de
Ciência, Tecnologia
e Inovação



GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO