

## MODERNIDADES CARNAVALESCAS – A REDEFINIÇÃO DA IDENTIDADE VISUAL DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Leonardo Augusto de Jesus<sup>1</sup>

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

**Palavras-chave:** Modernidade, Hipermodernidade, Escolas de Samba, Identidade visual.

Ao abordar o advento da Modernidade na arte, Danto relembra que as primeiras obras foram recebidas com perplexidade, gerando um questionamento recorrente, que se prorrogou ao longo de todo o século passado e que persiste até os dias atuais, de modo cada vez mais acalorado: “*But is this art?*” (2013:5). Guardadas as devidas proporções, traço um paralelo entre tal debate e as inovações introduzidas nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Não cabe aqui discutir o caráter artístico dos elementos apresentados pelas Escolas de Samba em seus desfiles. Neste aspecto, sirvo-me da lição de Becker, para quem a definição de arte passa necessariamente pela identificação dos “grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte”. Assim, compreendo o *mundo do samba*<sup>2</sup>, como um mundo artístico no sentido atribuído por Becker: um “conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte (1977:9,10).

<sup>1</sup> Doutorando na linha de Imagem e Cultura do PPGAV/EBA/UFRJ.

<sup>2</sup> Adoto o conceito de Leopoldi, para quem o *mundo do samba* “circunscreve um conjunto de manifestações sociais e culturais, emergentes nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica”, cujas instituições mais expressivas são as Escolas de Samba. *In* Escola de samba, ritual e sociedade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010, p. 61.

O que me interessa nesse debate é compará-lo ao recorrente embate entre tradição e modernidade nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Qualquer inovação capaz de romper os paradigmas estruturais dos desfiles divide público e crítica entre validação e estranhamento. De um lado, aplaude-se a originalidade e a busca pelo ineditismo; de outro, a exclamação “Isto não é carnaval!” apresenta-se como uma defesa contra as inovações capazes de destruir os aspectos tradicionais das escolas de samba.

Conflito que remonta ao começo do século XX: as primeiras inovações a serem rechaçadas pelos tradicionalistas foram as alegorias, expressamente condenadas pelas comissões julgadoras de 1934 e 1937. A Vizinha Faladeira, campeã de 1937, por exemplo, foi duramente criticada em reportagem da *Gazeta de Notícias* que defendeu as escolas de samba que “souberam guardar as suas tradições” e condenou veementemente a primeira colocada: “Isto não é mais escola de samba” (*apud* CABRAL, 2011:124).

Dentre os diversos estudos já realizados sobre as Escolas de Samba, não identifiquei algum que tenha se dedicado aos efeitos da Modernidade nos desfiles. A referência mais específica que encontrei foi o título de um dos capítulos do livro *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*: intitulado como *Tempos Modernos* por Sérgio Cabral, trata das transformações estéticas promovidas por Fernando Pamplona nos desfiles da Acadêmicos do Salgueiro nos anos 1960 (2011:199-225). No entanto, a Modernidade permanece latente em seu texto, como se fosse um tema cuja obviedade tornasse desnecessário evidenciá-lo.

Basta conversar com alguns integrantes do mundo do samba para perceber que a Modernidade não se lhes apresenta como questão fácil e simples de ser entendida. Para ilustrar, invoco a afirmação de Nilo Figueiredo, então presidente da Portela, ao ser entrevistado na transmissão televisiva dos desfiles de 2008: “Eu desautorizo esse discurso da modernidade”. Através dessa declaração, o presidente atribuiu-se o direito de recusar o caráter inovador de um desfile repleto de efeitos tecnológicos e classificado como *high-tech* pela imprensa e que rendeu a aclamação popular e gritos de “É campeã!” àquela tradicional agremiação<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Portela aposta em tecnologia pra ganhar campeonato. Extra, 2008. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/portela-aposta-em-tecnologia-para-ganhar-campeonato-458131.html>>. Acesso em 20 de abr. 2021.

Seja pela aceitação ou sob a forma da recusa que lhe opõe o tradicional, a Modernidade é, portanto, assunto recorrente em qualquer conversa de torcedores e apaixonados por Escolas de Samba. E também está presente nos debates que orientam as escolhas estéticas dos carnavalescos e demais envolvidos no desenvolvimento dos desfiles e na produção de suas visualidades. Inexplicavelmente relegada a segundo plano pelos estudiosos da folia, a Modernidade – ou poderíamos dizer “as Modernidades” - apresenta fundamental relevância para os estudos das narrativas e imagens carnavalescas. Dedico este artigo, portanto, a um breve estudo dos desdobramentos estéticos da Modernidade nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Ao apresentar as transformações no emprego do termo *moderno*, Fredric Jameson ressalta que o vocábulo sempre agregou ao seu conteúdo semântico a ideia de ruptura e identifica a existência de dois modelos para a compreensão da questão. O primeiro ocupa-se do termo *moderno* na estrutura das categorias temporais, enquanto o segundo aborda-o a partir da linguística compreendendo-o como palavra cujo significado e conteúdo são variáveis através do tempo (2005:29). Desta forma, propõe examinar a dialética da ruptura e do período, um movimento de dupla face através do qual a ênfase nas continuidades na passagem do passado para o presente se transforma na consciência de uma ruptura radical.

A primeira máxima da Modernidade segundo Jameson afirma a impossibilidade de não periodizar (2005:42). Assim, divido a história dos desfiles das Escolas de Samba em 3 períodos: o tradicionalismo dos anos 1930 a 1950; a modernidade dos anos 1960 e 1970; e a hipermodernidade da década de 1980 em diante. Interessa-me não apenas periodizar, mas problematizar a relação entre o tradicional e o moderno nas Escolas de Samba para entender como a questão se desdobra visualmente em cada período.

## **1. A moderna “invenção da tradição”: Formação e consolidação das Escolas de Samba**

Quarenta anos após a abolição da escravidão no Brasil, o bairro do Estácio foi o berço da fundação da Deixa Falar, considerada a primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro. As manifestações culturais e religiosas dos negros nos anos seguintes à

abolição foram tratadas com bastante preconceito em todo o país: o poder público e a sociedade em geral negavam-lhes o direito à existência, interditando-as com a força de legislações criminais e persecutórias. Fato que se reflete diretamente na formação das Escolas de Samba e na necessidade de oferecer resistência cultural, questão primordial para os primeiros sambistas e que permeia sobremaneira o debate que ora abordo.

A fundação da Deixa Falar, em 1928, é vista por Cabral como uma estratégia institucional para obter a autorização necessária para a realização das rodas de samba e também para participar dos festejos carnavalescos da cidade, pois pretendia melhorar as relações dos sambistas da região do Estácio com a polícia (2011:41). A partir de então, grupos de sambistas de outras regiões da cidade organizaram-se e fundaram novas agremiações. O primeiro desfile, em 1932, realizou-se na Praça Onze, conhecida como “Pequena África”, ponto central de uma região habitada pela comunidade negra no Rio de Janeiro (CABRAL, 2001:71).

O anúncio do primeiro desfile publicado pelo jornal *Mundo Sportivo* demonstra como eram encaradas pela sociedade carioca as Escolas de Samba que realizavam “verdadeiros milagres” “com seus instrumentos bárbaros” (*apud* CABRAL, 2011:73,74). Percebe-se que os primeiros sambistas ainda não se preocupavam com os aspectos visuais de suas apresentações, pois a reportagem enfatizava tão somente os seus aspectos rítmicos e sonoros.

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

Tomadas pelos intelectuais modernistas como essência de brasilidade e assumidas como uma espécie de símbolo e síntese de identidade nacional, as Escolas de Samba, entretanto, esforçaram-se por manter a essência de uma herança cultural

africana em terras cariocas<sup>4</sup>, rechaçando influências externas em suas primeiras décadas. Basta lembrar que a comissão julgadora dos desfiles em 1934 declarou em nota, ao anunciar o resultado oficial, que a segunda colocada “mereceu esse destaque por apresentar o samba na sua verdadeira expressão, com o seu conjunto despido de alegorias, o que vale por representar a nossa melodia em sua autêntica modalidade” (*apud* CABRAL, 2011:95). Declaração que já revelava a preocupação em evitar a incorporação de elementos externos e valorizar a autenticidade musical e rítmica.

As alegorias, àquele tempo, eram utilizadas pelos Ranchos e pelas Grandes Sociedades e compreendiam “simples armações de madeira, os chamados caramanchões, sustentando acanhadas esculturas representando algo ligado ao enredo, além das ‘pastas’, também acanhadas esculturas feitas de papelão e água, enfim, o velho *papier maché*” (CABRAL, 2011:96). O regulamento da competição no ano seguinte proibiu a apresentação de carros alegóricos, cuja redenção ocorreu somente em 1953, quando o regulamento os autorizou e instituiu as Alegorias como quesito de julgamento.

Ademais, a própria forma de apresentação, o cortejo processional, também era característica dos Ranchos e Grandes Sociedades, à época, as principais atrações do Carnaval carioca. Portanto, ainda que nascidas na Modernidade, as Escolas de Samba articulavam influências de diversas práticas que lhe antecederam, sem apresentar nenhuma ruptura formal com as representações carnavalescas ou com sua ancestralidade cultural; buscaram na continuidade uma forma de relacionar-se com o passado. Os aspectos considerados autênticos nos anos de formação das escolas de samba correspondem ao que Fernandes chama de “invenção da tradição”:

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

---

<sup>4</sup> Neste sentido, destaco que Lopes e Simas defendem que os terreiros – ou quadras – das Escolas de Samba até os anos 1970 regulavam-se conforme os barracões de Candomblé (2017:17).

Tradição inventada a partir de elementos rituais e simbólicos herdados de práticas já consolidadas e também oriundos das religiões de matriz africana. Elementos que foram mobilizados na geração de um denso conteúdo para as “novas tradições”, conforme defende Fernandes. Para ele, a identidade das Escolas de Samba normatizou-se através de “inovações essenciais que deram um novo perfil aos antigos blocos”: o samba urbano carioca enquanto gênero musical; o cortejo processional que permite desfilar e dançar o samba simultaneamente; o conjunto instrumental de percussão; a obrigatoriedade de um grupo de baianas<sup>5</sup> – exigência de Ismael Silva na Deixa Falar em homenagem às Ialorixás, que sempre se destacaram na defesa do samba –; além de elementos apropriados dos Ranchos e das Grandes Sociedades, como enredo, mestre-sala e porta-bandeira, alegorias e comissão de frente (2001:54).

A padronização das fantasias e sua adequação à representação de um enredo é um ótimo exemplo para esclarecer como se inventa uma tradição. As primeiras apresentações das Escolas de Samba não observavam maiores rigores quanto ao uso de fantasias pelos componentes; a única obrigatoriedade desde o primeiro desfile era a apresentação de um grupo de mulheres vestidas como baianas. Somente em 1939, uma agremiação apresentou-se inteiramente com fantasias relacionadas ao enredo apresentado, à exceção da Ala de Baianas e dos casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira (CABRAL, 2011:136). *Teste ao samba* foi, assim, o primeiro enredo efetivamente desenvolvido e desdobrado em representações imagéticas: Paulo da Portela fantasiou-se de professor, enquanto os demais componentes da agremiação vestiram uniformes de estudantes. Tradição inventada que anos mais tarde voltou-se contra seu próprio criador. Conforme relata Cabral, no carnaval de 1942, Paulo foi expulso do desfile da Portela por vestir um figurino preto e branco, em lugar das cores de sua agremiação (2011:148).

Diante do estrondoso sucesso, outras agremiações começaram a utilizar a mesma estratégia para igualar o feito da Portela, apesar de ainda não haver sido instituído o quesito Fantasias, o qual se consolida apenas nos anos 1950. O êxito de uma apresentação atua como mecanismo que padroniza a competição. Além das

---

<sup>5</sup>A Ala de Baianas manteve-se como segmento obrigatório nos desfiles até a atualidade e constituem, conforme afirmam Lopes e Simas “o aspecto mais histórico e ancestral” das Escolas de Samba, cuja presença “foi decisiva para o encorpamento do canto e a beleza da dança coletiva. (2017:29,30).

determinações do regulamento, a influência entre as próprias agremiações é um importante agente homogeneizador, de forma que as escolhas estéticas de um desfile, desde que legitimadas pelo corpo de julgadores, tendem a ser absorvidas pelas demais Escolas de Samba, conforme ensina Leopoldi (2010:84).

Por outro lado, em seus primeiros anos, mais do que preocupar-se com aspectos visuais de suas apresentações ou com decisões de ruptura com a tradição das práticas carnavalescas, as Escolas de Samba desempenhavam importante papel em defesa das comunidades que habitavam as encostas dos morros da cidade, como comprova a atuação da extinta agremiação Azul e Branco em defesa dos moradores do Morro do Salgueiro, ameaçados de despejo por Emílio Turano, que alegava ser proprietário daquelas terras, em 1934: “A resistência dos salgueirenses foi liderada pelo sambista Antenor Gargalhada, que fez da Escola de Samba Azul e Branco, naquela oportunidade, a primeira associação de moradores de que se tem notícia no Rio de Janeiro” (CABRAL, 2011:94). Também os moradores de Mangueira enfrentaram no ano seguinte ação judicial movida pelos herdeiros do Visconde de Niterói, a qual lhes foi julgada favoravelmente, conforme registra Fernandes (2001:71,72).

Ao longo da década de 1930, as Escolas de Samba adquiriram cada vez mais relevância no Carnaval carioca e no cenário cultural brasileiro, o que despertou o interesse das classes políticas sobre as agremiações e suas comunidades. Em 1935, o Prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, concedeu uma subvenção municipal para a realização do desfile das 25 agremiações filiadas à União das Escolas de Samba – UES.

Através daquela negociação, as agremiações consolidavam as garantias políticas do exercício de seu direito de expressão, enquanto ao Estado permitiam um maior controle sobre as comunidades das quais se originaram, consideradas como lugares perigosos para os setores mais conservadores da sociedade (FERNANDES, 2001:88). Ao tempo do Estado Novo, o samba, cuja força transcendia o racismo, já se apresentava como principal expressão das massas no Rio de Janeiro, motivo pelo qual “servia aos interesses políticos dominantes, ao mesmo tempo que oferecia um possível canal de aceitação social aos seus marginalizados criadores” (LOPES; SIMAS, 2017:12). Evidenciava-se, assim, os dois lados de um dilema social que marcou a

formação das Escolas de Samba: de um lado, uma população negra almejando aceitação social; de outro, um Estado que os via como indivíduos perigosos e que precisavam ser controlados (SIMAS; FABATO, 2015:18).

Em suas primeiras décadas, portanto, as Escolas de Samba atuaram decisivamente na partilha do tecido sensível no Rio de Janeiro em favor de suas comunidades. Nascidas na Modernidade – enquanto categoria temporal –, as Escolas de Samba, no entanto, não apresentaram uma estética artística moderna nas três primeiras décadas de sua história. Outras questões urgiam naquele momento para os sambistas, como o *ethos* de suas comunidades, as mediações com o poder público e a classe política, a aceitação da sociedade e a partilha das ocupações e do sensível da cidade.

A identidade visual das Escolas de Samba enfatizava, naquele período, a preservação de uma tradição, ainda que inventada e muito recente. Os debates carnavalescos da época tratavam da modernidade enquanto conceito linguístico, de conteúdo variável. Correspondia, com efeito, a um discurso de fora para dentro do mundo do samba, uma decisão de jornalistas e intelectuais que buscavam proteger os aspectos que consideravam exóticos sob o manto da autenticidade para condenar as tentativas de inovação apresentadas pelos próprios sambistas.

Desta forma, as Escolas de samba surgiram, institucionalizaram-se e se consolidaram a partir de continuidades sem qualquer ruptura paradigmática no Carnaval do Rio de Janeiro, situação que persistiu até 1960, marco da Modernidade nos desfiles.

## **2. Os revolucionários anos 1960 e 1970**

Em 1960, Fernando Pamplona inaugurava uma nova estética no palco carnavalesco. Aceitou o convite para desenvolver o desfile do Salgueiro com a condição de que o enredo fosse uma homenagem a Zumbi dos Palmares, herói invisibilizado e esquecido pela História do Brasil. Assim, Pamplona marcava sua entrada nas escolas de samba do Rio de Janeiro tomando a História a contrapelo, como reivindicou Walter Benjamin e rompendo com a tradição vigente de desenvolver enredos segundo a historiografia oficial. Ruptura temática que reverberou nas visualidades carnavalescas e que, a princípio, deixou insatisfeita a própria comunidade salgueirense:

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

Simas e Fabato também registram o incômodo causado pela ruptura estética promovida por Pamplona, que “rebolou para convencer a comunidade da importância de fazer história. No caso, a história de verdade do Brasil e também a novíssima do carnaval” (2015:74). Como se vê, Pamplona tinha a consciência da ruptura radical que promovia. Torna-se imprescindível a qualquer teoria da Modernidade, segundo Jameson, afirmar não somente a sua novidade como ruptura, como também a sua integração em um contexto em relação ao qual realiza tal ruptura. Assim, a revolução liderada por Pamplona possibilitou aos aspectos visuais das escolas de samba assumirem um papel de destaque nos desfiles (FERREIRA, 2004:355).

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

As inovações do período intensificaram o debate entre tradição e modernidade nas Escolas de Samba. Vale registrar o depoimento de Nilton de Sá, desenhista oriundo da Escola de Belas Artes e colaborador de Pamplona no desfile de 1960. Em entrevista ao *Correio da Manhã*, em 1963, afirmou que “a intromissão do intelectual nos fatos da tradição popular concorre para a sua degeneração” e “ameaça o caráter forte que o negro imprimiu à escola de samba” (apud CABRAL, 2011:207).

Como afirmam Simas e Fabato, “o carnaval nunca mais seria o mesmo” após os anos 1960 (2015:75)... Desde então, ainda que não tenham provocado ruptura estrutural equivalente à de Pamplona, diversos outros artistas contribuíram para as redefinições da

identidade visual das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ao analisar os desfiles a partir da década de 1960, Helenise Guimarães demonstra como a atuação do “carnavalesco profissional” influenciou nas transformações estéticas ocorridas no desfile das escolas de samba.

Nos anos 1970, Joãozinho Trinta e Maria Augusta – ambos pupilos de Pamplona – também redefiniram visualmente os desfiles. O primeiro verticalizou as apresentações com a grandiosidade de suas alegorias e fantasias para representar seus enredos oníricos. Ela, colorindo a avenida dos desfiles, aboliu a tradição de que as escolas somente poderiam apresentar-se com fantasias nas cores de suas bandeiras.

### **3. Tempos hipermodernos**

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

A década de 1980, com efeito, acentuou a espetacularidade dos desfiles com a construção do Sambódromo, palco fixo e definitivo para as apresentações que possibilitou a diminuição dos custos de produção, o aumento da arrecadação com a venda de uma quantidade maior de ingressos e inaugurou a era empresarial das escolas de samba (FERREIRA, 2004:362), concretizando a hibridização entre a cultura carnavalesca e o capitalismo transestético. Naquela década, o álbum fonográfico com os sambas-enredos tornou-se sucesso de vendas no país. Em 1985, o Império Serrano apresentou o primeiro enredo patrocinado: “Samba, suor e cerveja, o combustível da ilusão”; no ano seguinte, em enredo em homenagem à Copa do Mundo, a Beija-flor apresentou uma alegoria em que se destacava uma reprodução idêntica da bola de uma marca famosa de materiais esportivos.

Ademais, o novo palco dos desfiles possibilitou a instalação dos mais avançados equipamentos de registro e transmissão de imagens. Como lembram Lipovetsky e Serroy, a multiplicação das câmeras permite que o espectador veja o espetáculo sob diversos ângulos; o evento pode ser transmitido de forma contínua e descontínua, linear e fragmentada, conjugando tempo real e tempo passado, tempo da velocidade e tempo

em câmera lenta (2009:226). Tempos hipermodernos que impõem a temporalidade midiática da cultura de massa às escolas de samba.

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

Mas pensar a Modernidade exige sempre postular um começo, buscar algum elemento significativo novo que possa constituir-se como um marco (JAMESON, 2005:44). Desta forma, ainda que a Hipermodernidade como fenômeno histórico iniciasse nos anos 1980, não identifico na obra dos carnavalescos das últimas décadas do século XX nenhum elemento capaz de instituir um novo paradigma estético na identidade visual das Escolas de Samba. Os diferentes modelos estéticos do período apresentavam-se como continuidade e evolução de sistemas representativos anteriores, inábeis em promover uma ruptura paradigmática.

O marco de uma estética hipermoderna nas escolas de samba acontece somente em 2004, quando uma alegoria criada pelo carnavalesco Paulo Barros ficou conhecida como “carro do DNA”. Consistia em uma estrutura piramidal em ferro, em torno da qual se sentavam 127 componentes que executavam movimentos coreográficos com as mãos alternadamente para ambos os lados. Em nada assemelhava-se à estrutura helicoidal das representações do DNA em publicações científicas, mas permitiu uma leitura clara, inequívoca e imediata pelos espectadores. Indicava uma humanidade por dessemelhança: apenas ferro e luz; o DNA humano não estava ali e ainda assim estava ali, sugerido no movimento dos corpos dos componentes. Uma dialética do visual que atribuía à alegoria múltiplos significados: pirâmide-hélice-DNA-humanidade.

O começo do século XXI testemunhou, portanto, um novo momento nesse processo de descoberta de possibilidades estéticas pelas Escolas de Samba. Após o “Carro do DNA”, Paulo Barros notabilizou-se apresentando uma série de inovações nos

desfiles, que rapidamente foram absorvidas pelas demais agremiações. Inegavelmente, Barros inspira-se na arte contemporânea e no cinema – arte ontologicamente moderna – para criar as imagens que apresentará em seu carnaval. O desfile da Unidos da Tijuca no ano de 2005 ratifica minha afirmação: assim como Duchamp deslocou objetos do uso cotidiano, trazendo a realidade para a arte, Barros criou uma alegoria decorada somente com painéis de alumínio, tendo como único elemento uma escultura do *Homem de lata*, personagem do filme *O Mágico de Oz*, também confeccionada com os mesmos utensílios. Transformou a realidade em carnaval, quando até então o carnaval se ocupava em representar ou simbolizar a realidade. Simultaneamente, produziu uma imagem carnavalesca que se apresenta como palimpsesto de uma imagem cinematográfica que já integrava o imaginário dos espectadores.

Por outro lado, cabe lembrar que a transmissão televisiva também influenciou a identidade visual das Escolas de Samba na Hipermodernidade. Lopes e Simas afirmam que a transmissão dos desfiles pela TV adotou a estética e a forma narrativa do videoclipe, o que dificultou o entendimento do espetáculo (2017:285). A Hipermodernidade, conforme afirmam Lipovetsky e Serroy, testemunha uma “escalada da superficialização da imagem” (2009:309), que possibilitou o surgimento de diversos tipos de imagens, como a “imagem-excesso” e a “imagem-multiplex”, características do videoclipe: as imagens fragmentam-se, multiplicam-se e dispersam-se simultaneamente; “sem exigências narrativas, o clipe se oferece como puro bombardeio sonoro e visual, desconstrução levada ao extremo, sucessão de imagens-flash” que fazem desaparecer a imagem mimética (2019:278). As imagens, produzidas e reproduzidas hiperbolicamente e de forma globalizada e multiplicada pela onipresença das telas, tornaram-se superficiais, prescindindo de uma leitura semiótica aprofundada.

Desta forma, se por um lado assiste razão a Lopes e Simas ao apontarem a transmissão televisiva como um dos fatores que contribuíram para fragmentação das narrativas carnavalescas, por outro, há que se reconhecer que o abandono da lógica aristotélica permitiu aos carnavalescos renunciarem ao regime representativo, que subordinava o visível à palavra contida na sinopse do enredo. As Escolas de Samba puderam, assim, experimentar o regime estético das artes e explorar a superficialidade das imagens que se apresentam em sua potência bruta, que abdicam de uma significação

a ser decifrada pelo espectador. Abriu-se o caminho para a apresentação nos desfiles de visualidades que funcionam conforme a *imagem sem frase* que Rancière identifica no seio da Modernidade, que suprime a função mediadora e promove a identificação imediata entre ato e forma em detrimento das operações de semelhança, deciframento e suspensão. Um visível que não dá a ver, mas impõe sua presença; que recusa a sua interpretação como cifra de uma história.

Desta forma, o processo de redefinição da identidade visual dos desfiles das Escolas de Samba no começo do século XXI catalisou todas essas tensões imagéticas da Hipermodernidade.

## **Conclusão**

O debate sobre a defesa dos aspectos tradicionais das Escolas de Samba do Rio de Janeiro remonta aos primeiros anos de competição entre as agremiações e atravessa toda a história dos desfiles. No entanto, trata-se de um discurso, mas não de um conflito, uma vez que, como restou demonstrado, o *mundo do samba* sempre conciliou tradição e modernidade na definição – e nas redefinições – da identidade visual do espetáculo.

E foi esse caráter conciliador dos primeiros sambistas que lhes permitiu articular influências de práticas carnavalescas antecessoras às Escolas de Samba para consolidá-las, entre os anos 1930 e 1950, como elementos característicos de seus desfiles. Possibilitou, ainda, a invenção de tradições: aparte dos aspectos herdados da cultura e da religiosidade africanas, os demais aspectos hoje considerados tradicionais nas Escolas de Samba corresponderam, naquelas primeiras décadas de desfile, a verdadeiras inovações, que foram absorvidas pelas agremiações em função dos agentes homogeneizadores da competição.

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

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

Hábeis em identificar a dificuldade crescente do público em decifrar as imagens apresentadas, os carnavalescos experimentaram a produção de imagens de leitura imediata, desprovidas de uma significação oculta a ser desvendada pelos espectadores. Dentre outras escolhas estéticas, apropriaram-se da lógica hiper do videoclipe, criando enredos cujas narrativas prescindiam de exigências cronológicas e que permitiam a apresentação de “*imagens-flash*”, que se multiplicavam e se fragmentavam sucessivamente.

Não pretendi aqui, afirmar a superioridade ou inferioridade de qualquer período da história das Escolas de Samba em relação aos demais ou tecer juízo de valor sobre a qualidade artística dos desfiles de cada época. Tão somente busquei discorrer brevemente acerca do debate entre autenticidade e modernidade e examinar os fatores e processos que constantemente definiram e redefiniram a identidade visual dos desfiles.

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

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Paulo. **Sem segredo: Estratégia, inovação e criatividade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- BECKER, H.S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli Editora Nacional, 2011.
- DANTO, A. C. *What art is*. New Heaven, *Yale University Press*: 2013.
- FERREIRA, F. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro, Ediouro: 2004.
- FERNANDES, N. N. **Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.
- JAMESON, Fredric. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2004.
- \_\_\_\_\_.; SERROY, J. **A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- \_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Ed. Schwarcz S.A., 2009.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- PORTELA aposta em tecnologia pra ganhar campeonato. *Extra*, 2008. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/portela-aposta-em-tecnologia-pra-ganhar-campeonato-458131.html>>. Acesso em 20 de abr. 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A partilha do sensível**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- SIMAS, L. A.; FABATO, F. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.