

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

André Sanches Sampaio



**O universo carnavalesco de
Rosa Magalhães sob
uma perspectiva cenográfica**

Rio de Janeiro
2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

André Sanches Sampaio

**O universo carnavalesco de Rosa Magalhães
sob uma perspectiva cenográfica**

Orientador: Prof. Dr. José Dias

Rio de Janeiro
Agosto de 2011

Agradecimentos

A reunião de diferentes talentos, sentimentos e razões garantem a idealização, produção e concretização de espetáculos teatrais, de dança, ópera, ou dos desfiles das escolas de samba. Os aplausos do público destinam-se, geralmente, ao momento presente levado à cena. Não podemos esquecer, entretanto, do árduo trabalho de criação, planejamento e ensaios que resultam na composição final, fruto da união de diversos profissionais.

*Nossas conquistas, assim como um espetáculo, também são coletivas, pois ao longo do nosso percurso contamos e precisamos do auxílio de outros. É por isso que agradeço, neste momento, **a todos** que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização desse trabalho.*

*Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, por garantirem todas as ferramentas e materiais necessários para minha formação. À minha mãe, **Carmen Sanches**, pela certeza incondicional do meu sucesso, estímulo e por acreditar em meus sonhos, antes mesmo do que eu. Ao meu pai, **José Sanches**, por respeitar minhas escolhas, pelo eterno carinho, apoio e a segurança reconfortante de que estará sempre presente, mesmo morando distante. E ao meu pai emprestado, **Fernando Pedro**, por todo incentivo, interesse e admiração sincera pela minha profissão.*

*Ao **Bruno**, que faz parte desse sonho e da minha vida, agradeço pelo companheirismo e paciência.*

*Ao professor **José Dias**, mestre que me ensinou a dar os primeiros passos no universo da cenografia e cujos ensinamentos, indicações e convívio despertaram, em mim, o interesse ainda maior pelo estudo do teatro. Pela atenção, paciência e confiança, deixo aqui meu sincero agradecimento.*

*Aos membros da minha Banca de Qualificação, professor **Adilson Florentino** e professora **Lídia Kosovski**, pelos comentários e contribuições que ampliaram e renovaram meu olhar cansado.*

À professora **Helenise Guimarães**, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo empréstimo, indicações de livros e publicações, que tanto me auxiliaram a mergulhar no maravilhoso universo da história do carnaval carioca.

E finalmente, à **Rosa Magalhães**, pela atenção, paciência e confiança em permitir que seu modo singular e criativo de pensar/fazer carnaval tenha se tornado o enredo deste processo investigativo.

Assim, encerro (ou início) outro espetáculo da minha vida!

*Entro lentamente na escrita assim como
já entrei na pintura. É um mundo
emaranhado de cipós, sílabas,
madressilvas, cores e palavras – limiar de
entrada de ancestral caverna que é o
útero do mundo e dele vou nascer.*

Clarice Lispector, 1998

RESUMO

Investigar modos como uma profissional, artista do carnaval e do teatro, produz conhecimentos em suas práticas cotidianas, e de que forma estes conhecimentos dialogam com sua formação acadêmica, foi o objetivo maior desta pesquisa. Nesse sentido, a ação investigativa procurou reconstituir os singulares caminhos percorridos por Rosa Magalhães na construção de um estilo artístico próprio, compreendendo, também, como o universo carnavalesco, no qual estava inserida, influenciou em sua concepção artística. O desafio assumido foi o de exercitar uma escrita que dialogasse com narrativas, conversas e imagens, abrindo possibilidades para um texto potencializador da experiência cotidiana. A opção teórico-metodológica, pela *investigação narrativa*, possibilitou a exploração de modos de narrar próprios da linguagem cenográfica. A conversa realizada com a artista, onde fotografias e vídeos dos seus carnavais estiveram presentes, permitiu a recuperação de memórias, tecendo uma rede de informações com o objetivo de reviver sua trajetória. Rosa Magalhães, tomada por sua cultura e tradição, deixa transparecer continuamente intensas marcas pessoais ao associar, constantemente, suas paixões, desejos e necessidades aos trabalhos realizados, fruto da união de preferências éticas e estéticas, relacionadas a tempos e espaços. A conexão estabelecida pela artista entre a linguagem teatral e carnavalesca, o contato com o mundo ao seu redor e os contínuos intercâmbios de ideias, contribuíram para a construção de uma estética própria de fazer carnaval.

Palavras-chave: Carnaval; Escola de Samba; Cenografia; Processo de criação artística; Teatro.

ABSTRACT

This paper aims at investigating how a professional who is both a theater set designer and a carnival school arts director, produces knowledge in her daily practices and how this knowledge dialogs with her academic background. In this sense, the developed research attempted to re-build the pathways Rosa Magalhães took towards the construction of a unique artistic style. It also aimed at analyzing how much carnival has influenced her artistic design. The greatest challenge taken during the research period was to practice a style of writing which would harmonize with narratives, talks and images that would create possibilities for this paper to ignite everyday experiences. Concerning theory and methodology, choosing an investigative narrative research has enabled the exploitation of typical ways of narrating in set designing context. Videos and photos of past productions were present during the interview sessions which thus allowed Rosa Magalhães to revive some memories and consequently helped in analyzing her career. Rosa Magalhães puts a great deal of her own culture and traditions into her work which therefore leaves personal imprints when she constantly associates her passions, desires and needs which are products of ethic and aesthetic preferences related to time and space. The connections between theater and carnival discourse, her personal experiences and the continuous exchange of ideas helped in the construction of a singular way of making carnival.

Key words: Carnival, Samba School, Set Designing, Process of artistic creation; Theater.

Sumário

<i>Pede Passagem</i>	08
<i>Comissão de Frente: prólogo</i>	
<i>Apresentando o tema</i>	12
<i>Abre-Alas: horizontes teórico-metodológicos</i>	
<i>Narrativas, conversas e imagens</i>	23
<i>Enredo: passo a passo o samba cresceu</i>	
<i>Cenógrafos “caem” no samba: uma (r)evolução espetacular</i>	39
<i>Carnavalescos subvertem a realidade e dão forma a ilusão</i>	64
<i>Evolução: conversa com Rosa - lembranças, influências e modos de criar</i>	
<i>Criação em rede</i>	81
<i>Primeiro grande desafio no carnaval</i>	91
<i>Apoteose de um estilo</i>	108
<i>Mediações artísticas</i>	131
<i>Conjunto: epílogo</i>	
<i>Considerações finais</i>	150
Referências Bibliográficas	154
Referências Iconográficas	159
Apêndice	166

Pede Passagem



*Vai passar
Nessa avenida um samba popular
Cada paralelepípedo
Da velha cidade essa noite vai se arrepiar
Ao lembrar
Que aqui passaram sambas imortais
Que aqui sangraram pelos nossos pés
Que aqui sambaram nossos ancestrais
(...)*

Vai Passar (Chico Buarque e Francis Hime)

La vem o batuque, vamos sambar.
Vai começar a festa!
Esqueça a dor da vida, comemorando na avenida...

Eram breves as palavras que constavam nos tripés ou estandartes de pede-passagem nos carnavais antigos. Geralmente as escolas de samba utilizavam este recurso para apresentar o enredo e saudar, no início do desfile, o público e a imprensa.

*Meu samba pede passagem
Meu samba pede o ingresso
Meu samba quer homenagem
Porque meu samba é sucesso
(...)*

O Samba Melhor do Brasil (Cláudio Jorge Letras)

Neste momento sou eu que peço passagem, cumprimentado a todos com um sorriso involuntário, sobre o qual dispenso qualquer controle.

Na vida cada um tem suas próprias folias, alegrias, tristezas, intempéries, derrotas, vitórias e a cíclica sensação de que o fim anda ao lado do seu recomeço. Mas certas etapas e acontecimentos merecem um carnaval à parte. A vocês, a minha folia, minha alegria. A vocês, a alegoria de uma vida renovada. A vocês, o meu passado sob nova perspectiva. A vocês, peço passagem e dedico minha saudação...

*Chegou a hora da escola de samba sair
Deixar morrendo no asfalto uma dor que não quis
Quem não soube o que é ter a alegria na vida
Tem toda a avenida pra ser muito feliz
Vai...
Arrasta a felicidade pela rua
Esquece a quarta-feira e continua
Vivendo, chegando
Traz...
Unido o povo cantando com vontade
Levando em seu estandarte uma verdade
Seu coração...
Vai...
Balança a bandeira colorida
Pede passagem pra viver a vida*

Pede Passagem (Joyce Moreno)

Noite de desfile é sempre uma festa! Por ruas e avenidas que conduzem à Marquês de Sapucaí caminham, ansiosos e envaidecidos, componentes que irão defender através de sua dança, do seu canto e da alegria estampada no rosto, o amor por sua agremiação. Uma multidão toma conta dos arredores do Sambódromo. Barracas de comida e bebida se proliferam por toda parte. No ar uma mistura de odores. Curiosos tirando fotos, componentes vestindo suas fantasias, aderecistas dando os últimos retoques na decoração das alegorias.

Falta pouco tempo para a escola deixar a concentração na Avenida Presidente Vargas, e dobrar para a pista de desfile. Aos olhos de quem não está acostumado com o processo de montagem, aquilo tudo parece um grande quebra-cabeça que não vai conseguir se encaixar. Uma mistura de nervosismo e euforia toma conta do ambiente. Alas se agrupam, destaques sobem nos carros alegóricos, efeitos especiais são testados pela última vez.

O som da sirene ecoa pelo sambódromo. O momento está próximo! É o sinal para a agremiação tomar seu lugar. Pelo primeiro setor entra a bateria, seguida do casal de mestre sala e porta-bandeira, carro abre-alas e das primeiras alas. Espectadores se agitam nas arquibancadas. Como uma corrente elétrica, a emoção se alastra por todos os presentes. O intérprete do samba faz o grito de guerra, convocando os componentes para a festa que vai começar... Toca a segunda sirene. O momento chegou! Tensão, ansiedade e euforia explodem junto com os fogos!

Neste ritual repetido há quase um século, manifestações se perpetuam através da renovação de suas apresentações, trazendo sempre novidades, sejam de ordem visual, rítmica ou coreográfica.

Portanto, senhoras e senhores, preparem-se para o espetáculo! A comissão de frente já cruza a linha inicial de desfile. Espero que possam compartilhar um pouco das minhas alegrias, experiências, desafios, dúvidas e descobertas vivenciadas durante esta jornada.

(...) a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro.

Clarisse Lispector, 1998.

Comissão de Frente: prólogo

Eu sou da lira,

Não posso negar.

Preparei o ano inteiro

Versos para ofertar.

Ah! Esse enredo delirante.

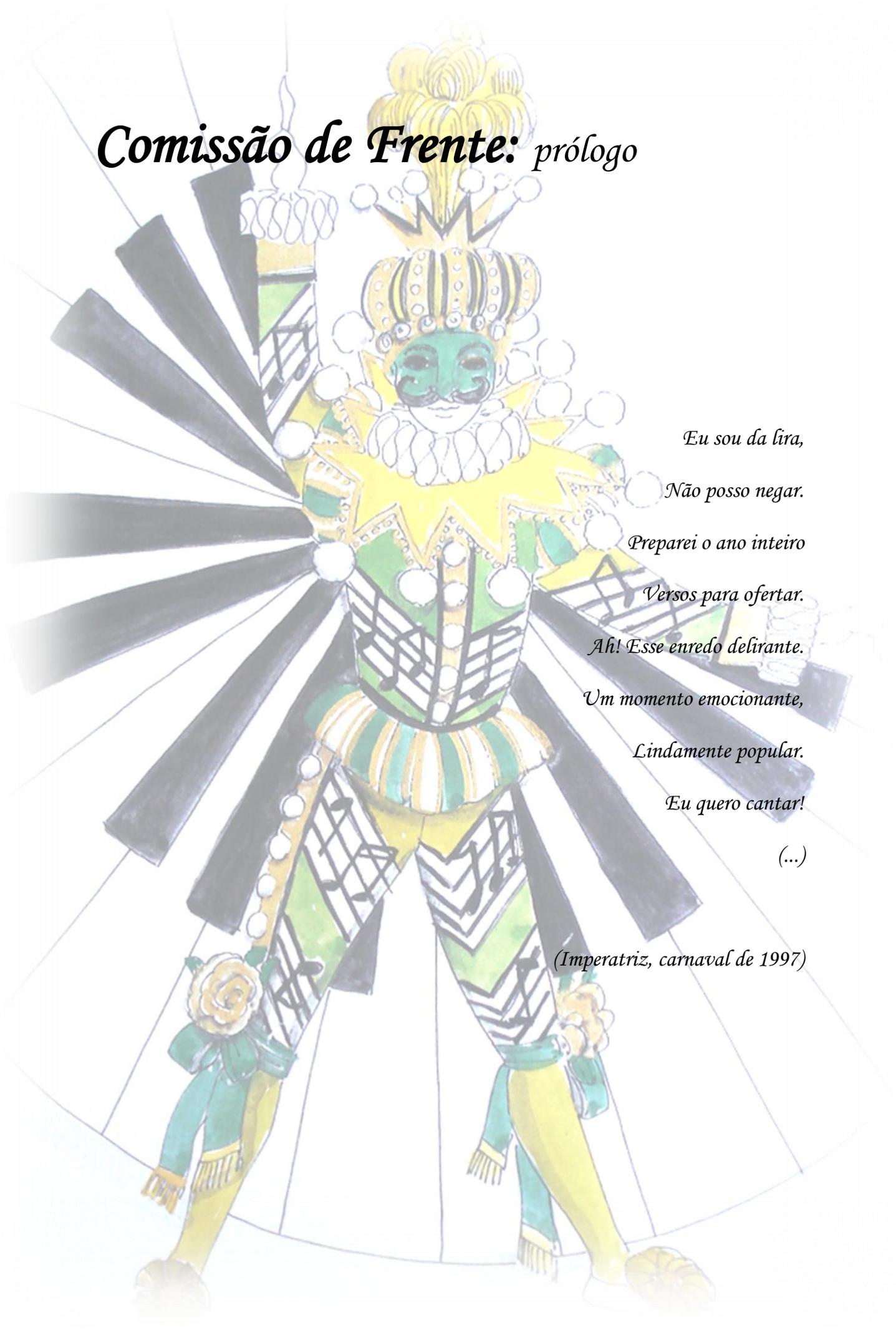
Um momento emocionante,

Lindamente popular.

Eu quero cantar!

(...)

(Imperatriz, carnaval de 1997)



Apresentando o tema

*Uma coisa afirmo:
só poderia ou poderá escrever a história do carnaval carioca quem for carnavalesco,
quem gostar dos folguedos de Momo, quem envelhecer trepidando com os sambas,
correndo para ver passar na rua (...) um bloco, um rancho, uma escola de samba.*

Eneida de Moraes, 1987.

A formação cultural brasileira é o resultado da miscigenação de diferentes raças e culturas dos mais diversos cantos do mundo, formando um amálgama de grande riqueza unificado pela língua portuguesa. Suas manifestações populares de canto e dança, em sua grande maioria dramática, representam uma história. Contadas por meio de músicas, especialmente compostas para este fim, geralmente seu desenvolvimento coreográfico é organizado em forma de cortejo, de desfile. Dentre estas diversas manifestações populares brasileiras, os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro tornaram-se, para mim, uma paixão.

Difícil explicar o despertar dessa paixão, pois ninguém em minha casa gostava de carnaval. Não fazia parte de uma família de foliões. Pai, mãe e irmã, nenhum deles se interessava pelo espetáculo das escolas, bailes, blocos, bandas ou qualquer expressão relacionada a esta festa popular. Mas aos nove anos de idade, me recordo bem, já acompanhava os desfiles pela televisão. Não somente assistia, como também gravava, comprava os discos, confeccionava bandeiras, me informava sobre os enredos e decorava os sambas. Descobria personagens, fatos e curiosidades reais ou fictícios, nossa cultura, folclore, fábulas, aventuras... Viajava sem companhia por aquele mundo novo, repleto de coisas a descobrir. Paixão solitária que cruza meu caminho, tornando-se parte da minha história.

História que fui construindo entre desenhos, pinturas, recortes e colagens. *Tudo que não invento, é falso*, escreveu Manoel de Barros (2003). Inventar também era meu passatempo predileto. Poderia gastar horas, até mesmo dias me divertindo sozinho entre projetos, mergulhado em minhas criações e mundo imaginário, urdindo infindas narrativas. Desmontando, (re)montando, recortando, colando ou pintando ia construindo maquetes de cidades, casas e desfiles de escolas de samba. Qualquer tipo de material ou sucata era capaz de transformar-se na próxima alegoria, entrar na cidade

em miniatura que ficava montada em meu quarto meses, de fazer parte do próximo devaneio. E assim dava forma a pensamentos e ideias.

*Eu tenho uma espécie de dever, de dever de sonhar
de sonhar sempre,
pois sendo mais do que
um espectador de mim mesmo,
eu tenho que ter o melhor espetáculo que posso.
E assim me construo a ouro e sedas,
em salas supostas,
invento palco,
cenário para viver o meu sonho entre
luzes brandas
e músicas invisíveis.*

Fernando Pessoa

Nunca fui de falar muito, nem expor sentimentos. Através da arte o garoto tímido, calado e quieto externava sua voz, quebrando seus silêncios. Entretanto, nossos percursos não seguem um único rumo, exigem escolhas e podem mudar de direção. Anos se passaram, as atribuições da vida aumentaram e o tempo demonstrou-se curto para essas atividades. As maquetes ficavam cada vez mais sofisticadas, tornando-se difícil conciliar as tarefas cotidianas com o antigo hobby. Mas percorremos estradas que nos levam a saberes e lugares diferentes. A cabeça continuava fervilhando. De alguma maneira tinha que dar vazão à criatividade. Porém, como nossa história nos revela, inspira, e até mesmo denuncia, passo no vestibular do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, curso cenografia, e me envolvo com outro remoto interesse, o teatro.

Já cenógrafo, reencontro o mundo da ilusão, as narrativas de amor, morte ou vida, de angústias, medos, sonhos ou alegrias, da realidade muitas vezes dura ou da fantasia. O teatro nos ensina a falar de si, do mundo e dos mais diversos universos que habitam dentro de nós. Envolto pelo mistério e chama que arde, pelo olhar cúmplice de quem o vivencia, constrói-se laços, cultura e artes do viver. Consigo, desta maneira, transformar minhas brincadeiras de infância em profissão.

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.

Clarice Lispector, 1998

Com o carnaval nunca me envolvi profissionalmente. Sou apenas um apaixonado espectador deste espetáculo, não somente pela miscigenação de raças e culturas, riqueza de seus personagens, fatos ou acontecimentos, mas principalmente pela multiplicidade de sentidos simultâneos e sua plasticidade. Cores, formas, materiais, luz, linhas e volumes. Tudo se mistura em uma imensa e efêmera cenografia, revelando um conjunto equilibrado, harmonioso, que ganha sentido com o objetivo de propor uma atmosfera e narrar uma história, um enredo. Portanto, não é absurdo relacionar o trabalho dos carnavalescos, como são chamados os artistas criadores do visual das escolas de samba, com o trabalho dos cenógrafos de teatro. Em ambos os casos a cenografia e indumentária devem criar uma linguagem plástica para o espetáculo, refletindo um estilo. Através dessas informações visuais, o clima da proposta cênica é apresentado ao público, onde a linguagem visual das fantasias e alegorias dialoga com o ritmo musical do samba-enredo, renovando o espetáculo a cada ano, agregando dança, música, canto e artes plásticas.

"Visual" e "samba" englobam e relacionam os diferentes gêneros expressivos que compõem o desfile. O "visual" de alegorias, fantasias e coreografias refere-se à dimensão plástica e espetacular do desfile e é, ao mesmo tempo, um convite a outros modos de participação: a admiração e o êxtase. O "samba" diz respeito a formas inclusivas e abertas de expressão, como o canto, a música e a dança, ligados ao aspecto festivo e participativo. O "visual" é referendado pela tendência à adoção de carros alegóricos suntuosos e de fantasias deslumbrantes, enquanto o "samba" é o aspecto mais participativo, por meio do cantar e do dançar no decorrer da festa. A relação entre estes dois aspectos marca a vitalidade dos desfiles. (CAVALCANTI, 2006, p.59)

Defendendo a ideia de espaço cênico como uma atmosfera que atua no espetáculo de forma sensorial, percebemos que um lugar, não necessariamente o edifício teatral, pode adquirir potenciais valores dramáticos. Assim sendo, cenografia é o espaço escolhido para que nele aconteça a ação, devendo ser vista como a materialização desse espaço que, aparentemente vazio, será preenchido por gestos e movimentos, gritos e falas, risos e choros. Uma catarse resultante de um encontro, um fenômeno pensante, uma vibração, um êxtase de sensações.

Acredito ser o desfile das escolas de samba um grande espaço cênico organizado no meio de uma multidão, gerado por uma energia coletiva. Como em um espetáculo de teatro, cada apresentação torna-se um momento único, sendo impossível sua repetição.

Nesse ambiente excepcional, o rito trabalha – agrega, desagrega, transforma e reagrega pessoas e grupos; inverte, relativiza ou acentua papéis sociais; suspende, transcende ou espelha, ainda que de modo distorcido, valores críticos. Revela-nos inesperadas facetas de nós mesmos. (CAVALCANTI & GONÇALVES, 2009, p.10)

Apoderando-se de uma linguagem própria de grande riqueza, manifestando-se de maneira dinâmica, alegre, com seus aparatos alegóricos exuberantes, transformando o espaço público em seu palco e levando para o meio da multidão sua cenografia móvel, múltipla e suntuosa, os desfiles das escolas de samba do carnaval carioca somente ganharam sua configuração atual entre os anos de 1940 e 1950, quando foram introduzidos os quesitos enredo, alegorias e fantasias, diferenciando-as dos cordões, dos ranchos e das grandes sociedades.

No início dos anos 60, com o intercâmbio entre artistas da Escola Nacional de Belas Artes¹ e as agremiações cariocas, aconteceu uma revolução no carnaval. Inovando no tratamento plástico e temático dos enredos, estes artistas levaram um conhecimento mais acadêmico ao desenvolvimento dos temas propostos, introduzindo novos materiais na confecção de alegorias, fantasias, esculturas e no uso da pintura. Através de conceitos mais teatrais realizaram desfiles com aguçada *visão cenográfica, coreográfica e cromática* (GUIMARÃES, 1992, p. 48), possibilitando que novas ideias e concepções estéticas e dramáticas fermentassem no seio do carnaval carioca.

Junto com vários nomes que surgiram desta revolução estética, uma jovem formada na Escola Nacional de Belas Artes aos poucos foi se destacando, tornando-se uma artista singular, sendo reconhecida e premiada tanto no carnaval, quanto no teatro. Possuidora de um universo artístico que rompe fronteiras nas mais diversas formas de arte, Rosa

¹ Com a reforma universitária de 1974, a Escola Nacional de Belas Artes passou a ser denominada Escola de Belas Artes integrando a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Magalhães é artista plástica, professora, carnavalesca, cenógrafa e figurinista. Além de ter se graduado bacharel em pintura na Escola Nacional de Belas Artes, enriqueceu sua formação tornando-se bacharel em cenografia no antigo Conservatório Nacional de Teatro, hoje Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Também é licenciada em francês pela UERJ e bacharel em francês pela Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nancy. Foi professora adjunta de cenografia e indumentária, e chefe do departamento de Artes Utilitárias da Escola de Belas Artes. Ainda lecionou na Faculdade de Arquitetura Bennet e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em televisão, trabalhou como roteirista e diretora de arte.

Sua sensibilidade artística e ponto de vista peculiar fazem a diferença, tornando únicos seus trabalhos. Recebeu diversas indicações e prêmios em espetáculos teatrais e de dança, como o Prêmio Molière, Prêmio Coca-Cola, Prêmio APETESP (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo) e Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Agraciada duas vezes com o Prêmio Ministério da Cultura, teve seu trabalho reconhecido internacionalmente, participando de eventos como a XXI Bienal Internacional de São Paulo, Quadrienal de Teatro em Praga e *Biennale de la Danse* em Lyon, na França.

Por causa do enredo *Leopoldina, Imperatriz do Brasil*, sobre a Imperatriz Maria Leopoldina, em 1996, foi condecorada com a Comenda de Prata do Governo Austríaco. Nas comemorações do quinto centenário do descobrimento do nosso país, supervisionou a montagem e a execução dos figurinos e carros alegóricos para o desfile Histórico da Cidade de Salvador. No ano seguinte, em São Luis do Maranhão, criou e supervisionou a montagem da exposição Brasil 500 anos, onde foi exposta a carta de Pero Vaz de Caminha.

Extravasando criatividade em um de seus trabalhos mais impactantes, Rosa foi responsável pelo desing da Pira Pan Americana, além da criação dos figurinos, adereços e alegorias das cerimônias de abertura e encerramento dos Jogos Pan Americanos do Rio de Janeiro de 2007, realizadas no estádio do Maracanã. Pelos figurinos concebidos para a festa de abertura, recebeu, no ano seguinte, o mais importante prêmio da televisão mundial, o Emmy.

Em 2010, na XIII edição do Prêmio Carlos Gomes de Ópera e Música Clássica, ganhou na categoria melhor cenografia, além de ter sido indicada na categoria de melhor figurino, ambos pelo seu trabalho na ópera *A Menina das Nuvens*, de Heitor Villa Lobos. Baseada em uma peça de Lúcia Benedetti, sua mãe, o espetáculo foi encenado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, no ano anterior.

Rosa iniciou sua história no universo das escolas de samba quando foi convidada a unir-se ao grupo de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues no carnaval do Salgueiro, em 1971. Recém formada em Belas Artes, vivenciou o cotidiano de uma equipe que abrigava jovens talentos, como Maria Augusta Rodrigues e Joãozinho Trinta, entre outros.

Integrada a um espaço que revelou ser, sobretudo, um espaço de aprendizagem e formação de novos profissionais, a artista nos relata, através da narrativa abaixo, seu primeiro contato com o mundo do samba.

Certa vez, uma colega recém-graduada, que já se interessava por carnaval, foi chamada por Maria Augusta Rodrigues para desenhar os figurinos da Acadêmicos do Salgueiro. Como ela teve problemas de saúde, acabei sendo chamada para substituí-la, apesar da minha mais completa ignorância sobre este assunto. Na primeira reunião, todas aquelas palavras me soaram bem estranhas: tripés, destaques, carregadores de alegorias de mão, carros alegóricos e toda essa terminologia entremeada de relatos sobre Dona Beija, Chica da Silva e outros personagens dos quais eu nunca tinha ouvido falar. Afinal, eu não sabia direito nem mesmo o que era uma porta-bandeira. Eram informações aos borbotões que eu nem sabia como arquivar. (MAGALHÃES, 1997, p.11)

Com o tempo foi aprendendo sobre cada processo no desenvolvimento de um desfile. Em 1972, é chamada por Maria Augusta para ajudá-la com os figurinos da União da Ilha, nesta época uma escola ainda pequena que desfilava no segundo grupo. Após a passagem pela Ilha, desenha figurinos para a Beija-Flor, e nos anos seguintes, na Portela, em parceria com Lúcia Lacerda, cria figurinos e alegorias para enredos desenvolvidos por Hiram Araújo².

No ano de 1982, Rosa Magalhães, ainda contando com a ajuda de Lúcia, desenvolve o enredo *Bum Bum Paticumbum Prugurumdum*, no

² Médico e pesquisador de carnaval é autor do livro "Carnaval: seis milênios de história". Atualmente é Diretor Cultural da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Império Serrano, conquistando o primeiro de muitos campeonatos. Em 84 realizaram o carnaval da Imperatriz Leopoldinense, conseguindo classificá-la em quarto lugar, apesar da dificuldade financeira que a escola atravessava. Por este desfile, a dupla recebeu o prêmio Estandarte de Ouro³ de personalidade.

No ano seguinte, novamente convidada pela amiga Maria Augusta, integra-se a um grupo de profissionais que juntos ficaram responsáveis pelo carnaval de uma escola recém formada, a Tradição. A criação coletiva, além de Rosa e Maria Augusta, contou, também, com o talento de Viriato Ferreira, Lícia Lacerda, Edmundo Braga e Paulinho do Espírito Santo. Em 1987, Rosa e Lícia, reeditando a antiga parceria, transferem-se para a Estácio de Sá, onde alcançam enorme sucesso com o enredo *Tititi do Sapoti*.

O primeiro carnaval que Rosa assina e desenvolve sozinha foi no ano de 1988, ainda na Estácio, com o enredo *O Boi dá Bode*. Na mesma escola, apresenta, no ano seguinte, outro enredo de grande repercussão, *Um, Dois, Feijão com Arroz*. Volta ao Salgueiro como carnavalesca e conquista o terceiro lugar, em 1990, com o enredo *Sou Amigo do Rei*, e o vice-campeonato, em 1991, com o enredo *Me masso se não passo pela Rua do Ouvidor*.

No ano de 1992, transfere-se para a Imperatriz Leopoldinense, onde permaneceria até 2009, ajudando a escola de Ramos na conquista de cinco, dos seus oito campeonatos. Consagra-se como a maior campeã da era sambódromo e uma das mais importantes artistas brasileiras contemporâneas. Em 2010, foi contratada pela União da Ilha do Governador, desenvolvendo o enredo *Dom Quixote de La Mancha... O cavaleiro dos sonhos impossíveis*. Na passarela do samba, a irreverente agremiação contou a história do famoso personagem de Miguel de Cervantes. Fora do grupo especial do carnaval carioca desde 2002, a escola fez um belo e elogiado desfile, obtendo a 11ª posição, mantendo-se na elite do samba carioca. Sua passagem pela Ilha durou apenas um ano. No carnaval seguinte Rosa foi contratada pela tradicional escola do bairro de

³ O Estandarte de Ouro é um troféu criado pelo jornal O Globo, em 1972, para premiar os grandes destaques dos desfiles das escolas de samba do carnaval carioca.

Noel Rosa, a Unidos de Vila Isabel, onde desenvolveu o enredo *Mitos e Histórias Entrelaçadas pelos Fios de Cabelo*, obtendo a quarta colocação.

Mas foi na Imperatriz que Rosa amadureceu uma estética própria de fazer carnaval. Seu processo criativo, da criação à concretização de um enredo, tornou-se famoso e reconhecível. Seus carnavais são legitimados como uma das referências na identidade visual dos desfiles das escolas de samba na década de 90. Tomando como base uma elaborada pesquisa, traduz a cultura abordada em fantasias e alegorias bem acabadas, com requintes de detalhamento, possibilitando o entendimento da narrativa com qualidade e primor. Mesmo utilizando referências de diversas partes do mundo, o resultado final é sempre brasileiro, refletindo o espírito do brincante e do folião carioca.

Seus índios, marqueses, jegues, borboletas, fadinhas, cisnes vêm de um universo próprio de personagens que parecem surgir de outra dimensão. Uma dimensão não acessível a todos, pois a sensibilidade artística é a chave que abre a porta para o mundo do faz de conta. (OLIVEIRA, 2006, p.105)

Em um primeiro olhar, o que poderia ser apenas luxuoso, torna-se, também, excepcionalmente criativo. Com enredos de rigor histórico e narrativas inusitadas, além de bem desenvolvidas, flerta com a linguagem teatral. Construindo uma história em diversas áreas, as fronteiras entre carnaval e teatro acabam se encontrando. Interligando esses dois mundos, essa artista-artesã consegue ser admirada criando uma linguagem peculiar para seus trabalhos, fruto de um leque de atividades complexas, resultante de uma postura crítica, aliada a um maravilhoso instinto criador.

Não é por tal ou qual método que se opta, e sim uma prática de pesquisa que nos "toma", no sentido de ser para nós, significativa.

Sandra Corazza, 1996

Minha história profissional, como cenógrafo, me une pessoalmente ao tema de estudo. Recorrendo a Boaventura de Sousa Santos (2000, p. 84), *no paradigma emergente, o caráter autobiográfico do conhecimento-emancipação é plenamente assumido: um conhecimento compreensivo e*

íntimo que não nos separe e antes nos una pessoalmente ao que estudamos.

O processo de criação da cenografia pode abranger todas as regiões da linguagem estética, mas resulta em um produto diferente das regiões percorridas anteriormente. É uma arte vinculada à outra, racional e, ao mesmo tempo, criativa, que por meio de uma técnica segura, permite-se criar uma linguagem singular.

A cenografia tem que ser vista não como pintura, não como arquitetura, não como grafismo, não como uma dimensão concreta, mas como um fator dramático que toma forma, pois seu destino é esse. (RATTO, 1999, p. 120)

Compreendendo que um espaço cenográfico só revelará por completo seu sentido a partir do momento em que o espetáculo tiver início, sua criação destina-se somente a uma finalidade, a um único espetáculo, com data certa para terminar, restando apenas uma lembrança do que foi ou aconteceu. Portanto, seja no teatro, ou nos desfiles das escolas de samba, cenografia é a identificação de um espaço único, determinado pela presença do ator ou do desfilante.

Olhar para os singulares caminhos percorridos por Rosa Magalhães na construção de um estilo artístico próprio, assim como compreender o ambiente carnavalesco que influenciou em sua vivência estética, propiciou o surgimento de novos saberes através do movimento de desvendar relações existentes entre sua formação acadêmica e suas experiências no carnaval.

Construir um olhar que me permitisse ver por trás das aparências, ou até mesmo ver os avessos não revelados num primeiro instante, foi um desafio a enfrentar. *O melhor está nas entrelinhas*, nos disse Clarice Lispector (1998). Por isso, esta construção exigiu que a ação investigativa escapasse dos lugares comuns e homogeneizadores, possibilitando um rompimento com o instituído, contribuindo, quem sabe, para que novas formas de fazer, pensar e aprender aflore.

Sua formação acadêmica e o ambiente compartilhado pelos artistas saídos da Escola de Belas Artes influenciaram ou contribuíram para a construção de uma estética própria de fazer carnaval? Como se dá o percurso de construção do processo criativo da artista? Até que ponto o

diálogo entre carnaval e teatro interfere no processo de criação de Rosa Magalhães?

Acredito que desvendar a linguagem cenográfica do carnaval, presente nos desfiles das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, possibilite novos *horizontes de possibilidades*, no dizer de Bakhtin (1997), contribuindo para investigar concepções e opções estéticas, mais próximas do que um primeiro olhar é capaz de revelar. Essas foram as questões que me moveram nesta pesquisa.

O cenógrafo, antes de mais nada, deve ter consciência de seu papel que, em primeiro lugar, é o de um colaborador que põe à disposição do espetáculo sua criatividade, sua cultura e sua personalidade.

Gianni Ratto, 1999



Abre-Alas: horizontes teórico-metodológicos

(...)

Mais vale a simplicidade

A buscar mil novidades

E criar complicação

Esquecendo o bom e o útil

Renegar o que é nosso

Gera insatisfação

(...)

(Imperatriz, carnaval de 1995)

Narrativas, conversas e imagens

É possível transmitir o que for sendo apreendido/aprendido, nesses processos e movimentos, da mesma maneira como transmitia o que acumulava/via/observava em uma pesquisa dentro do paradigma dominante? Ao colocar a pergunta, do jeito que fiz, significa que entendo que é preciso uma outra escrita para além da já aprendida. Há, assim, uma outra escritura a aprender: aquela que talvez se expresse com múltiplas linguagens (de sons, de imagens, de toques, de cheiros, etc.) e que, talvez, não possa ser chamada mais de "escrita"; que não obedeça à linearidade de exposição, mas que teça, ao ser feita, uma rede de múltiplos, diferentes e diversos fios; que pergunte muito além de dar respostas; que duvide no próprio ato de afirmar, que diga e desdiga, que construa uma outra rede de comunicação, que indique, talvez, uma escrita/fala, uma fala/escrita ou uma fala/escrita/fala.

Nilda Alves, 2008

A palavra narrar, como sabemos, vem do verbo latino *narrare*, significando expor, contar, relatar. Compreendo que a cenografia, no teatro ou no desfile de escola de samba, oferece suporte à encenação no ato de narrar histórias, experiências, acontecimentos. *Narrar é (re)introduzir a seta do tempo, os espaços dos acontecimentos e as personagens com que aprendemos sabendo que a vida não será resultado apenas da aplicação do já aprendido* (GERALDI & OLIVEIRA, 2010, p.16).

Por isso me propuz, neste trabalho, a exercitar uma escrita *para além da já aprendida*. Uma escrita que dialogasse com narrativas, conversas e imagens, abrindo possibilidades para um texto potencializador da experiência cotidiana, pois concordo que *há um modo de fazer e de criar conhecimento no cotidiano, diferente daquele aprendido, na modernidade, especialmente, e não só, com a ciência* (Alves, 2002, p.13).

A busca por outras formas de conhecer e de expressar os conhecimentos que, assumindo a impossível descrição "neutra e objetiva" de uma realidade preexistente aos sujeitos que nela se inscrevem, requer descobrir/inventar novos modos de ver/ler/ouvir/sentir o mundo e de narrá-lo e aos diferentes fazeres/saberes/valores e emoções que nele circulam e dialogam. (GERALDI & OLIVEIRA, 2010, P.19)

Lembrando Mia Couto (2009), *quem vive num labirinto, tem fome de caminhos*, tenho em mente que as escolas de samba já foram objetos de vários estudos e pesquisas. Procurei, então, percorrer outras trilhas, abrir novas portas, seguir novos horizontes...

Seja no campo da Antropologia, Ciências Sociais ou Filosofia, o carnaval tem sido uma fonte rica e estimulante de análise da sociedade brasileira sob diferentes pontos de vista e perspectivas. Mas explorar a linguagem cenográfica deste espetáculo apresentou-se, para mim, como um desafio. O objetivo de reunir textos, pensamentos e ideias que revelassem aspectos não abordados num trabalho sobre este tema, foi o de contribuir com a ampliação da produção teórica no campo da cenografia.

É saudável projetarmos espaços de fuga para além das muralhas conceituais, teóricas e metodológicas que interditam a visão de horizontes maiores, mais plenos, perigosos, criativos; mais movediços, incertos, provocativos, desavergonhados. Isto é devolver a vida à ciência, porque a vida é assim: vagabundeia de forma incerta pela dinâmica da bioquímica da matéria, insiste na instabilidade do movimento, mesmo que caminhe inexoravelmente para a inércia, a harmonia e o equilíbrio que é a morte [e aconselha]. Levantar da cadeira é o primeiro passo para sonharmos com possíveis horizontes de fuga. Nômades, flâneurs, caminhantes, talvez sejam os atributos de um novo ser do conhecimento que quer correr o risco do pensar complexo, que quer abrir os braços para o abraço. (ALMEIDA, 2003, p.35)

Segundo Boaventura de Sousa Santos (2000), vivemos uma transição paradigmática, onde o paradigma científico moderno constituído por uma *razão indolente, preguiçosa que se considera única, exclusiva*, acaba por entrar em crise. Crise esta que se inicia com o desenvolvimento de uma visão mercantilista em detrimento do Estado e da comunidade.

(...) A primeira leitura (a ciência como excesso) é ainda uma leitura marginal, mas a preocupação que suscita está a ganhar uma credibilidade cada vez maior: como é que a ciência moderna, em vez de erradicar os riscos, as oportunidades, as violências e as ignorâncias, que dantes eram associados à pré-modernidade, está de facto a recriá-los numa forma hipermoderna? (SANTOS, 2000, p.58)

Ao invés de proporcionar uma melhora na qualidade de vida da população mais pobre e necessitada, o modelo de conhecimento científico europeu acabou contribuindo ao longo dos séculos para aumentar os abismos e desigualdades sociais. Portanto, é propício nos questionarmos, neste momento, sobre as relações entre a ciência e a virtude, nos indagando sobre o papel do conhecimento científico, que sob a alegação de progresso, vem destruindo o planeta, transformando diferenças em

desigualdades. Este referido modelo de racionalidade se baseia num modelo totalitário, não aceitando, ou aceitando com ressalvas, qualquer forma de conhecimento que não se pautar sob seus princípios e regras metodológicas.

Quantificar, medir e mensurar ganha destaque no conhecimento científico moderno. Embasada na observação, experimentação, quantificação, generalização e redução da complexidade dos fenômenos, a lógica desse paradigma acredita na possibilidade de estabelecer uma separação, uma neutralidade na relação entre “sujeito” e “objeto” de estudo. *O que não é quantificável é cientificamente irrelevante* (SANTOS, 2000, p.63). Desta maneira, a ordem ganha primazia sobre o caos, a previsibilidade sobre a imprevisibilidade e a simplificação sobre a complexificação, acreditando-se na possibilidade de controle dos fenômenos, inclusive os sociais. A matemática ocupa um lugar central na ciência moderna e as pesquisas de cunho quantitativo ganharam espaço e notoriedade nos meios acadêmicos.

Este modelo de pesquisa e produção de conhecimento tornou-se hegemônico, contribuindo para o desenvolvimento da humanidade em diversas áreas do conhecimento. Não podemos desprezar, nem muito menos minimizar sua importância ao longo destes séculos. Entretanto, também é relevante pensarmos e pesquisarmos as particularidades, as singularidades constitutivas das diversas realidades onde estamos inseridos.

Nesse sentido, descortinar as escolhas do passado e ampliar a compreensão do presente e de suas dimensões e existências invisibilizadas contribui para vislumbrar um futuro que não seja a repetição indefinida do presente na medida em que pode, pela abertura de possibilidades de outras escolhas e práticas tornadas invisíveis, modificar o universo de possibilidades que hoje parecemos ter. Trazer para a produção/expressão científica formas mais ricas e encarnadas de divulgação é um modo de contribuir tanto com a ampliação do campo de possibilidades expressivas dos conhecimentos quanto com os próprios processos de sua produção e de reconhecimento de sua pluralidade e das possibilidades humanas de estar no mundo e expressar isso. (GERALDI & OLIVEIRA, 2010, p.25)

Acreditando na potencialidade do cotidiano e seus sujeitos, procurei, através desta pesquisa, investigar de que formas uma profissional, artista do carnaval e do teatro, constrói conhecimentos em suas práticas cotidianas, e de que maneira estes conhecimentos dialogam com sua

formação acadêmica. Para isso, não optei por um olhar distante, pelo contrário, o objetivo foi me aproximar da realidade estudada, assim como das diversas lógicas que a permeia.

(...) mergulhar inteiramente em uma determinada realidade buscando referências de sons, sendo capaz de engolir sentindo a variedade de gostos, caminhar tocando coisas e pessoas e me deixando tocar por elas, cheirando os odores que a realidade coloca a cada ponto do caminho diário. (ALVES, 2002, p.17)

Assumindo a impossibilidade de quantificar e controlar o que investigo, o distanciamento deu lugar à aproximação e a previsibilidade deu lugar à imprevisibilidade. Por isso, a importância de ter assumido uma postura investigativa referendada por outros pressupostos teórico-epistemológicos.

*Algo está sempre por acontecer.
O imprevisto improvisado e fatal me fascina.*

Clarisse Lispector, 1998

Nessa perspectiva, elegi como opção teórico-metodológica a *investigação narrativa* (CONNELLY Y CLANDININ, 1995). Essa opção possibilitou, a meu ver, a exploração de modos de narrar próprios da linguagem cenográfica. Possibilitou, sobretudo, tratar a narrativa como fenômeno que se investiga e como método da investigação. É importante lembrar que a narrativa está situada em uma matriz de investigação qualitativa.

A pesquisa qualitativa como prima pela leitura, pela interpretação, pela aproximação das possíveis e diferentes configurações que um problema de investigação assume e as dimensões possíveis de enfoque quando pensamos na complexidade, rejeita abordagens redutoras e reducionistas, privilegiando aportes teórico-metodológicos que permitam investigações a partir da multirreferencialidade dos fenômenos, dos fatos sociais e dos problemas a serem estudados. (OLIVEIRA & OLIVEIRA & FABRÍCIO, 2004, p. 165)

O método é uma escolha e, portanto, não é neutro, o importante é considerar aquele que garante uma maior e melhor aproximação com o objeto de estudo (CUNHA & PRADO, 2007, p. 29). A pesquisa qualitativa

orienta-se pela interpretação da realidade, considera o homem como sujeito produtor de significados, suscetível à própria subjetividade e capaz, deste modo, de construir verdades relativas. O pressuposto de que a realidade é criação do sujeito implica compreender a pesquisa como extensão do pesquisador, portador de interesses, valores e concepções que interferem nas opções realizadas. Compreender, explicar ou especificar fenômenos sociais, apoiando-se em determinado contexto ou referencial de interpretação, é o objetivo da pesquisa qualitativa. Minayo (2008, p. 21) nos lembra, com propriedade, que *a pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares se ocupando, nas Ciências Sociais, com um nível de realidade que não pode ou não poderia ser quantificado.*

Na escolha de um método é relevante, portanto, buscarmos um estratégia que nos ajude e seja útil na fronteira do saber. Um método científico não deve temer o perigo ao se aventurar rumo a novas conquistas.

*A vida não é a que a gente viveu,
e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.*

Gabriel Garcia Marquez, 2003

Pensando em qual metodologia poderia adotar na pesquisa, acabei me deparando com a Coleção Encontros⁴, mais precisamente com o volume dedicado a Eduardo Coutinho.

Buscando conhecer as experiências cotidianas de “pessoas comuns” em seus diversos documentários, como os moradores da comunidade Vila Parque da Cidade, que falam sobre sua religiosidade em *Santo Forte*, ou dos moradores de um edifício residencial com 276 apartamentos em Copacabana, o *Edifício Master*, o cineasta afirma nunca entrevistar pessoas. Ele acredita que desta maneira estimulam-se perguntas direcionadas para os interesses do entrevistador, pois na maioria das entrevistas espera-se uma separação entre o sujeito que vai responder e o que vai perguntar. Nesta perspectiva, o entrevistador figura como aquele de quem se espera um distanciamento, um controle. Possuidor de um roteiro eficaz e com

⁴ Série de livros que visa resgatar a entrevista como um meio privilegiado de comunicação. Cada volume traz um olhar abrangente sobre o entrevistado, com uma seleção de depoimentos de diversos momentos e contextos de sua trajetória.

perguntas inteligentes, deve extrair do entrevistado as informações que considera importante. A crença na imparcialidade e neutralidade do entrevistador se faz presente.

Coutinho defende, em contrapartida, a conversa como modo de conhecer as experiências cotidianas, pois desta forma se estabelece uma relação afetiva entre os dois lados, num posicionamento aberto para os temas que surgirem, numa postura livre para ouvir. *Há uma necessidade profunda de você querer ouvir e a outra pessoa ser escutada. Isso é essencial. Você, naquele momento, é o espectador da conversa* (COUTINHO, 2008, p.145). Buscando uma conversa mais dialogada, podemos nos deixar surpreender, questionar, compartilhar dúvidas, certezas e incertezas. Provocar concordâncias e discordâncias. É necessário estar atento, presente, interessado no que se diz, pensando e repensando junto com quem se dialoga. Tecemos junto com o outro os caminhos por onde a conversa flui, não respeitando muito as margens pré-estabelecidas.

Não podemos considerar que somos o resultado de nossas próprias narrativas? Histórias contadas não são recriações ou prováveis interpretações entre um universo de lembranças e outras tantas possíveis (re)interpretações?

Assim complexificamos e ampliamos o que podemos considerar como fonte de conhecimento. Expandindo os horizontes para além daquilo que nos foi ensinado, agrupar e contar, no sentido numérico, vai nos interessar neste momento a voz que nos “conta”, a memória destas experiências. *O passado é reconstituído como fragmento que compõe o mosaico dos significados que o sujeito que rememora se atribui e os que lhe são atribuídos externamente* (CUNHA & MACHADO, 2004, p. 185). Para quem relembra, *o passado é uma invenção do presente*, escreveu Mário Quintana (1997). Acontecimentos vividos, dificuldades superadas, soluções encontradas, novas formas ou possibilidades de realização, plantas, desenhos e projetos guardados entre tantos outros que já não existem mais, fotografias ou vídeos que registram a concretização de um projeto... Situações e documentos revistados que podem “fazer lembrar” e “contar” novas histórias.

O que tanto foi visto fazer ou feito que não mais se percebe? O que apesar de tantas condições difíceis e mesmo impeditivas se consegue mudar? O que aquilo tem a ver com uma história coletiva que foi tantas vezes contada? O que se busca mudar em minúsculas ações cotidianas? O que naqueles materiais e objetos tantas vezes usados foi tecido de diferente no seu uso? A tudo isso preciso responder, assumindo que nessa complexa realidade só poderá ser percebida se assumo os múltiplos usos dos tantos produtos aí existentes como fontes possíveis de conhecimento. (ALVES, 2002, p.28)

Benjamin, em seu texto *O narrador*, coloca que a experiência é a fonte onde os narradores bebem. Experiências que vão se formando a partir de conhecimentos adquiridos ao longo dos anos de permanência em um determinado local, como também durante nosso transitar pelo mundo. Deste modo, podemos refletir que nossa narratividade encontra um terreno fértil tanto nas experiências onde a proximidade, familiaridade ou conhecimento histórico sobre determinado lugar nos permite acumular, quanto nas experiências adquiridas durante nosso percurso, nosso vagar pelo mundo. Olhar do nativo e do estrangeiro. Devemos enxergar com atenção as minúsculas pinceladas que compõe a pintura, assim como a totalidade da paisagem impressionista que somente com a distância podemos perceber.

Nossas experiências deixam marcas, podem mudar rumos, influenciar decisões ou abrir portas, apresentando outras possibilidades de caminhos. Narrar uma experiência é estar aberto ao encontro. Não me refiro aqui a uma vivência, acontecimento cotidiano ou fato corriqueiro que são esquecidos ou desbotados pelo passar do tempo. Pelo contrário, me refiro a experiências que quanto mais revisitamos, quanto mais narramos, mais reverberam em nossa formação, nos modelando como sujeito. Ao compartilhá-las produzimos novos significados envoltos por uma sensação de cumplicidade, de respeito, atribuindo à narrativa certa legitimidade e profundidade que a informação fortuita raramente possui. Ao retiramos nossas experiências de seu lugar fixo, as entregando para o mundo, deixam de fazer parte apenas da nossa história. Ganham diversas outras narrativas, possibilidades e cores possíveis através de outro olhar. Dessa forma, podemos enxergar as mais diferentes “verdades” existentes pelo mundo, permitindo uma reflexão sobre as nossas próprias. Viver, sentir, conhecer e

perceber aparece como parte importante na produção do saber. É fundamental ser afetado pela narrativa, experiência e vida do outro.

Narrar torna-se a possibilidade de compartilharmos este conjunto de experiências, acreditando que possamos dividi-las, multiplicando-as através de nossos olhares nativos e estrangeiros.

Através da narrativa, as pessoas lembram o que aconteceu, colocam a experiência em uma sequência, encontram possíveis implicações para isso, e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social. (Jovchelovitch & Bauer, apud ABRAHÃO, 2004, p. 203)

Nesse sentido, conversar com Rosa Magalhães abriu possibilidades para que a ação investigativa se aproximasse dos seus modos de agir, pensar, desenvolver e realizar um projeto. O diálogo entre o ponto de vista da artista, sujeito desta pesquisa, com o que penso sobre sua trajetória na construção de uma estética artística própria, apontou ensinamentos ainda não (re)conhecidos ou legitimados por determinados campos do saber científico.

A partir de acervos já existentes como fotos, vídeos e reportagens, outros pontos de vista puderam ser ressaltados, permitindo que a pesquisa articulasse diferentes olhares no sentido de investigar uma estética visual, presente em suas produções. *Pistas e sinais* (GINZBURG, 1989), recolhidos dos “dados” pesquisados, possibilitaram à ação investigativa desvendar o percurso trilhado por Rosa ao longo dos anos.

Nós seres humanos não temos outra forma de viver que não inventando-nos a nós mesmos, daí a ficção, as ficções, o papel da literatura.

Michel Foucault, 1996

A partir das conversas, pesquisas e análises de materiais, construí narrativas como esta que tento formular aqui, transitando entre o que sou e ouvi, recriando minha prática como cenógrafo, ao mesmo tempo em que revivi a prática de Rosa Magalhães. A narrativa foi, portanto, a maneira encontrada de disseminar as conversas, experiências, impressões, dúvidas e conclusões surgidas durante o processo investigativo.

Michel de Certeau sugere um retorno às narrativas para lidar com as práticas cotidianas, porém, um retorno diferente à descrição do século XIX, onde se procurava retratar uma realidade absoluta. É importante selecionar o que se diz e acrescentar outros tantos elementos a dizer. O autor propõe a hipótese de que para explicitar a relação entre a teoria e os procedimentos, faz-se necessário desenvolver um discurso em histórias, ou seja, narrativas. A narrativização das práticas seria uma “maneira de fazer” textual, com seus *procedimentos e táticas próprias*. O romance e o conto popular tornam-se modelos para o discurso científico ao invés de objeto de estudo. A narração não seria a descrição de uma prática, mas uma prática sobre outra prática. Assim sendo, Certeau conclui que o discurso do pesquisador do cotidiano é:

(...) um dizer sobre aquilo que o outro diz de sua arte, e não um dizer dessa arte. Se se afirma que essa “arte” só pode ser praticada e fora do seu exercício não se dá enunciado, a linguagem deve ser então a sua prática. Será uma arte de dizer: nela se exerce precisamente essa arte de fazer onde Kant reconheceria uma arte de pensar. Noutras palavras, será um relato. Se a própria arte de dizer é uma arte de fazer e uma arte de pensar, pode ser ao mesmo tempo a prática e a teoria dessa arte. (CERTEAU, 1994, p.151/152)

Rompendo as dicotomias entre o local e global, entre teoria e prática, a narrativa capta a relação entre necessidade social e os acontecimentos do cotidiano, remodelando a ideia de ciência para uma melhor compreensão da complexidade humana. Se em diversos estudos, e até mesmo em outras pesquisas nas ciências humanas, podemos encontrar diferentes experiências retóricas, durante a escrita é importante buscarmos possibilidades discursivas que não empobrecem a linguagem, seu potencial criativo e criador. Procurei, nesse sentido, criar uma forma de escrever que se relacionasse com a literatura, com a ficção, e conseqüentemente, desses saberes com os saberes acadêmicos, cruzando, ampliando ou atravessando zonas, disciplinas e conhecimentos. *Aspiração de esfumaçamento das fronteiras da ciência com as coisas que ficam muitas vezes de fora, mas que são como mais-valias das conquistas acadêmicas (FILÉ, apud OLIVEIRA, 2010, p. 127).*

*O que não vejo não existe?
O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe.*

Clarice Lispector, 1998

Imagem foi outro importante recurso deste caminho que trilhei para dialogar com a história e o fazer artístico de Rosa Magalhães. Faz-se necessário lembrar que imagens fotografadas ou filmadas não são substitutas do real. Podemos considerá-las como interpretações da realidade, um recorte, um fracionamento, uma perspectiva que pode nos ensinar coisas sobre lugares, pessoas, tempos ou situações. *É uma mediação simbólica, uma reprodução que traz semelhanças com o acontecido* (COLLARES, 2008, p. 19).

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas – atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2009, p. 27)

Desconfiando um pouco da expressão “ler imagens”, na medida em que a nossa relação com elas se estabelece através de um estatuto diferente da leitura, compreendo as imagens com as quais trabalhei como pertencentes ao caráter temporal da narrativa. Ainda que desconheçamos os personagens, objetos e situações apresentados, sempre buscamos nossos referenciais e lembranças na memória, permitindo situar determinada imagem num quadro narrativo. Por serem apreciadas a partir de registros mentais preconcebidos que assumem a função de filtros ideológicos, culturais, morais e éticos, entre outros, podemos ressaltar sua natureza polissêmica. *Tais filtros, “todos nós os temos”, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes interagem entre si, atuando com maior ou menor intensidade* (KOSSOY, 1999, p.44).

Walter Benjamin também trabalha em diversos textos a relevância da imagem, questionando o modelo de apresentação do pensamento científico predominante, conceitual e sistemático, propondo a busca de outras referências. Para isso ele nos propõe uma nova forma de apresentação do

pensamento, construído através de informações visualizadas, onde imagens seriam utilizadas na sua formulação.

Na tentativa de pensar através de imagens, um novo paradigma estético pode surgir, uma epistemologia não conceitual. *Com esta aproximação entre pensamento e imagens, o autor também está aproximando a filosofia e a arte, e ideias e pensamentos vão ganhando movimento* (JUNIOR & LANDIM, 2008, p.28).

Instigados a compreendermos as imagens além de nossa visão, elas tomam dimensões diferentes da mera observação. Situando-as de maneira que se relacionem com o tempo, com o movimento histórico e com elementos que possibilitem o pensamento fluir, deixamos para trás seu estado de inércia para seguir novos caminhos. Mais do que uma exemplificação, encaixam-se no processo de construção de linhas de pensamento, tornando-se parte integrante de uma maneira de entender e perceber o mundo. Ao transformarmá-las em palavras, passamos não somente a pensar através de imagens, mas também a pensar com imagens. *O relato oral e o que parece estar mais claro na memória de cada um compõem o quadro geral, mas as imagens fazem aflorar novos elementos, surgem detalhes, nomes, fatos, há um aguçamento da própria memória* (DEMARTINI, 1997, p. 10). Deste modo aprofunda-se o relato. Os fatos contados tornam-se mais ricos em detalhes, possibilitando ao pesquisador uma maior aproximação da realidade evocada.

Fotografias e vídeos dos carnavais de Rosa Magalhães estiveram presentes em nossa conversa. A narrativa, após ser transcrita, deu origem a uma rede de informações tecida pela memória, mediada pelas imagens, com o objetivo de reviver a trajetória da artista e servir como fonte de um *enredo*.

Ao *convidar* as imagens para participar da conversa, outro desejo se fez presente, colocar em diálogo o que penso sobre o processo criativo de Rosa e o que a própria artista me diz sobre a experiência acumulada ao longo dos anos em seu ofício. Até que ponto sua formação acadêmica interfere no fazer cotidiano do carnaval? O que me disse confirmou o que penso e conheço do seu processo de criação? Ou me contradisse? Ampliou meu ponto de vista? Ou trouxe, ainda, uma nova maneira de pensar sobre seu singular modo de fazer carnaval?

Mas, para tecer um *enredo* a partir das narrativas sobre imagens selecionadas por mim, no processo de conversar, não poderia dissociar a história profissional de Rosa do contexto onde estavam inseridas as escolas de samba do Rio de Janeiro. Recordando Everett C. Hughes (*apud* SANTOS, 2009, p.145), *todo homem nasce, vive e morre dentro de um tempo histórico. À medida que atravessa o ciclo de vida característico de nossa espécie, cada fase desse ciclo associa-se a acontecimentos no seu mundo.*

Por esta razão, o *enredo* começa nas transformações ocorridas nos desfiles na virada das décadas de 1950 para 1960, chegando até o final dos anos 70, quando os aspectos visuais e espetaculares ganharam ênfase.

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só: meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar.

Clarice Lispector, 1998.

Ocorreu na Acadêmicos do Salgueiro, com a chegada do casal Dirceu e Marie Louise Nery, a largada da chamada *revolução espetacular*, nas palavras de Fernando Pamplona. Esta revolução iniciou de forma definitiva o processo de metamorfose das escolas, alterando, entre outras coisas, suas estruturas, fantasias e tamanho das alegorias. Como consequência, o espaço cênico também se modificou, adquirindo grandes dimensões para abrigar o mega-espetáculo em que se converteu o desfile. Após a chegada do casal Nery ao Salgueiro, diversos outros artistas, a maioria procedentes da Escola Nacional de Belas Artes, passaram a contribuir com o desenvolvimento do carnaval, incorporando uma visão cenográfica oriunda dos espetáculos teatrais. O espaço social compartilhado por esses profissionais tornou-se um ambiente de mútua influência e aprendizados, possibilitando o surgimento de diversos talentos. Como profissional atuante no carnaval desde a década de 70, Rosa é a única artista proveniente do grupo original ainda em atividade como carnavalesca nas escolas de samba cariocas.

Dando sequência a narrativa, passei pelos anos 80 e 90, até chegar à atualidade, sempre acompanhando o processo de modificação dos desfiles, paralelamente ao rumo trilhado por Rosa Magalhães. Nesta volta ao passado, o *enredo* se debruçou mais atentamente sobre três de seus

carnavais, em três momentos distintos. Com o objetivo de compreender melhor relações existentes entre as escolhas, táticas, experiências adquiridas no fazer cotidiano e sua formação acadêmica, estas paradas estratégicas possibilitaram uma visão mais esclarecedora dos caminhos percorridos pela artista ao longo dos anos, ajudando na percepção da construção da sua estética de fazer carnaval.

Na década de 80, fazemos nossa primeira parada. O ano é 1982, no histórico desfile do Império Serrano. Junto com Lícia Lacerda, Rosa realizou um enredo que contava o processo evolutivo das escolas de samba, desde a Praça XI, até chegar às Grandes Escolas de Samba S/A. Batizado de *Bum Bum Paticumbum Prugurundum* e desenvolvido de maneira crítica, satirizou os rumos que o carnaval tomava, entre eles, o gigantismo e o luxo excessivo. Em seu primeiro ano assinando um carnaval, Rosa conseguiu para a tradicional escola do Morro da Serrinha seu último campeonato entre as grandes escolas do carnaval carioca.

Já nos anos 90, mais precisamente no ano de 1995, fazemos a segunda parada. Com outro enredo de nome inusitado, uma das marcas da artista, conquistou na Imperatriz Leopoldinense o seu primeiro bicampeonato. *Mas vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará*, é considerado como um dos trabalhos mais bem elaborados por Rosa Magalhães. Baseou-se em uma expedição científica, realizada para desbravar o sertão do Ceará, que contou com 14 camelos importados da Argélia. Porém, os camelos, simbolizando o saber acadêmico, uma cultura desvinculada da realidade, não se adaptam as condições da região e são substituídos pelo jegue, representante da sabedoria popular e das soluções simples e criativas. No seu quarto carnaval na escola de Ramos, podemos perceber com clareza um caminho tomado e soluções estéticas maduras, aliando sua formação acadêmica às relações carnavalescas entre o erudito e o popular.

Finalmente chegamos a nossa última parada, no ano de 2010. Após permanecer por dezoito carnavais na Imperatriz, Rosa transferiu-se para a União da Ilha e, neste novo desafio, criou um enredo baseado na literatura. Com *Dom Quixote de La Mancha... O cavaleiro dos sonhos impossíveis*, novamente reafirmou uma das suas principais características, a representação carnalizada entre diferentes culturas. Através da história

do famoso personagem de Miguel de Cervantes, misturou mundo real com imaginário e idade medieval com carnaval carioca, aproveitando, nas entrelinhas, para falar de sonhos impossíveis e dos desejos que cada um tem dentro de si. Encerrou o desfile fazendo uma referência ao sonho da escola de permanecer no Grupo Especial, de onde estava fora desde 2002, com foliões da escola circundando desenhos de Portinari, representado, também, como um louco quixotesco.

É importante ressaltar que o desenvolvimento da narrativa não seguiu uma só ordem, um único caminho traçado e estabelecido. Tomou, sempre que se fez necessário, atalhos e estradas rumo ao resultado mais satisfatório. Aceitando a ordem, assim como a desordem dos acontecimentos, o conhecimento detecta a relação de complementaridade e de complexidade entre eles. Fatos, soluções, inovações e criações, mesmo que não pertencentes a um destes carnavais acima citados, foram lembrados. Toda e qualquer pista que ajudasse na compreensão da estética presente no trabalho da artista, foi relevante. Lembranças e histórias, dos trabalhos de Rosa Magalhães, se relacionaram com a história e transformações ocorridas nos desfiles no decorrer destas décadas.

Considerando o conhecimento como um movimento circular ininterrupto, recorro a Blaise Pascal (*apud* Morin, 2000) quando diz que é *impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, assim como conhecer o todo sem conhecer as partes*. Conhecimento é conjunto.

O conhecimento não se interrompe. Conhecemos as partes que permitem conhecer melhor o todo, mas o todo permite novamente conhecer melhor as partes. Neste tipo de conhecimento, o conhecimento tem um ponto de partida quando ele se coloca em movimento, mas não há fim. (MORIN, 2000, p. 55)

Essa não linearidade nos remete ao conceito de “rede”, embora este possa abarcar inúmeras questões. Ao adotar o paradigma de rede, estive interessado no ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem àquele apoiado em segmentações e disjunções. Nas propriedades associadas à interatividade, é importante realçar a influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos, possibilitando uma melhor compreensão das conexões da rede de criação.

Por que estamos desarmados perante a complexidade? Porque nossa educação nos ensinou a separar e isolar as coisas. Separamos seus objetos de seus contextos, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas umas das outras. A realidade, no entanto, é feita de laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o "complexus" – aquilo que é tecido em conjunto. (Idem, 2002, p. 11)

Temos, segundo Morin, um paradigma que nos ensina a separar, simplificar e reduzir, limitando as possibilidades de concebermos a complexidade. Porém, é possível buscarmos outro que nos possibilite reunir, contextualizar e globalizar, mas que seja, ao mesmo tempo, capaz de reconhecer o singular e o individual. Por isso, a necessidade de pensarmos a criação artística no contexto da complexidade, rompendo com o isolamento, impedindo sua descontextualização e ativando as relações que a mantêm como sistema complexo. Uma decisão de Rosa Magalhães, tomada em determinado momento, pode ter relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, o conjunto de sua obra se desenvolve por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. Ao assumir o conceito de rede, procurei interpretar e avaliar o que já foi produzido, atingir a simultaneidade de ações, a ausência de hierarquia e o intenso estabelecimento de nexos, tentando refazer e compreender o percurso da artista.

Portanto, ao dar início a narrativa, colocando-a em movimento, as informações se inter cruzaram, de modo que pudessemos ver a espiral de fenômenos constituintes do trabalho de Rosa e do carnaval das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. É fundamental perceber e entender esta interrelação. Somente enxergando como o processo de transformação dos desfiles está presente nos trabalhos da artista, percebemos como o trabalho da artista está presente no contexto do carnaval. O fazer cotidiano é complexo, enredado, tecido em conjunto. Por isso rizomático, transversal. Impossível, na perspectiva da epistemologia da complexidade, aqui assumida, olhar para as partes sem dialogar com o todo, que como nos lembra Morin (1990), *é mais e menos que a soma das partes*.

*O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração.
Deixo-me acontecer.*

Clarice Lispector, 1998.

Enredo: passo a passo o samba cresceu

*Vou passar mais uma vez
Na avenida da ilusão
Carnaval, alegria geral no meu coração
Vem de lá, da Corte Imperial
O Marquês iluminado
Bi-centenário
Palco do meu carnaval
Assim na Serração da Velha
Nasceu a semente que embalou a multidão
Baila, baila comigo, meu amor mascarado
No jogo da sedução*

*Oh joga água amor limão de cera
Oh vale tudo nessa brincadeira*

*O luxo das Grandes Sociedades
Coloriu felicidade nos olhos do Imperador
E hoje essa folia
Tem na Apoteose seu esplendor
(...)*

(Imperatriz, carnaval de 1993)

Cenógrafos “caem” no samba: uma (r)evolução espetacular

Não há quem consiga definir a escola de samba. Folclore? Ópera de rua? Dança dramática de caráter espetacular? Melhor seria simplesmente conceituá-la como uma manifestação artística popular em permanente fazer-se.

RIOTUR, 1991

As enormes transformações ocorridas na década de 60 dentro das escolas de samba, na verdade, tem seu início nos últimos anos da década de 50. O desfile era realizado na Avenida Rio Branco, o *palco nobre* da folia carioca, desde 1957, e o público assistia isolado apenas por uma corda. As primeiras arquibancadas foram montadas em 1962, sendo que no ano seguinte o espetáculo foi transferido para a Avenida Presidente Vargas. Enquanto o apelo popular aos ranchos⁵ e grandes sociedades⁶ decrescia ano após ano, a simpatia pelas escolas de samba aumentava de forma inversa. A competição tornava-se acirrada e a classe média começava a frequentar as quadras das escolas. A curiosidade pelo espetáculo crescia rapidamente. A imprensa também direcionava sua atenção de forma mais incisiva para os desfiles. Nascia, dessa maneira, uma ligação profunda entre a população e o mundo do samba.

Entretanto, o surgimento deste interesse da sociedade e das elites culturais pelo espetáculo, acabou ocasionando uma cobrança em relação aos quesitos visuais. Fazia-se necessário buscar pessoas que dominassem um conhecimento maior de técnicas e soluções plásticas. Por isso, as agremiações enxergaram nos profissionais ligados ao teatro e belas artes talentos para desenvolverem seus carnavais, em contraponto aos artesãos oriundos da própria comunidade ou de artífices do Arsenal da Marinha ou da

⁵ Agremiações carnavalescas típicas da cidade do Rio de Janeiro, desde o final do século XIX até a primeira metade do século XX, sua origem é incerta. Tinham grande influência dos folguedos negros e das tradições musicais populares portuguesas. Desfilavam como um cortejo ao som de uma marcha-rancho, acompanhados por instrumentos de sopro e corda, num ritmo mais pausado que o samba. Tornaram-se uma das grandes atrações do carnaval carioca, principalmente após o surgimento do Rancho Ameno Resedá, que revolucionaria o formato da brincadeira carnavalesca, apresentando desfiles descritos como verdadeiras óperas populares.

⁶ Surgido por volta de 1850, o desfile das grandes sociedades buscavam copiar o modelo europeu de carnaval. Os segmentos médios da população, especialmente os setores intelectualizados, utilizavam-se do desfile das grandes sociedades carnavalescas como veículo de disseminação da civilização e do progresso, rejeitando as manifestações culturais das camadas mais pobres da população. O Clube dos Democráticos foi a primeira Sociedade Carnavalesca, em 1859, que se apresentou com um carro alegórico.

Casa da Moeda, que confeccionavam as esculturas e alegorias das escolas com maior poder aquisitivo.

Porém, a participação de cenógrafos na festa popular carioca não foi privilégio das escolas de samba. Despontaram do campo da cenografia teatral os pioneiros que se dedicaram ao carnaval. Através dos aspectos técnicos da cenografia, que guardavam semelhanças com a montagem e idealização dos préstitos carnavalescos, ocorreu uma troca de informações e conhecimentos, saídos do teatro para as manifestações da festa de Momo.

A estes desbravadores juntaram-se artistas plásticos, pintores e escultores. Possuidores de renomada competência artística, tornaram-se os responsáveis pela criação do enredo, idealização, realização e orientação da confecção das alegorias, adereços, estandartes e figurinos dos ranchos ou das grandes sociedades. Comandando o trabalho de marceneiros, maquinistas, costureiras, aderecistas, de toda a mão de obra envolvida nos trabalhos para a realização dos desfiles, os técnicos, como eram chamados, foram os precursores dos atuais carnavalescos. Competindo entre si, trabalhavam com dedicação e esmero, procurando superar com inovações as apresentações de anos anteriores, conquistando prestígio aqueles que mais ousassem.

Outro terreno fértil bastante explorado foi a decoração para clubes ou ruas. Mas o contato entre pessoas com uma formação cultural considerada de elite e o mundo do samba ainda não era bem visto, apesar de se tornar cada ano mais freqüente. Há quem diga que essa relação sempre existiu. Entretanto, muitos profissionais acabavam mantendo essa relação escondida, pois não queriam ter seu nome ligado a esta nova expressão popular.

Nascidas na década de 20, as escolas de samba formaram sua identidade através da reunião de particularidades originárias de outras manifestações carnavalescas. Dos ranchos herdaram a configuração em cortejo, a ordem, o mestre-sala (antigo baliza) e a porta-bandeira. Das grandes sociedades vieram os carros alegóricos. Dos cordões, grupos de foliões mascarados representando diversos personagens e animados por um conjunto instrumental percussivo, os estandartes. Todos estes elementos foram adaptados aos blocos, grupos muitas vezes violentos e arruaceiros que saíam pelas ruas da cidade.

Outro aspecto importante, novamente espelhado nos ranchos e nas grandes sociedades, foi o caráter competitivo entre as agremiações. Inicialmente os quesitos julgados eram a harmonia, poesia do samba, enredo, originalidade e conjunto. O formato de apresentação resumia-se em uma mescla, mais simplificada, do que se contemplava nos desfiles dos ranchos e cordões. Instrumentos de sopro eram proibidos, sendo obrigatória a inclusão de um grupo de baianas e da apresentação de uma bandeira ou estandarte. Inicialmente as escolas de samba eram avaliadas mais pelo vigor de sua música, canto, evolução e originalidade, do que pela riqueza visual. Moldava-se, desta maneira, sua composição inicial.

Constituídas inicialmente por indivíduos pertencentes às camadas sociais mais pobres do Rio de Janeiro, moradores dos subúrbios e morros onde eram sediadas as agremiações, seus primeiros trinta anos significaram o período de sua afirmação e identidade. Este período pode ser considerado o período de expansão das escolas de samba, assim denominadas por ser um lugar onde se ensinaria o samba como verdadeira expressão de uma manifestação nascente. (GUIMARÃES, 1992, p. 33)

Dos primeiros anos marcados pela improvisação, até a década de 60, quando se firmou como uma importante expressão carnavalesca, a escola de samba não se manteve cristalizada igual às manifestações folclóricas, conservando suas tradições praticamente inalteradas. Pelo contrário, *sua dinâmica de adaptação, absorção e evolução a coloca no âmbito de manifestação de cultura popular* (Idem, p. 224). Ainda se consolidando no país, a reflexão do que seria cultura popular fazia uma diferenciação do folclore, visto como algo sólido, praticamente imutável, opondo-se a noção de cultura popular, dinâmica e possuidora de um caráter inovador. Ao tornarem-se alvo do interesse de novos segmentos da sociedade, e por consequência, dos meios de comunicação, as agremiações acabaram incorporando elementos com o objetivo de seduzir este novo público, reciclando a cada época o que podemos chamar de uma arte coletiva.

Construindo pontes ligando as diversas camadas da população, as escolas de samba ascendem dos morros e subúrbios da cidade para transformarem-se na principal atração do carnaval carioca.

Alçadas a estrelas da festa popular na cidade, a cobrança sobre a falta de esmero na confecção das alegorias, certa vez denominadas por um

jornalista de *bamboleantes monstrengos sobre tablados de carros desconjuntados* (CABRAL, 1996, p. 125), tornava-se cada vez mais presente, revelando a necessidade de um maior apuro estético nas apresentações. Neste sentido, a contratação de profissionais especializados tornou-se fundamental. Visando um resultado mais satisfatório, as escolas sentiram-se pressionadas por empregarem pessoas cujo conhecimento artístico e técnico correspondesse às expectativas não só da crítica jornalística, mas também do público em geral.

Vale ressaltar, entretanto, que a absorção pelas escolas de samba dos técnicos saídos dos ranchos e grandes sociedades, ou de artistas pertencentes a uma elite cultural, aconteceu de maneira lenta e gradual. A pavimentação deste caminho, dando início à chamada *revolução espetacular*, que transformaria definitivamente o perfil do espetáculo, achou as condições ideais de desenvolvimento em uma jovem agremiação, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro.

*Um dia uma estrela acendeu
Uma escola nasceu
Um dia
Então todo povo correu
Todo mundo entendeu
Que o samba estava formando uma academia
Foi o Salgueiro que desceu
Em romaria
Fazendo a sua entrada triunfal
No grandioso panteon do carnaval
(...)*

Academia do Salgueiro (Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte)

Em 1954, ano de sua primeira apresentação entre as grandes escolas, conquistou um honroso terceiro lugar. Atrás somente do Império Serrano e Mangueira, acabou ficando à frente da Portela, furando a trinca de gigantes que na época disputava os títulos do carnaval. Na criação do enredo *Romaria à Bahia*, estava Hildebrando Moura, artista com farta experiência nos préstitos carnavalescos, pois tinha trabalhado anteriormente nas grandes sociedades.

Mas foi através da figura de Nelson de Andrade, comerciante da região da Tijuca, homem de temperamento forte e com uma visão inovadora sobre os desfiles, que o Salgueiro imprimiria sua personalidade

diferente. Nelson é o responsável pela criação do lema até hoje adotado pela agremiação: *nem melhor, nem pior, apenas uma escola diferente*. Diferença erguida com enredos e profissionais que refletiam um espírito vanguardista, concorrendo entre os adversários de maneira original.

Ainda com Hildebrando Moura desenvolvendo seus carnavais até 1958, a escola da Tijuca se classifica em quarto lugar durante quatro anos consecutivos. Inconformado, movido pelo espírito competidor e pressionado por exigências econômicas, Nelson de Andrade, na época presidente da agremiação, renuncia ao cargo para se dedicar exclusivamente à confecção do enredo para o carnaval de 1959.

Em sua busca por pessoas que se identificassem com a filosofia diferenciada adotada pelo Salgueiro, quis o destino que o caminho de uma dupla envolvida com cultura popular cruzasse com a história do carnaval carioca. Nelson fica sabendo da existência *de um casal de artistas que trabalhava com figurinos, adereços de cena e pequenas esculturas e que tinha em casa coisas de bumba-meu-boi, candomblé, maracatu, guerreiros, etc* (COSTA, 1984, p. 86). Chegando ao apartamento do casal, fica encantado com o que viu e ouviu, principalmente porque eram afinados com a arte popular.

O casal era formado por Dirceu Nery, pernambucano de Recife, cenógrafo e bailarino de frevo e Marie Louise, suíça especializada em folclore e figurinista. Os dois se conheceram quando Dirceu foi o responsável pela parte folclórica da exposição de Artes Primitivas e Modernas Brasileiras, acontecida no Museu de Etnografia da cidade de Neuchâtel, na Suíça. Entre elementos da cultura material pertencentes a diversas partes do mundo e unidos pelo amor comum à cultura popular, o casal se apaixona, retornando ao Brasil em 1956, formando o casal Nery.

Convidados para criarem o enredo do Salgueiro, Dirceu e Marie Louise Nery apresentam o tema Debret. Nele seria abordada a visão de um artista plástico erudito francês, que vindo para o Brasil do século XIX, iria retratar nossa gente, nossos usos e costumes, nossas negras e sinhás através da ótica acadêmica européia, e criando uma representação plástica de nosso povo. É, um pouco, isto que estará se repetindo no carnaval de 1959, quando a multidão maravilhada irá se reconhecer através da ótica erudita (mas eivada de popular) de um desfile determinante na formação de uma linguagem plástica para as escolas de samba. (FERREIRA, 1999, p. 117)

Intitulado *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, a concretização do enredo também contou com a experiência de Hildebrando Moura. Segundo depoimento da própria Marie Louise, eles *misturaram essa coisa de escola de samba com Teatro Municipal, essa coisa do show de levar o espírito do espetáculo para a escola de samba* (apud GUIMARÃES, 1992, P. 46). Os novos elementos adicionados ao desfile, provenientes do universo teatral, desvendaria a relação entre cultura *letrada* e cultura do *morro*. A colaboração entre estas duas culturas, que pareciam tão distantes, inicia o diálogo entre os saberes eruditos e populares, marcando definitivamente esta nova fase do carnaval.

Naquele ano, como em anos anteriores, as demais agremiações seguiram a ótica patriótica imposta desde o tempo do Estado Novo, no governo do presidente Getúlio Vargas. Entre temas como *Brasil Holandês*, do Império Serrano, *Brasil em três fases*, da Mangueira, ou *Brasil Panteon de Glórias*, da Portela, somente o Salgueiro se destacou com um enredo ousado e diferente, fugindo dos padrões vigentes.

Nelson de Andrade tornou-se o responsável pelo desenvolvimento do tema. Os adereços e quadros de Debret apresentados durante o desfile ficou a cargo de Dirceu Nery, e a Marie Louise coube fazer o levantamento dos trajes históricos e sua adaptação as cores vermelho e branco.

A reprodução carnalizada da obra do artista francês foi tratada com cuidado na elaboração dos desenhos e confecção dos figurinos, respeitando-se as siluetas, formas e materiais condizentes à época retratada, aliado a um elaborado trabalho cromático, resultando em um desfile com visual mais leve e menos pomposo. As representações ao vivo das cenas pintadas por Debret encantaram o público presente.

Implantar essa nova concepção não foi tarefa fácil. Alguns componentes não entendiam o significado de algumas fantasias, como as que tinham cestos de perus na cabeça, e muito menos a necessidade de tantas recomendações durante a execução do projeto.

Marie Louise tinha que explicar às costureiras do morro, que faziam as roupas das alas, detalhes como altura de bainha, forma de manga, caimento da saia sobre a anágua, enviesado do colete; convencer que a linha diretório da cintura é embaixo do busto, além de outras especificidades. (COSTA, 1984, p. 87)



Salgueiro 1959

Figurino de Marie Louise Nery

Moleque de Debret



Salgueiro 1959

Figurino de Marie Louise Nery

Vendedor de galinhas

Adaptar o tema ao vermelho e branco da escola revelou-se outro desafio, pois as cores das agremiações deveriam ser respeitadas rigidamente. Visando criar um conjunto cromático interessante, Marie Louise resolveu trabalhar grupos de tonalidades. Diversos tons de vermelho, inclusive tons mais escuros, foram utilizados junto com o branco, cor predominante nos desfiles do Salgueiro na época.

A questão da cor era absolutamente mais rígida. Tinha que ser respeitada e era um desafio mais difícil. O pessoal não gostava muito de sair de vermelho, era mais para o branco. O vermelho era mais um dado, usava-se muito pouco e nós insistimos nas tonalidades, até de vermelho escuro. Mas não entrava o rosa, que consegui fazer com muito branco e um pouco de vermelho, que de longe dava a impressão. (...) Conseguimos ritmo, (...) eu falava muito de ritmo, de fazer grupos de tonalidades. (Marie Louise Nery, apud GUIMARÃES, 1992, p. 47)

Deste modo, trabalhando esses grupos de tonalidades, saindo do branco, passando pelo rosa, até chegar ao vermelho escuro, driblava-se a monotonia, criando um ritmo visual novo e surpreendente.

O casal de artistas abre definitivamente as portas do espetáculo para uma efervescência criadora, impondo nova linguagem no contexto carnavalesco. Em outro depoimento de Marie Louise fica evidente a preocupação com as questões cenográficas e cromáticas.

Antigamente as pessoas simplesmente saíam com as alas umas atrás das outras. Na época eu pensei no efeito do conjunto. Busquei o ritmo visual de tudo aquilo. Em um grupo de adereços de mão você entrava com um mar de penas. Em outro um mar de fitas começava a mexer, brilhar, a ter movimentos. Eram tantos, vistos de longe, de cima... Eu via esses campos que chegavam, as cores, as formas, os materiais. Pode ser que eu tenha começado esse processo de conscientização. E o mais importante, a coordenação de cor e ritmo, a forma que se mexe, os materiais e as diversas tonalidades, e isso cria um ritmo mais excitante ou mais tranquilo. (Idem, 1992, p. 48)



Salgueiro 1959

Figurino de Marie Louise Nery

Negra do Paço



Salgueiro 1959

Figurino de Marie Louise Nery

Vendedor de aves

Através de seus 1200 componentes vestidos de nobres, pessoas do povo ou escravos, a agremiação exaltou o modo de vida carioca do século XIX. Entre liteiras, adereços de mão e cabeça, o Rio antigo desfilou nos passos, vozes, ritmo e cores da Acadêmicos do Salgueiro. Na apuração, a escola obteve seu primeiro vice-campeonato, quando outro importante personagem surge em cena na história dos desfiles das escolas de samba, Fernando Pamplona.

Às vezes ocorrem situações na vida que, em si, nada têm de excepcional ou de muito importante. Mas, lembradas tempos depois numa visão retrospectiva, se revelam ter sido (...) um vislumbre de novas possibilidades.

Fayga Ostrower, 1998

Cenógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro desde o início da década de 50, Pamplona entrou como assistente do professor Quirino Campofiorito no curso de Artes Decorativas da Escola Nacional de Belas Artes, em 1958. Seu contato profissional com a festa popular ocorreu no ano de 1957, quando venceu o primeiro concurso público realizado para a decoração do Baile de Gala do Teatro Municipal, com o tema *Rio Antigo*. Após este evento tornou-se responsável por diversas decorações de ruas e de bailes de carnaval pela cidade do Rio de Janeiro, sendo pioneiro ao levar alunos para trabalhar nos projetos de decoração carnavalesca, formando equipes e vivendo intensamente o mundo do carnaval, paralelo a sua vida acadêmica. Construiu laços que ligariam o samba à universidade, os artesãos das comunidades aos artistas diplomados da Escola de Belas Artes. Revelou-se, também, um carnavalesco criativo, transformando a estética e a técnica dos desfiles, antecipando o modelo de profissional que se concretizou nos anos 70.

Fez parte da comissão julgadora dos desfiles das escolas de samba de 1959. Segundo Fernando Pamplona, a temática diferenciada do enredo salgueirense, aliada a opção em não desfilar com carros alegóricos, retratando as cenas de Debret ao vivo, chamou sua atenção. Reservou a nota máxima no quesito escultura ao Salgueiro, e deu nove à campeã, Portela. Este fato despertou a curiosidade do sempre inquieto Nelson de Andrade, que rapidamente foi procurar o artista, convidando-o para trabalhar na escola.

Convite aceito, Pamplona só fez uma exigência, que o tema discorre sobre *Zumbi dos Palmares*. Mais adiante rebatizado de *Quilombo dos Palmares*, sua equipe contava com os amigos Dirceu e Marie Louise Nery, o aderecista Nilton Sá, também da Escola de Belas Artes, e o cenógrafo e figurinista Arlindo Rodrigues, com quem trabalhava no Teatro Municipal.

Atento as características de inovação e ousadia da escola tijuicana, o grupo de criação ampliou as transformações iniciadas no ano anterior, solidificando as bases de transformação dos desfiles das agremiações cariocas. A relação entre o plano do significante, constituído pelos materiais cênicos (objetos, cores, formas, volumes, movimentos, etc.) e o plano do significado, o conceito, a representação ou a significação que vinculamos ao significante, recebeu tratamento especial. Os diversos elementos pertencentes ao desfile foram encarados como nos espetáculos teatrais, *devendo ser material o bastante para significar e transparente o bastante para não constituir seus signos em parasitas* (BARTHES, 1964, p. 61).

Porém, a comunidade do morro do Salgueiro, que já estranhara algumas fantasias do carnaval de Debret, resistiu quando percebeu que iria desfilar primordialmente vestida de "negros". Não foi tarefa fácil fazer os componentes renunciarem as perucas francesas e os tecidos aparentemente nobres, pois já fazia parte da tradição passear pela Praça Saens Peña, antes ou depois do desfile, com chapéu emplumado, roupa de dama com peruca Maria Antonieta, capa de cetim com bordados, camisa de seda, terno de linho ou panamá e sapato de verniz.

Lembrando Roberto Da Matta (1973, p. 134), *um dos princípios do carnaval é romper com a rotina da vida diária e ingressar no contexto "onde tudo é possível", invertendo o comportamento cotidiano*. Representando a oportunidade de escapar dos seus problemas, o mais simples folião poderia personificar um rei, imperador ou um integrante da realeza, esquecendo sua condição social. Interpretar escravos significava lembrar os maus tempos vividos no passado, assim como a pobreza e dificuldade do dia a dia.

Pamplona teve que realizar um trabalho de mediação e convencimento, expondo à comunidade o caráter inédito do enredo e das fantasias. Alegou que *o negro seria o protagonista da sua própria história*,

ao invés de ficar fazendo mera figuração ou personalizando figuras que nada tinham a ver consigo. Lança em vez da espada. Escudo em vez de armadura (COSTA, 1984, p. 93). Era a raça negra contando sua história e seus valores. Desta forma, conseguiu a aceitação e participação dos componentes na realização do carnaval.

No dia primeiro de Março, um domingo chuvoso, o Salgueiro inicia sua apresentação. À frente da escola ia Zumbi, o líder negro, carregando um estandarte abre-alas, anunciando a história de guerra e liberdade dos escravos e excluídos reunidos na grande república do Quilombo dos Palmares.



Salgueiro 1960

Componente caracterizado de Zumbi com estandarte Abre-Alas

Mercedes Batista, única bailarina negra pertencente ao corpo de baile do Teatro Municipal, em seu primeiro ano na agremiação, surgiu como *Dama Boneca* ou *Calunga*, figura do Maracatu. Os setecentos desfilantes encharcados pela chuva evoluíam e cantavam o samba, levantando o público presente, que aplaudia sem parar. Todos estavam extasiados com a apresentação da escola, inclusive os jornalistas.

O milagre estava feito. Aquele milhar de pessoas, gente pobre e boa do morro do Salgueiro, acabava de desembarcar na Avenida Rio Branco com riqueza, bom gosto e colorida. (...) Contrataram figurinistas e cenógrafos para dar asas aos seus projetos, desenhando fantasias, padronizando tecidos especialmente para eles e criando o grande enredo do desfile de escolas de samba de 1960: Palmares. (...) Logo apareceram baianas com bandeiras vermelhas e os representantes das cinco nações africanas que vieram para o Brasil, nos seus trajes. (...) Uma reconstituição notável do maracatu, com pálio, personagens e tudo, encheu a avenida. (...) Num carro, quatro negros marcavam o ritmo em grandes atabaques, com rara maestria, e quatro passistas, fantasiados de guerreiros, dançavam variações sobre os passos do samba. A história de guerra prosseguia, quando surgiram novas baianas, agora trazendo grandes bandeiras brancas. Era sinal de paz e a escola contava, cantando, que 48 anos depois – de lutas e glórias – o desfile também terminava. (O Mundo Ilustrado nº 116, 12 de Março de 1960)



Salgueiro 1960

Alegoria dos Tambores

O tema inédito recebeu tratamento impecável. Nos figurinos e adereços, com formas ligadas à cultura negra, utilizaram-se materiais mais leves, até então incomuns, como a ráfia e o vime. As alegorias demonstraram bom gosto e originalidade, entrosando-se perfeitamente aos outros elementos. Aclamado por todos os presentes, o desfile consagrou a ousadia salgueirense, onde novos padrões de proporção, formatos e efeitos decorativos foram explorados. No resultado oficial, após muita confusão,

decidiu-se dividir o título entre o Salgueiro, Mangueira, Portela, Império Serrano e a Unidos da Capela.

Agregando os desejos da escola com os objetivos estéticos da criação, o grupo liderado por Fernando Pamplona aprofundou o papel de mediação iniciada pelo casal Nery entre *a cultura erudita, proveniente dos ateliês de cenografia, escultura e figurino teatrais, e a cultura popular, proveniente das comunidades que formavam a escola de samba* (FERREIRA, 1999, p. 118). Conhecimentos artísticos, técnicos e históricos, aliados a consolidação de um sistema profissionalizante de trabalho em equipe, semelhante à produção teatral, foram levados para dentro do Salgueiro, sendo irradiado aos poucos para as outras agremiações. Além das novas linguagens plásticas, as novas propostas temáticas exerceriam um papel relevante nesta transformação, ajudando não somente na modificação visual dos desfiles, mais também em seus enredos.

Roberto Da Matta (1998) considera o carnaval um espelho importante pelo qual a sociedade se enxerga, podendo, também, ser vista por quem deseja conhecê-la. A semente plantada no ano de 1960, através da história sobre Palmares, fez germinar uma prática onde o negro passaria a ser reconhecido como um importante agente na constituição da nação brasileira, transformando a maneira de retratá-lo nos desfiles do carnaval carioca.

Até o final da década de trinta, as agremiações escolhiam livremente seus temas, não exintindo um critério rígido para a apresentação da narrativa proposta. Entretanto, após a ascensão do governo de Getúlio Vargas, o ideal nacionalista que o regime pregava foi se alastrando ao carnaval. Enredos contando a história oficial do Brasil, seus grandes heróis, assim como seus feitos, proliferaram por todas as escolas. Durante o apogeu do período das exaltações, figuravam homenagens a Tiradentes, Duque de Caxias, D. João VI, D. Pedro I, Princesa Isabel, entre outros. A opção por temas ufanistas atravessa a era JK, estendendo-se pelos anos da ditadura militar.

O primeiro ensaio de mudança veio justamente com o Salgueiro, através do olhar "estrangeiro" de seus artistas acadêmicos. Foi na figura de Zumbi, encarnação do ideal de liberdade negra e símbolo de resistência, que uma alternativa foi esboçada. Fugindo dos temas tradicionais,

propuseram a louvação de novos personagens como Aleijadinho, Xica da Silva, Chico Rei ou Dona Beija. Figuras míticas foram resgatadas pela festa carioca, promovendo a identificação da comunidade com os heróis sequestrados pela oficialidade e vinculados à subversão dos valores por transgredirem, de alguma forma, a ordem imposta pela História Oficial.

As mudanças ocorridas nos enredos não foram imediatas. É importante ressaltar que a censura da ditadura militar também se faria presente no carnaval, assim como no teatro, cinema e televisão, garantindo o quadro de referências oficiais contadas na avenida de desfile.

Após o enredo sobre Aleijadinho, em 1961, Fernando Pamplona afastou-se do Salgueiro. Assumiu seu lugar, pela primeira vez criando sozinho um carnaval, o cenógrafo e figurinista Arlindo Rodrigues. Mesmo longe do constante parceiro, Arlindo manteve com a escola a mesma relação iniciada nos anos anteriores.

Eles faziam o Salgueiro por amor, por interesse cultural. Não tinha nenhum objetivo profissional, não tinha lucro nisso. (...) Eles não impuseram um ponto de vista, um estilo, eles foram de encontro à escola e houve essa comunhão. A escola recebeu bem a contribuição que eles puderam dar e eles por sua vez beberam na escola tudo aquilo que resultou na contribuição para eles dada. Então houve uma comunhão muito importante. (Haroldo Costa, apud GUIMARÃES, 1992, p. 53)

Arlindo Rodrigues viria a ser um dos mais notáveis profissionais do carnaval carioca, convertendo-se em uma referência na formação de novos carnavalescos. Os elementos por ele criados, sejam individualmente ou na totalidade do conjunto, caracterizavam-se pelo absoluto cuidado no formato e volume adotados, na harmonia cromática funcionando como uma oposição ao vigor formal dos componentes visuais e na precisão da escolha de materiais e soluções técnicas. Suas alegorias ricamente ornamentadas funcionavam como respaldos cenográficos durante o desfile, e o cuidado artesanal transformavam os objetos em peças extremamente opulentas e trabalhadas, onde sua linguagem artística sobrepunha-se ao aspecto individual das mesmas.

Seus primeiros trabalhos para o carnaval serviram como uma descoberta e adaptação dos conhecimentos teatrais para o espetáculo das escolas de samba, transformando-se mais tarde na afirmação de uma

expressão, um estilo próprio no processo artístico da festa. Através dessas transferências e trocas de conhecimentos, surgiu uma fórmula de desfiles exuberantes e teatralizados.

Assim como Fernando Pamplona, amigo e recorrente companheiro de trabalho, Arlindo formou equipes de profissionais de onde despontariam diversos talentos para o carnaval carioca.

A inspiração para o tema de 1962 veio através de um balé apresentado no Teatro Municipal, *O Descobrimento do Brasil*. O espetáculo chamou a atenção do artista, que resolveu transformar a história em enredo. Mas foi no ano seguinte, com *Xica da Silva*, que as temáticas africanas foram consolidadas na escola e o Salgueiro conquistou sozinho seu primeiro campeonato.

Pamplona tinha ido estudar na Alemanha, e novamente Arlindo Rodrigues desenvolve o carnaval da agremiação da Tijuca. Sua ideia era levar ao conhecimento do público a história de Francisca da Silva, uma escrava que ascendeu socialmente ao se casar com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, subvertendo a lógica social do período com sua presença nos salões da fidalguia mineira. Contar a história de uma mulher negra, ex-escrava, era uma ousadia inimaginável para a época.

No domingo de carnaval, quando já passavam das cinco horas da manhã, com os primeiros raios de sol tingindo lentamente o céu de laranja, emoldurando a silueta da Igreja da Candelária ao fundo, inundou a larga e longa Avenida Presidente Vargas, em seu primeiro ano de desfiles, um mar vermelho e branco. Ricamente vestidos, os componentes pareciam deslizar no asfalto, cantando, evoluindo e dançando ao som da bateria. A fatura de detalhes, aliada ao bom gosto, pesquisa, trabalho cromático e coerência dos traços de Arlindo, estavam presentes em todas as fantasias e alegorias.

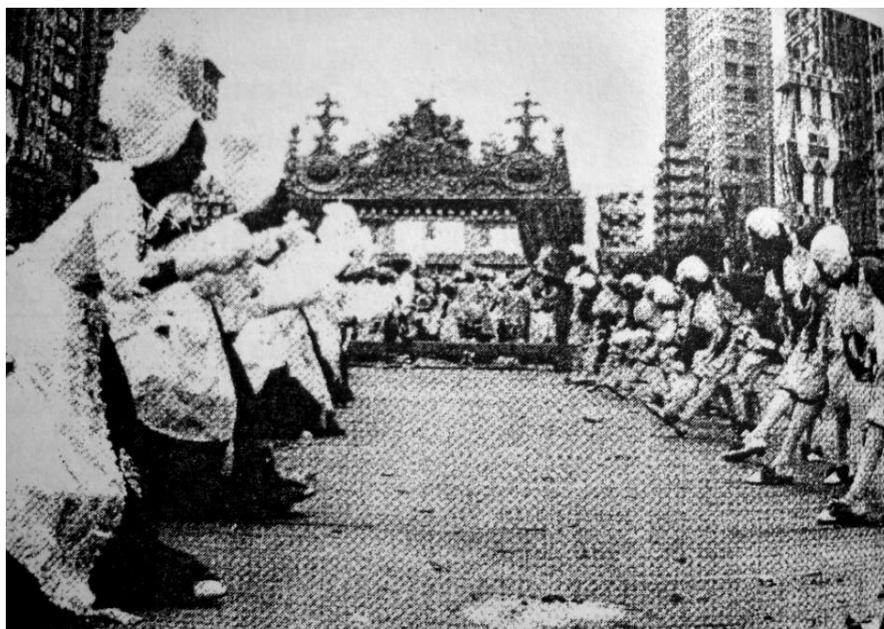
Além do resgate de uma personagem à margem da história, o Salgueiro proporcionou outra contribuição para o espetáculo. Coreografada por Mercedes Batista, uma ala de *passo marcado* representou o minueto de Xica da Silva, aonde doze pares de nobres dançavam a polca em ritmo de samba. Transformada na principal polêmica do ano, não faltou quem acusasse Arlindo e Mercedes de levarem influências externas ao samba para seio das escolas. Entretanto, a dança dos casais encaixava-se perfeitamente

ao enredo, pois representava os salões da aristocracia que a ex-escrava passou a frequentar após seu casamento com o contratador, causando um impacto surpreendente.



Salgueiro 1963

Ala do Minueto com alegoria do Teatro ao fundo



Salgueiro 1963

Ala do Minueto em desfile

Outro momento marcante aconteceu com Isabel Valença, primeira dama da escola, esposa do então presidente Osmar Valença, que desfilou fantasiada como a própria Xica da Silva. Isabel usava uma peruca com aproximadamente um metro de altura, ornada de pérolas e um vestido com uma cauda de sete metros de comprimento, com anágua estruturada em aço, quando o normal seria a confecção em arame.



Salgueiro 1963

Isabel Valença como Xica da Silva acompanhada por seu séquito



Salgueiro 1963

Xica da Silva e o Contratador João Fernandes



Salgueiro 1963

Detalhe figurino Xica da Silva

Pelas imagens, podemos perceber o cuidado do artista com o rigor histórico, realizando um trabalho muito mais próximo a um figurino teatral ou operístico do que uma fantasia de carnaval. Todos os componentes da vestimenta estão condizentes com a ocasião retratada, onde a ex-escrava demonstrava seu poder imitando os vestidos inspirados na corte francesa.

Neste período, o modelo francês de vestuário relacionava-se com a realidade de forma fantasiosa, até mesmo lúdica. Seu espírito essencial residia na elegância, no refinamento e nos enfeites, sem deixar de fora adereços extravagantes, obtendo como resultado uma moda sofisticada e ornamentada. Havia uma valorização das formas femininas, ressaltando os quadris e acentuando a cintura através das enormes e firmes anáguas sob os vestidos com longas saias, pregueados e caudas, sendo o busto moldado e levantado pelo corselet de maneira sedutora. Os efeitos decorativos como os babados, amarrações e fitas, assim como a verticalidade da silueta, através dos elaborados adornos de cabeça, eram explorados. Mesmo com toda a ornamentação excessiva, o conjunto conservava um equilíbrio harmonioso, representando o espírito mais sofisticado e delicado do Rococó.



Comparando esta gravura de uma dama da corte francesa da época do Rococó com o figurino do desfile da página anterior, percebe-se como a silueta e os elementos característicos do período foram retratados com fidelidade por Arlindo Rodrigues.

O figurino de Xica da Silva, utilizado por Isabel Valença, é apenas um exemplo de como estes artistas recém integrados ao mundo das escolas de samba tratavam a plástica dos desfiles, desde o casal Dirceu e Marie Louise Nery, passando por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, até chegar aos novos talentos descobertos nas equipes montadas e comandadas por eles. Com o tempo cada profissional desenvolveu seu estilo próprio, mas o princípio gerador de cada linguagem germinou dentro deste grupo.

Quaisquer fantasias, fossem elas de nobres, escravos, pagens, mucamas, pessoas do povo, reis, rainhas, representantes de outras civilizações, todas recebiam a mesma atenção. Com requinte e coerência, reproduziam através da escolha dos tecidos, estampas, modelagens, cores, volumes e os mais diversos tipos de materiais, a época e o efeito desejado. Aos elementos cenográficos também era reservado o mesmo cuidado, desde os adereços de mão carregados pelos foliões, como sombrinhas, abanadores, leques, estandartes, bandeiras, cestos, jarros e lanças, entre outros, chegando à configuração das alegorias. Podemos observar no *Pede Passagem* do Salgueiro, deste mesmo ano de 1963, o exemplo da típica arquitetura mineira do século XVIII.

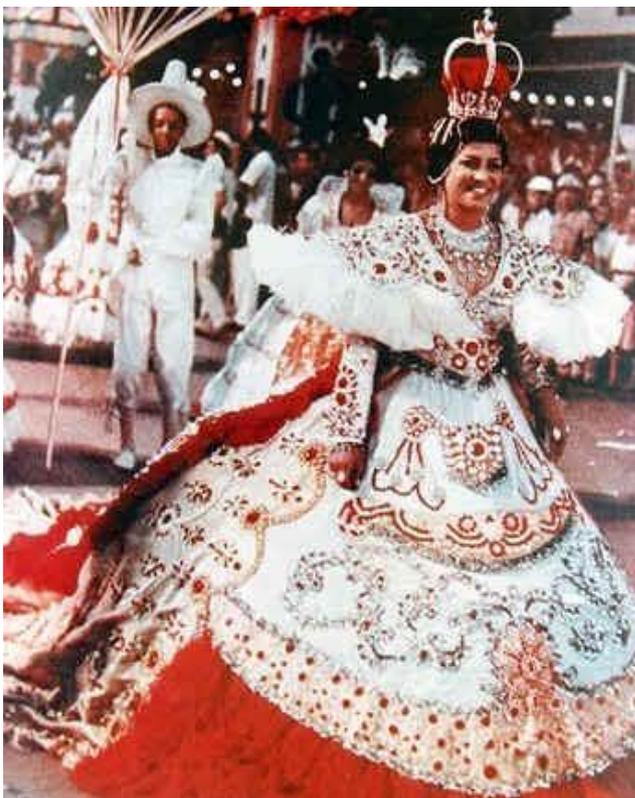


Salgueiro 1963

Alegoria Pede Passagem

Com a parte visual cada vez mais valorizada, o conjunto do desfile, englobando as alegorias e fantasias, assume uma posição de destaque. A dança e o ritmo do samba deixam de protagonizar sozinhos os papéis principais nas apresentações das escolas de samba.

A crescente profissionalização ocorrida dentro das agremiações, somado a incorporação de novos elementos que fugiam as suas tradições, deu início a grandes polêmicas em torno da autenticidade dessa manifestação popular. Uma delas era a presença de coreógrafos e bailarinos, como o americano Lenie Dale, na Portela, ou Mercedes Batista, no Salgueiro. Outra foi o início da participação nos desfiles de campeões dos concursos de fantasias de luxo, como Evandro Castro de Lima e Clóvis Bornay. Isabel Valença, em 1964, foi o primeiro destaque pertencente a uma escola de samba a ganhar o concurso de fantasia do sofisticado e tradicional Baile de Carnaval do Teatro Municipal, concorrendo com o mesmo figurino apresentado no desfile do Salgueiro. Ao despontar no Teatro com a fantasia *Rainha Rita de Vila Rica*, desenvolvida para o enredo sobre *Chico Rei*, o público espontaneamente começou a cantar o samba sobre *Xica da Silva*, do ano anterior, revelando-se, dessa maneira, o interesse da elite por esta forma de brincar o carnaval.



Salgueiro 1964

Isabel Valença em desfile como Rainha Rita de Vila Rica

Com o passar do tempo, o luxo das fantasias dos destaques foi influenciando todos os figurinos das escolas de samba.

O luxo das fantasias, aos poucos, foi se deslocando para os ateliers de costura das escolas de samba. Personalidades conhecidas da sociedade e da televisão eram convocadas por dirigentes para desfilarem em suas agremiações.

(...) as escolas deixavam, pouco a pouco, de ser vistas pela população brasileira como um fato folclórico a ser observado e admirado para se tornarem espaços de relacionamento e de expressão da sociedade como um todo. (FERREIRA, 2004, p. 356)

Despertando o interesse de outras classes da população, ocorreu a necessidade de encontrar novos temas e formas de criar o enredo, assim como novas maneiras de transmiti-lo através das fantasias e alegorias.

Como visto anteriormente, foi o Salgueiro, após a contratação de cenógrafos e figurinistas, a maioria professores e estudantes da Escola de Belas Artes, que funcionou como agente catalisador do processo de evolução das apresentações das escolas de samba. Estes artistas, saídos da universidade e recém chegados ao mundo do samba, não fizeram imposições repentinas às raízes da festa sobre a qual estavam inseridos. Pelo contrário, imprimiram um trabalho baseado na troca de experiência.

(...) o que é importante dizer é que pelo menos até 75, quando Joãozinho Trinta tirou o bicampeonato do Salgueiro, éramos simplesmente amadores, nenhum de nós jamais ganhou dez centavos do Salgueiro. (Fernando Pamplona, apud GUIMARÃES, 1992, p. 55)

O objetivo não era desvirtuar a tradição do espetáculo, mas procurar, embalados pelo espírito competitivo, construir novas alternativas estéticas, procurando se diferenciar dos padrões vigentes. No decorrer desse processo, acabaram ensinando tanto quanto aprenderam. Se os figurinos e elementos cenográficos tinham a assinatura de profissionais preocupados com a reconstituição de época, conforme exigência do enredo, estes mesmos artistas absorveram lições, como a utilização de materiais bem conhecidos do povo, buscando efeitos visuais que causassem o impacto desejado, usando a criatividade exigida pela escassez de recursos.

Um exemplo curioso dessa troca de experiências pode ser observado nas anáguas das saias das baianas. Se atualmente é utilizado vergalhão ou

plástico para sustentar suas enormes saias rodadas, na década de sessenta, o volume era garantido por anáguas confeccionadas com sacos de farinha de trigo, emendados uns aos outros. Aplicava-se goma sobre toda a superfície, sendo depois levado para secar ao sol. Uma solução barata e original, fruto da expressão de pessoas das classes populares, que na época do carnaval davam vazão a sua inventividade.

Por outro lado, no carnaval de 1965, quando todas as escolas homenagearam o IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, a equipe comandada por Fernando Pamplona, de volta a escola da Tijuca, elaborou soluções bastante criativas nas fantasias para o enredo *História do Carnaval Carioca – Eneida*. Quase toda a agremiação desfilou com pompons vermelhos sobre fundo branco ou pompons brancos sobre fundo vermelho.

(...) um pompom vermelho sobre um fundo branco vale mais do que duzentas e setenta e cinco lantejoulas ou paetês, que são muito caros. (...) Proibimos baiana de Carmen Miranda, barriga de fora, tiramos lâmpadas⁷, botamos espelho, simplificamos o samba. (Fernando Pamplona, apud CAVALCANTI, 1999, p. 34)

É relevante ressaltar, entretanto, que outras agremiações, além do Salgueiro, também contribuíram para compor as diretrizes dos desfiles atuais, onde inovações foram sedimentando-se no passar dos anos, incorporando novidades com o objetivo de incrementar seus desfiles e impressionar público e jurados.

Artistas plásticos de vanguarda começaram a se interessar pela estética do samba. Hélio Oiticica realizou várias séries de trabalhos com elementos inspirados na Mangueira. A tradicional escola verde e rosa, percebendo a modernidade da vermelha e branca da Tijuca, contra atacaria pedindo ao escultor Amílcar de Castro, também ligado aos movimentos vanguardistas, para confeccionar uma de suas alegorias. Porém, o obelisco projetado pelo artista não foi entendido pelos componentes da escola, enxergando o objeto mais como um elemento fálico do que propriamente uma alegoria de escola de samba. Ficou evidente, nesta experiência vivida pela Estação Primeira, a relevância de trabalhar conceitos com os quais os

⁷ As lâmpadas a que Pamplona se refere eram usadas em algumas alas, um efeito especial muito comum na apresentação das escolas. Seu brilho era mantido por pilhas que ficavam presas às coxas ou às nádegas dos passistas, o que normalmente causava um grande desconforto, pois muitas delas vazavam, queimando a pele dos sambistas.

desfilantes se integrem. Para inovar na linguagem dos desfiles, o mais importante é comunicar.

Outra artista plástica, Beatrice Tanaka, também desenvolveu trabalho para o carnaval. A Portela, no ano de 1966, sagrou-se campeã com o enredo *Memórias de um sargento de milícias*. Os figurinos da azul e branca do bairro de Madureira, desenvolvidos pela artista, incorporaram elementos populares e materiais de baixo custo, mas que até então eram pouco comuns ao espetáculo. Os componentes da bateria, por exemplo, vestiram uma casaca confeccionada com os retalhos da sobra dos tecidos das outras fantasias da escola. A palha ou fibra de bananeira, patinada em dourado, deram forma aos chapéus, e na calça foi utilizado cânhamo natural. A indumentária das baianas seguia a mesma linha, com tecido de algodão listrado na saia, babados de tafetá e fitas arrematando a barra. Babados de tafetá e rendão também formavam a blusa do traje das tradicionais senhoras, que na cabeça, carregavam um turbante de cetim sob um chapéu de fibra de bananeira. Flores de plástico e tecido complementavam a vestimenta.



Portela 1966

Figurinos de Beatrice Tanaka

Ala da bateria e ala das baianas

Através da utilização de materiais baratos, facilmente encontrados no cotidiano, como as flores artificiais, tecido de algodão listrado, cânhamo, palha, fitas e retalhos, a artista conseguiu um efeito original e surpreendente, fugindo dos efeitos ou lugares comuns. Abrindo mão dos elementos considerados nobres, como lantejoulas, paetês e até mesmo espelhos, obteve um resultado inovador, popular e de grande efeito visual.

As críticas contra essa *invasão* de pessoas e elementos externos ao mundo do samba, como também a crescente profissionalização dos componentes em seu próprio ambiente de apresentação, foram muitas. Através do constante progresso, em um sistema de difícil regressão, as escolas de samba alcançaram a privilegiada posição de principal atração do carnaval carioca, apesar das polêmicas suscitadas.

A abertura dos tradicionais espaços carnavalescos populares para outras camadas da sociedade, criticada por muita gente, representou, entretanto, uma enorme conquista para a cultura carioca, e porque não dizer, brasileira. Via-se repetir, em outros fundamentos, o processo de negociação que já acontecera com o carnaval da classe popular no início do século XX, quando ranchos e cordões acataram sua gradual adaptação a nova organização carnavalesca, visando o reconhecimento de suas manifestações. Na década de 1920, também já ocorrera, com o samba, algo parecido. O ritmo, praticado nos morros da cidade, considerado na época "marginal", já tinha se beneficiado do interesse de músicos descolados de sua origem, como Noel Rosa, por exemplo.

Dessa vez eram as escolas de samba que perdiam uma certa "pureza original" de um lado para ganharem, por outro, o reconhecimento e a valorização advindos da sociedade brasileira como um todo. Ao "aceitarem" o que foi chamado então de "invasão da classe média", as escolas de samba cariocas davam um importante passo para seu definitivo reconhecimento como instituição cultural nacional de um país que buscava se impor como um espaço de pluralidade e de inclusão. (FERREIRA, 2004, p. 360)

Com as grandes mudanças iniciadas e implantadas pelos artistas que passaram pelo Salgueiro, encerrava-se a década de 60. Um período fértil em novidades que influenciou toda a estrutura das escolas de samba cariocas. O espetáculo passou a atrair um novo público ávido por participar,

frequentar, interagir e se divertir com essa manifestação carnavalesca. Diversos e novos profissionais sentiriam-se motivados a trabalhar na festa, enxergando, no carnaval, um campo de expressão artística. Como consequência, foram abertos e explorados diversos caminhos através da criatividade e competência dos carnavalescos, assim como sua definitiva integração ao espetáculo.

(...)

*Glória a quem trabalha o ano inteiro
Em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras
Figurinista, desenhista, artesão
Gente empenhada em construir a ilusão
E que tem sonhos
Como a velha baiana
Que foi passista
Brincou em ala
Dizem que foi o grande amor de um mestre-sala*

*O sambista é um artista
E o nosso Tom é o diretor de harmonia
Os foliões são embalados
Pelo pessoal da bateria
Sonho de rei, de pirata e jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira
(...)*

Pra Tudo se Acabar na Quarta-Feira (Martinho da Vila)

Carnavalescos subvertem a realidade e dão forma à ilusão

A partir dos anos 1970, o Carnaval brasileiro passaria a se definir como um evento multifacetado, representando um Brasil que procurava não mais se ver como mestiço, mas sim como um país plural. Procurando sintetizar a folia nacional, a festa do Rio de Janeiro buscaria, através da organização crescente dos desfiles das escolas de samba e de sua cada vez maior internacionalização, incorporar a ideia de pluralidade à sua festa carnavalesca. O evento carioca tornar-se-ia cada vez mais grandioso, reunindo elementos das diversas festas nacionais.

Felipe Ferreira, 2004

É a partir da década de 70 que o profissional responsável pelo desenvolvimento do enredo e dos elementos visuais das escolas de samba passa a ser denominado *carnavalesco*, substituindo o antigo *técnico*, como era chamado este artista até o final dos anos 60. Atravessando o limite do anonimato e amadorismo a que estava sujeito, desponta como personagem indispensável dentro da nova estrutura do espetáculo.

Diversas agremiações emergem como novas potências dentro do carnaval carioca, sofrendo grande crescimento. Beija Flor de Nilópolis, União da Ilha do Governador, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense, por exemplo, experimentaram um processo de desenvolvimento vertiginoso, entrando para o seleto grupo das grandes escolas.

O fluxo de pessoas, representando diversas camadas da sociedade atraídas pela festa, não parava de aumentar rumo aos locais de ensaio. Alas formadas por moradores de localidades não pertencentes aos morros ou subúrbios da cidade são criadas, resultando no inchaço do número de componentes e modificando o formato do desfile. As agremiações começam a desfilar com seus integrantes mais compactados, em um andamento mais rápido. Como consequência o perfil rítmico e musical do espetáculo também se modifica. A cadência das baterias sofre uma aceleração e as letras dos sambas de enredo tornam-se menores, facilitando a memorização. Estipula-se um tempo para o desfile e a cronometragem passa a fazer parte do regulamento.

Com as alterações acontecendo cada vez mais rápidas, os anos 70 serão prósperos em debates e questionamentos, onde as escolas tomam consciência *de sua importância não só como manifestação popular, mas*

como grande espetáculo público (GUIMARÃES, 1992, p. 62). Diversificadas propostas de linguagem e orientações temáticas inéditas serão as principais características dos variados enredos desta década, possibilitando aos carnavalescos explorarem através de sua imaginação novidades e experiências.

O "saber" carnavalesco difere de outras formas de conhecimento artístico. Ele está dentro da chamada "cultura popular" no sentido de que compreende uma forma de aprendizado espontâneo e informal, depende assim da vivência e convivência dentro de um meio de "especialistas".

Maria Júlia Goldwasser, 1999

Da reunião de artistas mobilizados por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, continuaram despontando talentos. Esta década assistiu o surgimento de novos carnavalescos, onde cada um a sua maneira expandiu os horizontes da criação artística para o carnaval, ampliando a revolução estética iniciada nos anos anteriores. Inicialmente desenvolvendo suas ideias dentro do Salgueiro, mais adiante foram contratados por outras agremiações, alastrando as fagulhas de inovações que tomaram conta do espetáculo. Vale ressaltar, entretanto, que o crescente interesse da sociedade por essa manifestação, assim como o aumento da profissionalização dessa atividade, chamou a atenção de diversas outras pessoas externas a este grupo. Interessadas no campo de trabalho oferecido pelas escolas de samba, também contribuíram para a evolução da festa.

Logo no início da década, o Salgueiro levantou mais um campeonato com outra temática negra. Pamplona e Arlindo ainda comandavam a equipe responsável pelo visual da agremiação, porém, contaram com ajuda indispensável de jovens artistas que entrariam para a história do carnaval carioca.

O enredo, *Festa para um Rei Negro*, surgiu a partir do trabalho desenvolvido por Maria Augusta Rodrigues para o *Prêmio Medalha*, da Escola Nacional de Belas Artes. Tratava-se de um concurso, segundo depoimento da própria artista, *equivalente ao mestrado* (apud SANTOS, 2009, p. 133). Discorrendo sobre a visita de príncipes africanos a Maurício de Nassau, na cidade do Recife no século XVII, Fernando Pamplona,

membro da banca examinadora, enxergou na pesquisa um enredo sob medida para a escola. Como originalmente Arlindo Rodrigues já tinha estudado sobre o tema, decidiu-se reunir ambas as fontes, determinando-se o direcionamento temático.

Maria Augusta já participara anteriormente da equipe de Pamplona e Arlindo, tanto no Salgueiro, como também em concursos para ornamentação de rua e na decoração para o baile do Copacabana Palace. Porém, sua escolha pelo carnaval como projeto de vida, aconteceu neste ano. Responsável pelos figurinos, convida a amiga Cláudia Miranda para ajudá-la no desenvolvimento do trabalho. Como Maria Augusta teve que se ausentar temporariamente por causa de uma viagem, Cláudia chamou para auxiliá-la outra amiga da Escola de Belas Artes. Foi, neste momento, que Rosa Magalhães recebeu e aceitou a convocação para fazer parte do grupo.

Até o final dos anos 70, Rosa integrou comissões de carnaval, desenvolvendo trabalhos na União da Ilha, Portela e Beija-Flor, paralelamente ao estudo de cenografia na UNIRIO e aos seus primeiros passos como figurinista e cenógrafa, no teatro. Estimulada por Pamplona, também participou de concursos para decoração de ruas da cidade. Mas a vitoriosa carreira desta artista, no carnaval carioca, deslançou somente nos anos 80, após realizar o histórico desfile do ano de 1982, do Império Serrano. Por esse motivo, optei por retratar sua trajetória mais adiante.

Completando o extraordinário time, responsável pelos adereços e alegorias, estava o aderecista Joãozinho Trinta. O franzino maranhense veio para o Rio de Janeiro tentar ser bailarino do Teatro Municipal. Foi através de seu trabalho nos bastidores do Teatro que o futuro carnavalesco entrou em contato com Pamplona e Arlindo.

Pamplona e Arlindo trabalhavam como cenógrafos, e eu como bailarino do Teatro, mas sempre interessado no global do espetáculo (...) em termos de cenografia, carpintaria, ferragens, contra-regra. Fui chefe de guarda roupa e depois assistente do Teatro Municipal, já encarregado de montagens de Ópera. Neste contato com Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues já participava de decorações de carnaval. Em 1963 foi meu primeiro contato com o Salgueiro, com o Arlindo, já que o Pamplona tinha viajado para a Europa – no carnaval da Xica da Silva – e depois disso não me desliguei de carnaval. (Joãozinho Trinta, apud GUIMARÃES, 1992, p. 66)

Da criatividade do mago na improvisação de formas e transformação de objetos, surgiram significativas inovações. Inspirado na famosa frase de Fernando Pamplona - *tem de tirar da cabeça o que não se pode tirar do bolso* - João trabalhou com utensílios alternativos. Pela primeira vez foi utilizado isopor para confecção de adereços. Bóias, pranchas e bolas deste material, leve e de fácil manipulação, foram adereçados com sisal, rafia e raspa de vime, dando vida a elementos absolutamente inspiradas na realidade africana, como totens e escudos, produzindo uma potência de representação até então desconhecida.

O ano de 71 foi superimportante (...) porque o João Trinta inventou a ideia de usar isopor no carnaval. O isopor tinha aparecido, eram bóias, eram poucas peças. (...) Também aprendi com ele isso, de ir para a cidade, para o Saara, e ver tudo que podia ser usado no carnaval. O "Ganzê" teve coisas interessantíssimas de aproveitamento de material. (...) A cabeça da bateria era uma estrutura de alumínio, que era uma estrutura pra receber o coador de café. E em cima entrou um espanador. O espanador que tinha era laranja, quase vermelho, com as pontas amarelas. Eram montagens de coisas que tinham outra função. Foi um carnaval muito criativo, foi uma criatividade fantástica. (Maria Augusta Rodrigues, apud SANTOS, 2009, p. 135/136)



Salgueiro 1971

Príncipes Africanos

Materiais alternativos, como bóias de isopor, adereçados com sisal, tecido e rafia deram forma a elementos inspirados na realidade africana, como os chapéus, colares e os adereços de mão.



Salgueiro 1971

Tripé com Rei Manicongo

Podemos observar, nos acabamentos dos adereços de mão, bóias de isopor utilizadas para a demarcação das raias de piscina.



Salgueiro 1971

Componente em desfile

Novamente observamos na confecção da fantasia muita rãfia e bolas de isopor. O volume dos chapéus e adereços começava a crescer.

Entretanto, foi com um enredo baseado, especialmente, na tradição oral das lavadeiras de São Luís, com seus contos de assombrações e lendas, que Joãozinho Trinta remexe em seu repertório de imagens e lembranças, desenvolvendo pela primeira vez um tema de sua autoria. Batizado como *O Rei de França na Ilha da Assombração*, o carnaval do Salgueiro, de 1974, buscou inspiração nas histórias de personagens fantásticos contadas por *Nhá Vita*, uma negra alta e magra. Falando sobre a época da invasão francesa no Maranhão através de uma narrativa onírica, surrealista e original, João libertava-se de amarras dispensando ao fato real um enfoque fantasioso, criando nova maneira de contar um enredo de escola de samba. No delírio da história, ao avistar os preparativos de uma esquadra que iria explorar novas terras em um mundo distante habitado por índios, o menino Luis XIII, filho da poderosa Rainha Maria de Médici, imagina uma viagem onde suas referências materiais e imagéticas se uniam ao costumes, lendas e hábitos do lugar desconhecido. Deste modo, a partir do devaneio do menino, candelabros fundiam-se com palmeiras, e de luxuosos salões espelhados poderia surgir uma exótica floresta tropical.

(...) eu saí completamente da visão retilínea, do tratamento linear dado aos enredos, que sempre falavam de história do Brasil. (...) No momento em que o enredo foi desenvolvido através da visão de Luis XIII em sua visão de criança, ele mistura o que seria o tropical com uma corte francesa. (...) Também se coloca como enredo uma constante do folclore brasileiro que nunca tinha sido usado, que eram as lendas e assombrações, o que já partia para o imaginário, para o surreal, e essa foi talvez a minha maior contribuição para esta abertura do enredo. (Joãozinho Trinta, apud GUIMARÃES, 1992, p. 70/71)

A utilização de lendas no carnaval não era inédita, uma vez a que a Portela já tinha desfilado com *Lendas e Mistérios do Amazonas*, em 1970, inclusive sagrando-se campeã. Fernando Pinto, outra promessa que despontava no carnaval, também começava a libertar-se do historicismo dos enredos quando desenvolveu para o Império Serrano *Viagem Encantada Pindorama Adentro*, em 1973. Porém, Joãozinho Trinta deu um passo além ao projetar a fantástica visão que teria o menino Luis XIII do distante, misterioso e sedutor lugar, mesclando o imaginário folclórico maranhense com elementos da cultura francesa.

Novamente o Salgueiro implantaria radicais modificações em sua apresentação. Comandando uma pequena equipe, o carnavalesco dava forma a suas ideias reaproveitando madeira, utilizando muito papel metalizado, isopor, feltro e folhas de flandres. João colocou, pela primeira vez, destaques desfilando em cima das alegorias, redimensionando-as. Chapéus e adereços de mão continuavam crescendo, verticalizando a visualização do espetáculo. A cor branca e prata, entrecortadas por tons de vermelho, preponderaram durante todo o desfile. Aproveitava-se, desta maneira, a iluminação artificial da avenida, conduzindo os espectadores à dimensão sonhada pelo jovem Rei da França, em uma perspectiva próxima da fantasia.

Já em 74, essa minha nova visão teatral me levou a fazer mudanças fundamentais, como a colocação dos destaques em cima dos carros alegóricos, não só para facilitar a melhor colocação destes destaques em termos de um visual que tinha se modificado, mas também os carros alegóricos começaram a crescer. (...) Essas mudanças com a dinâmica que se operou com o espetáculo audio-visual, com aquela visão do começo, meio, fim, tudo isso começou a dar às escolas de samba outra grandiosidade, novas dimensões. (Idem, 1992, p. 69)

Um dos fatores determinantes para esse crescimento dos carros alegóricos, chapéus, adereços de mão e esplendores das fantasias foi o novo posicionamento do público nas arquibancadas. Quando se elevou o local destinado aos espectadores, o ponto de vista da plateia foi modificado, fazendo-se necessário um redimensionamento do tamanho dos objetos. Além de torná-los mais vistosos, Joãozinho Trinta reservou a estes elementos uma importante atribuição no contexto do desfile, planejando a relação entre peso e equilíbrio visual, permitindo uma unidade entre os volumes das alegorias, fantasias e adereços.



Salgueiro 1974

Ala desfilando entre os tripés "De candelabros, palmeiras"

É nítido o aumento de volume dos elementos visuais, representado na imagem pelos tripés que misturavam palmeiras com candelabros dentro do enfoque fantasioso do enredo, misturando signos tropicais com elementos da corte francesa.

Convicto que o espetáculo das escolas de samba era uma grande ópera popular, uma ópera de rua baseada na conjunção de diversas partes que unidas formam um dos fenômenos culturais mais bonitos do planeta, Joãozinho Trinta engrandeceu o potencial plástico dos desfiles.

No ano seguinte mais uma novidade viria do Salgueiro, gerando uma enorme polêmica. Em sua constante inquietação, João pesquisava sobre a provável visita de embarcações fenícias ao norte do Brasil. Maria Augusta, que após um breve afastamento estava de volta à escola, também trabalhava em um tema parecido. Decidiu-se, então, que o enredo para o ano de 1975 seria *As Minas do Rei Salomão*, nascido da junção das ideias dos carnavalescos. Baseado em estudos sobre a pré-história no Brasil, falava das expedições do rei Salomão a terras amazônicas e ao imaginário país de Ofir. Acusado de infringir o regulamento que proibia temas estrangeiros, o argumento foi embasado numa extensa pesquisa contendo documentações científicas e históricas, superando, assim, o problema.

Atravessando dificuldades financeiras, a escola não dispunha de muito dinheiro para a realização do carnaval. Este fato, entretanto, não seria problema para Joãozinho Trinta e sua equipe. Ampliando as experiências com materiais alternativos, criaram *coisas bonitas com artigos insólitos como canos de plástico, bacias de alumínio e bicos de regadores* (COSTA, 1984, p. 229). Através da criatividade, transformaram utensílios baratos, reciclaram a sucata do carnaval anterior, aproveitaram o efeito com espelhos, papéis metalizados e porpurina para dar forma a pirâmides, bigas, totens e camelos, entre outros adereços, resultando em um desfile de extrema riqueza visual. O efeito do conjunto destes elementos dava a impressão de que o reino de Salomão teria sido transportado para o carnaval carioca, ou seja, por meio de um trabalho artístico, *formas e enredos eruditos são transmutados, ou carnavalizados, por materiais populares* (FERREIRA, 1999, p. 120).

Vou às Lojas Americanas, compro uma prancha de isopor, divido ao meio e crio dois totens africanos. Nesse caso sou aliado da ilusão. Se engano os que não conseguem conceber como se transforma as Lojas Americanas em África, tanto melhor. (...) Essas pessoas estão sendo enganadas e eu cumprindo minha missão, que é, pelo menos por uma noite, vender gato por lebre. (Joãozinho Trinta, apud Revista Isto É, nº 1013, 15 de março de 1989, p. 29)

Descolados de sua função mítica ou religiosa, os totens africanos, neste exemplo da fala acima, ganham no carnaval uma vestimenta de

significação frente ao contexto da história, passando a ter outras conotações.



Salgueiro 1975

Comissão de Frente – Bigas puxadas por zebras

Em processo de constante ressignificação, as agremiações são alvo de influências externas. A ousadia da escola, aliada à criatividade de sua equipe levou para o desfile elementos até então inéditos, como pirâmides, camelos, bigas e zebras. Trabalhando com muita sucata do carnaval anterior e materiais inusitados, representaram com fidelidade toda a riqueza do mundo árabe.

Nem tudo o que reluz é ouro! Esta famosa frase descreve muito bem o universo do carnaval. Fazendo uso dos mais diversos tipos de materiais e alterando suas significações, as escolas de samba investem criativamente na subversão de imagens, revelando o sonho de brincar com a realidade, vislumbrando o mundo da ilusão e apontando novas possibilidades.

Passagens históricas, momentos artísticos, mitos, lendas ou deuses, por exemplo, podem transitar pelo desenvolvimento do enredo através do amparo imagético que aparece durante o desfile em signos, ajudando-nos a reconhecer uma época ou lugar. O importante é garantir a compreensão da mensagem e estabelecer uma comunicação com o espectador.

Neste sentido, considero o desfile das escolas de samba como um grande exercício de ilusão visual. Efêmeros na sua origem, seus quesitos plásticos não são criados com objetivo de ficarem expostos para a admiração de gerações seguintes. São concebidos para atravessar a avenida na duração do desfile, inseridos no contexto do enredo.

Vale tudo pelo efeito, sobretudo para brilhar. Por outro lado, é preciso manter um custo bastante razoável. Esta fala de Rosa Magalhães (1997, p.38) nos lembra, com propriedade, que é primordial a utilização de recursos artísticos criativos para alcançar na avenida o resultado esperado, trabalhando na reprodução dos objetos com materiais que simulem a realidade através de uma conotação carnavalesca e alegórica.

Após o bicampeonato conquistado no Salgueiro, Joãozinho Trinta aceitou a proposta do banqueiro de jogo do bicho Aniz Abraão David para ser o carnavalesco de uma pequena escola, a Beija-Flor de Nilópolis. Com intuito de transformar a agremiação numa potência do carnaval, Anísio, como é popularmente conhecido, além de João, tirou da escola Tijucana outras pessoas de sua equipe, como o figurinista Viriato Ferreira e o diretor de harmonia Laíla, por exemplo.

Apesar de contar com um suporte financeiro muito maior do que estava acostumado anteriormente, Joãozinho continuou fundamentando seu trabalho no uso de soluções baratas e alternativas, conseguindo variados efeitos, mas sempre aparentando luxo e riqueza. Preparou a Beija-Flor para voos maiores, conquistando um tricampeonato nos anos de 1976 (*Sonhar com Rei Dá Leão*), 1977 (*Vovó e o Rei da Saturnália na Corte Egípciana*) e 1978 (*A Criação do Mundo na Tradição Nagô*), rompendo com a hegemonia de vitórias das grandes escolas.

Recorrendo sempre a elementos ligados ao imaginário, os enredos criados pelo artista na escola da baixada fluminense procuravam sempre compreender a verdade social, sem fugir, porém, dos limites e características impostas pelos códigos pertencentes ao desfile das escolas de samba. *À medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva* (LAPLANTINE & TRINDADE, 1997, p. 25), a fantasia propicia uma libertação de seu referente enxergado numa realidade exterior, embora a fundamentação estivesse localizada no real. Nesta linha de raciocínio, a imaginação nos leva à produção de significações

carregadas de afetividade e de emoções criadoras poéticas (LAPLANTINE & TRINDADE, 1997, p. 25), onde podemos transformar ou reconstruir a realidade. Ao subverter o cotidiano, nos entregamos à fluidez criativa do sonho e vamos ao encontro da origem catártica do carnaval. Liberando para o mundo exterior elementos presentes em nossa imaginação, conseguimos inserir novos mecanismos de apreensão e decodificação *permitindo não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam vir a tornar-se realidade* (LAPLANTINE & TRINDADE, 1997, p. 7).

Sua nova visão temática, a ousadia do onírico e a exploração de materiais e técnicas repercutiram no carnaval das escolas de samba de maneira significativa. A visão de "superespetáculo", aliada a concepção operística na organização do desfile sem dúvida exigiu das outras escolas uma reformulação de suas linhas de apresentação. Aspectos como planejamento, administração e, sobretudo, disciplina, passaram a ser um modelo de excelência para o resultado satisfatório no desfile. (GUIMARÃES, 1992, p. 76)

Equipes da própria agremiação ficaram responsáveis pela confecção das fantasias e adereços, facilitando o controle sobre as etapas de execução do projeto. Joãozinho Trinta garantia, desta maneira, um resultado final mais regular ao conseguir alas mais uniformes, tornando a harmonia visual do desfile mais equilibrado.

Potencializando ao máximo a visão do desfile das escolas de samba como uma ópera baseada na monumentalidade de suas alegorias e na amplitude visual das suas fantasias, o caminho percorrido por João pavimentou-se a partir da diluição de outras escolas artísticas na elaboração dos quesitos plásticos, tornando as características destas correntes estéticas acessíveis à percepção do público.

A opção pelo luxo visual, pela grandiosidade dos carros alegóricos (...) e pela ampliação das fantasias (...) fez surgir o que ficou conhecido como superescola de samba. Acusado de esconder os sambistas, privilegiando os efeitos visuais extravagantes e gigantescos, João Trinta responderia com sua célebre frase: "Pobre gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual". Responsável por grandes momentos do carnaval brasileiro (...) o carnavalesco deixaria sua marca na grandiosidade e no luxo que tomariam conta da disputa entre as escolas de samba do Rio de Janeiro a partir de então. (FERREIRA, 2004, p. 364)

Vem amor
Vem à janela ver o sol nascer
Na sutileza do amanhecer
Um lindo dia se anuncia
Veja o despertar da natureza
Olha amor quanta beleza
O domingo é de alegria
(...)

União da Ilha, carnaval de 1977 - Domingo
(Waldir da Vala, Aurinho da Ilha, Ione do Nascimento e Adhemar Vinhaes)

Em 1977, outro estilo artístico surgiria na apresentação das escolas de samba, em contraponto a suntuosidade dos desfiles produzidos por Joãozinho Trinta. Também relacionado à originalidade e materiais diferentes, Maria Augusta desenvolveu na União da Ilha do Governador uma forma de carnaval mais modesta e popular.

A artista já havia trabalhado na agremiação nos anos de 1972 e 1976, porém, foi através do enredo *Domingo*, um tema baseado na experiência cotidiana, que a escola realizou um desfile memorável, marcando época por sua simplicidade, ineditismo, singularidade e comunicação com o público. Sem grande suporte financeiro, a carnavalesca retratou o dia de folga da população carioca, suas opções de lazer e maneiras de aproveitar o descanso. Balões, pranchas de isopor, roupas de praia, pipas e bolas de futebol, por exemplo, são alguns dos objetos que faziam o papel de adereços, criando um modelo de espetáculo que privilegiou *a descontração e as soluções plásticas sofisticadamente populares* (FERREIRA, 2004, p. 365).

Sem caráter histórico ou folclórico, o tema dirigiu-se para a realidade cotidiana convertida em fantasia. Seus elementos visuais foram confeccionados, principalmente, com materiais do dia-a-dia, gerando uma apresentação singela e colorida, provocando grande surpresa. Opondo-se a pompa barroca característica dos desfiles, o espetáculo proporcionado pela União da Ilha foi baseado, sobretudo, na alegria dos seus componentes, que ajudados pela leveza dos figurinos, evoluíram com total liberdade de movimentos. Adequando-se ao porte da escola e aos meios disponíveis, Maria Augusta descobriu soluções diferenciadas, implantando sua estética do "luxo da cor" em contraposição ao "luxo do brilho". Nascia dessa forma

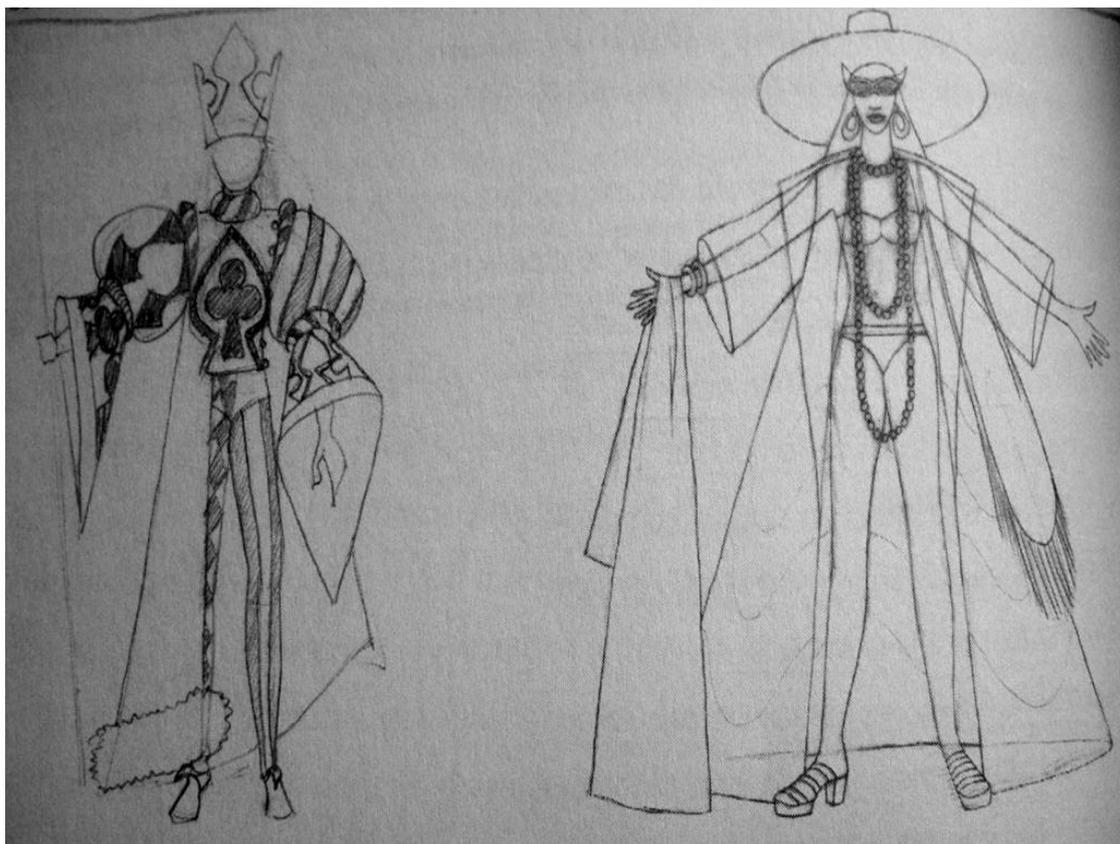
o carnaval do *bom, bonito e barato*⁸, pela qual a simpática escola do bairro da Ilha do Governador ficaria conhecida.

(...) eu quis dar à Ilha um caráter diferente em termos de tipo de figurino, uma coisa de confecção mais simples, de tecidos mais simples, até porque a escola não tinha dinheiro pra comprar tecidos muito caros. Fui fazer aquela coisa do luxo da cor e não do brilho. Se não podia usar lamê, então eu usava os tecidos mais caros apenas nos detalhes, eu usava muito espelho porque as pedras eram caríssimas, como são até hoje. O luxo da época era representado através de pedras e pérolas... Então eu aprendi a usar o espelho no Salgueiro, e utilizei na Ilha. (Maria Augusta Rodrigues, apud SANTOS, 2009, p. 147)

A policromia do desfile foi um risco calculado e muito bem resolvido, pois ao optar pelo “luxo da cor”, a artista conseguiu driblar a realidade financeira da agremiação. Esta opção policromática surgiu, de certa maneira, em função do próprio tema, que nos remetia, num primeiro momento, a cidade tingida pelo sol, revelando-nos suas cores e encantos. A referência ao colorido cotidiano do carioca estava sempre presente, do bailado das pipas à dança dos veleiros pelo mar. E a noite as matizes novamente se transformavam, como nos diz o samba enredo: *no cenário de tão lindo matiz/ o carioca segue o domingo feliz/ vai o sol e a lua traz no manto/ novas cores mais encanto/ a noite é maravilhosa*. Apoiando-se no excelente estudo de utilização da cor, além de materiais pouco custosos, a carnavalesca consolidaria não somente seu estilo, como também o da escola, seja em fantasias, alegorias ou forma de desfilar.

Então no enredo “Domingo” a escola estava muito mais preparada pra fazer uma coisa no meu estilo. Foi uma coisa realmente diferente (...). Como é que eu vou fantasiar alguém na praia? Não tem como. Então as pessoas estavam de canga pintada à mão, as mulheres estavam com chapéu exagerado. Os homens de prancha de isopor, que existiam. Foram coisas da realidade alegorizadas. O “Domingo” foi isso, (...) foi quando eu resolvi usar todas as cores. A União da Ilha também já estava, vamos dizer assim, com a confiança em mim suficiente pra aceitar esse tipo de proposta, porque essas coisas que a gente faz há uma relação da escola com o carnavalesco, do carnavalesco com a escola, uma relação de confiança. (...) quando chegou 77 eu tive mais facilidade de fazer um trabalho. (Idem, p. 148)

⁸ Enredo da União da Ilha de 1980, desenvolvido pelo carnavalesco Adalberto Sampaio.



União da Ilha 1977

Esboço de figurinos

Maria Augusta conseguiu um resultado ao mesmo tempo simples e sofisticado ao aliar materiais diferenciados e deslocados de suas funções cotidianas a um elaborado esquema de utilização de cores, traduzindo a imagem de humor e leveza adotada pela agremiação.

Acompanhando a tendência surgida nesta década de trabalhar com enredos focados em temas abstratos ou oníricos, Maria Augusta se diferenciou de profissionais como Joãozinho Trinta ou Fernando Pinto, dando aos seus temas uma visão relacionada diretamente à vida real da população. No ano seguinte, em 1978, com o enredo *O Amanhã*, a artista desenvolveu um carnaval nos mesmos moldes, porém, com um nível de abstração bem maior. Através do questionamento que todo o indivíduo tem sobre seu destino, misturou formas de previsão do futuro, elementos do exoterismo e "simpatias" populares. Nos anos 80, este enfoque gerou a vertente de enredos baseados na crítica política ou social, muito explorados por escolas como a São Clemente e a Caprichosos de Pilares, por exemplo. Após a terceira colocação em 1977, e o quarto lugar de 1978, a

carnavalesca se desentendeu com a direção da escola, deixando a agremiação.

Ao incorporarem novidades, dinamizando suas apresentações, as escolas de samba previnem uma possível fossilização, renovando a cada época sua força original e o conseqüente interesse da sociedade. Evitam, desta maneira, seu desaparecimento, fato já ocorrido com outras manifestações da nossa maior festa popular.

A década de 70 chegou ao fim com os carnavalescos em uma solidificada posição de destaque. A entrada no carnaval dos artistas ligados à Escola de Belas Artes influenciou não somente o tratamento dispensado ao visual das escolas de samba, como propiciou, também, um trabalho de reprodução de fatos ou de personagens restritos a livros, cujo acesso ao público era bastante limitado.

Constatamos que das equipes formadas por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, continuaram despontando profissionais que forneceram ao mundo do samba momentos de mágica beleza, como João Trinta e Maria Augusta, por exemplo. *Desta primeira geração de "mestres" do carnaval surgiram novas etapas da própria história do carnaval das escolas de samba* (GUIMARÃES, 1992, p. 96).

Se nesta década assistimos significativas contribuições de profissionais que tiveram sua formação em carnaval iniciada neste grupo, na década de 80, presenciaremos o desabrochar de mais uma artista, Rosa Magalhães. Rosa também deu seus primeiros passos no universo do carnaval partilhando as experiências deste grupo que revelou ser, sobretudo, um espaço de formação de carnavalescos.

Nos capítulos a seguir, acompanharemos a trajetória desta artista. Desde suas influências, maneiras de criar e seu primeiro campeonato conquistado, até os dias atuais, como a carnavalesca possuidora do maior número de títulos do Sambódromo, o novo espaço cênico construído para abrigar este espetáculo.

Definitivamente inseridos no cotidiano das escolas, os carnavalescos assistiram cair em suas mãos, e porque não dizer mentes, várias responsabilidades de um desfile. Na opinião de muita gente, tornaram-se uma espécie de salvadores. Para outros, ditadores que afastavam o espetáculo de suas raízes.

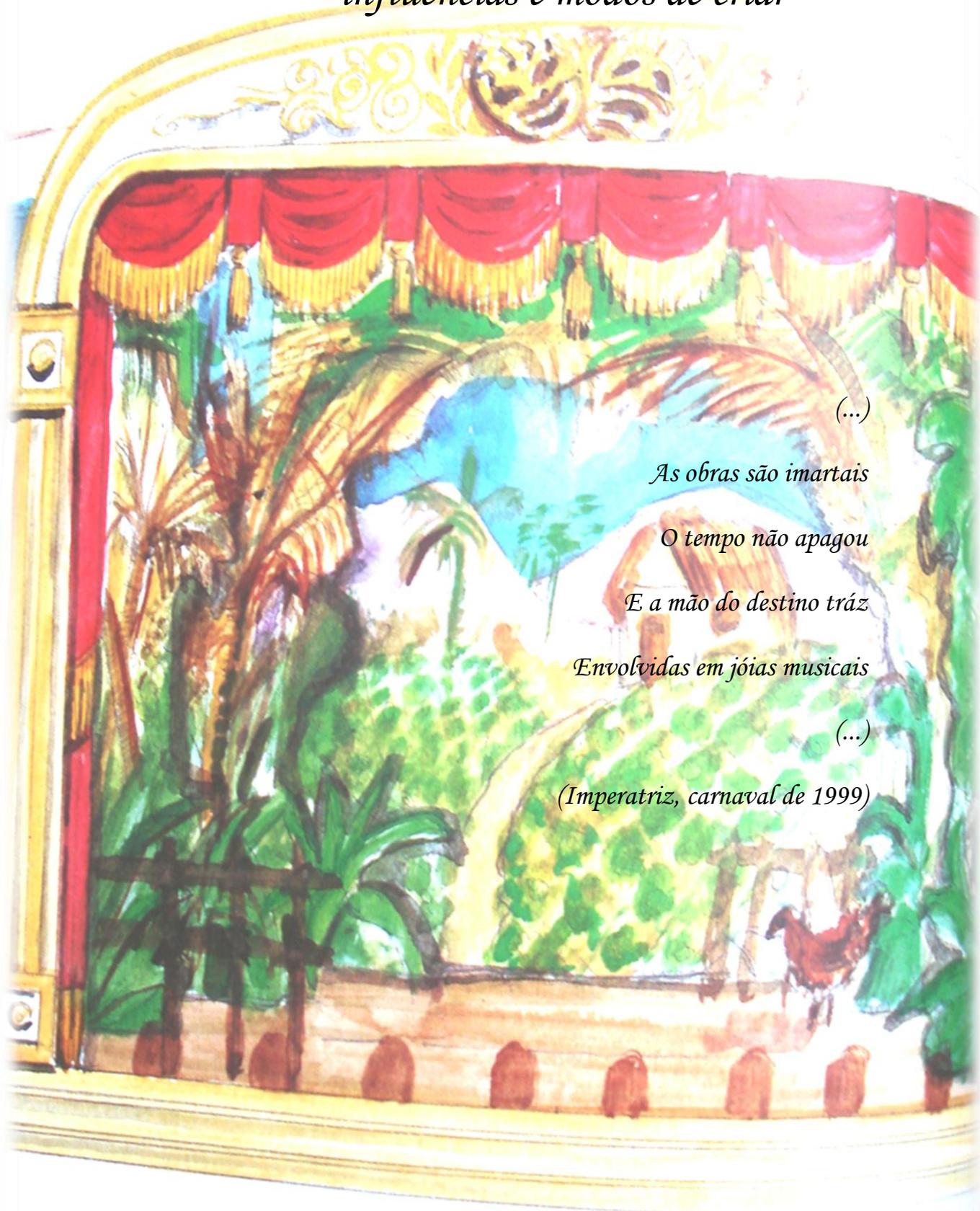
Caminhando na eterna corda bamba entre a consagração e o fracasso, estes artistas se debruçam sobre pesquisas à procura de inspiração para suas ideias. Através de seu talento, dissolvem e misturam os mais diferentes elementos culturais em busca da fórmula “ideal” de desfile. Uma fórmula que agrada componentes, público e jurados.

Criadores de narrativas e soluções visuais impactantes, os carnavalescos transformam a ilusão dos poucos minutos de desfile em uma doce realidade. Uma doce realidade carnavalesca!

A imaginação tornou-se o caminho possível que nos permite não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam vir a tornar-se realidade.

François Laplantine & Liana Trindade, 1997

***Evolução:** conversa com Rosa - lembranças,
influências e modos de criar*



(...)

As obras são imortais

O tempo não apagou

E a mão do destino traz

Envolvidas em jóias musicais

(...)

(Imperatriz, carnaval de 1999)

Criação em rede

*É algo que trabalha com o mágico.
Fazer uma estrada deve ser maravilhoso, mas trabalhar com o faz de conta é mais.
Quando o trabalho é prazeroso, a gente fica a vida inteira.*

Rosa Magalhães, 2011

Gilberto Velho (1994, p. 27) uma vez observou que *os indivíduos constituem suas identidades através da memória, retrospectivamente, e dos projetos, prospectivamente. Tudo isso envolve deliberações e escolhas a partir de um quadro sociocultural e de um campo de possibilidades cujos limites nem sempre são claros.* Por isso, ao utilizarmos a narrativa oral como fonte de investigação sobre determinado percurso de vida, devemos analisar esse percurso sobre o pano de fundo dos contextos nos quais estes acontecem, devendo ser levado em consideração, também, as diversas redes de relações que estão postas em contato.

Neste sentido, as lembranças, reflexões e ideias de Rosa Magalhães, suscitadas durante nossa conversa, se uniram a textos, pensamentos, reportagens, fotos e pesquisas já existentes. Meu olhar, propiciado pelo trabalho de campo, também está presente. Essas diversas perspectivas, quando reunidas, visaram ampliar e sistematizar a reconstituição da trajetória narrada pela artista, a partir de uma memória que seleciona e articula diferentes fragmentos. Entretanto, não enxergo a memória como um lugar onde as lembranças se fixam e acumulam, pelo contrário, a cada nova impressão, modificações são impostas ao sistema, alterando a percepção que temos de nossa história, transformando nossas lembranças.

Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória (SALLES, 1998, p. 100). Considerando que não existe lembrança sem imaginação, toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode existir imaginação sem lembrança. A imaginação está atrelada à memória, sendo que esta funciona como o trampolim da imaginação. *Imaginar é conhecer aquilo que ainda não é, a partir daquilo que foi, daquilo que percebemos e daquilo que vivemos* (TADIÉ & TADIÉ, 1999, p. 316).

Acompanhando o pensamento de Iuri Lotman, podemos conceber, também, a memória como um elemento pertencente à cultura.

A cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, isto é, um mecanismo supra-individual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e da elaboração de outros novos. Nesse sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro de cujos limites alguns textos comuns podem se conservar e ser atualizados. (LOTMAN, 1998, p. 157)

Portanto, segundo Lotman, a cultura move-se contra o esquecimento, em um mecanismo organizado e complexo, conservando informações, elaborando continuamente procedimentos mais vantajosos e compatíveis, recebendo novos conhecimentos, codificando e decodificando mensagens e traduzindo-as para outro sistema de signos.

Por essa perspectiva, trabalhei o processo criativo de Rosa Magalhães, inserido em uma cultura que, no âmbito coletivo, é memória. Ao encaminhar-se contra o esquecimento, cria mecanismos de conservação, transmissão e elaboração de novos significados, sofrendo modificações durante o percurso da vida.

*Nunca recusei à minha fecunda e elástica
imaginação os mais rigorosos procedimentos de pesquisa.
Eles conseguem dar rigidez a minha maluquice congênita.*

Salvador Dali, 1989

Os quarenta anos de profissão de Rosa Magalhães começaram na equipe de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, no Salgueiro, em 1971, quando a jovem recém graduada em pintura, na Escola Nacional de Belas Artes, foi convidada pela amiga de faculdade Cláudia Miranda a juntar-se ao grupo. A artista relembra esse chamado logo no início de nossa conversa.

A Augusta estava viajando, estava na Europa, sei lá onde ela tava. Tava longe, e não dava sinal de vida, nada. Quando a Cláudia disse: eu tenho que fazer isso, você quer fazer? Eu disse faço. Nisso que eu disse que ia fazer e tal, a Augusta chegou. Olha, a Augusta chegou, agora eu saio. Não, fica todo mundo aí que é muito trabalho... Aí eu fiquei e a Cláudia acabou saindo porque ficou grávida, começou a se sentir mal e não deu pra ela.

Sem experiência e intimidade com o universo do carnaval, este contato inicial com o dia-a-dia das escolas de samba revelou ser, sobretudo, um importante elo de sua constituição artística. Através dessa vivência que seu interesse por figurino surgiu. Em um trecho do livro *Fazendo Carnaval* (1997, p. 11), Rosa nos relata a relevante descoberta.

Munida de uma lapiseira e uma borracha, lá fui eu desenhar os figurinos. Tudo o que eu tinha era curiosidade e boa vontade. Fiquei maravilhada com uma descoberta: os livros de indumentária.

No ano seguinte ajudou Maria Augusta, na época carnavalesca da União da Ilha, na confecção de algumas fantasias para a escola, como nos lembra em outra passagem de nossa conversa.

Eu fiz lá umas coisas. É. Mas acho que não foi desenhando muito não. Eu fiz. Em escala um pra um. Mais foi pouca coisa, foi em casa.

A curiosidade e o desejo de estudar mais profundamente sobre indumentária levou Rosa a tomar uma decisão que lhe abriria um considerável leque de aprendizagem e oportunidades, destacada em mais um trecho de sua narrativa.

Em 72 eu fiz vestibular pra UNIRIO. (...) É, aí eu resolvi estudar esse negócio de figurino. Eu só queria fazer a aula da Marie Louise. Comecei assim... Olha, só tem essa professora, vamos pegar aula com ela, com essa Marie Louise que é lá na escola de teatro. Como tinha esse negócio de quem já fez vestibular não precisava fazer outro, eu disse: ah vamos pegar só esse crédito. Quando eu cheguei lá na UNIRIO disseram que não, tem que fazer vestibular sim. (...) Fiz outro. Passei. (...) Depois eu pensei assim, já que eu fiz vestibular e eu tenho direito, vou fazer é tudo. Quer dizer... Desenho, essas coisas não precisei fazer porque já tinha feito. Modelagem, essas coisas... Mas vou fazer cenografia, iluminação, tudo que eu não fiz, (...) já que eu tô aqui e tô gostando desse negócio.

Desta maneira, iniciava sua história no teatro. Porém, a artista não abandonou o carnaval. Disputou concursos para a decoração do Baile do Teatro Municipal e de ornamentação das ruas da cidade tendo, inclusive, concorrido contra grupos que tinham a participação dos mestres Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues.

Aí eu fui fazer outras coisas, fui fazer decoração do Municipal, eu concorri. Decoração da rua, a gente ganhou...

Também desenvolveu figurinos, na Beija-Flor, antes da contratação de Joãozinho Trinta. No final dos anos 70, em parceria com a amiga Lícia Lacerda, desenhou, para a Portela, fantasias e alegorias baseadas em enredos criados por uma equipe de criação ligada à agremiação.

Em outro momento de nossa conversa, Rosa Magalhães relata sua primeira experiência em uma grande produção de teatro, quando inicialmente faria assistência de cenário e figurinos para o cenógrafo Hélio Eichbauer. É interessante notarmos, na narrativa, embriões importantes daquilo que sustentará seu processo de criação. Este primeiro contato com o universo teatral parece conter células germinais com forte potencial gerador, ou seja, terá desdobramentos que serão as expansões destes embriões. O evento guarda um potencial, ainda não reconhecido, de possibilidades a serem exploradas no decorrer da sua trajetória, pois cada trabalho desenvolvido será a concretização de uma etapa da longa estrada que direcionará a artista.

A primeira peça que eu fiz assim, uma grande montagem e tal foi o Calabar. (...) E aí o Hélio Eichbauer pediu pra eu fazer a pesquisa pra ele. Sobre a época do Maurício de Nassau na Holanda. Eu fui lá pra Biblioteca Nacional e consegui ver o livro desenhado pelo Frans Post. Eu fiquei louca com o livro. Nunca tinha visto. Tinha uma mulher de luva que passava e eu olhava e copiava aquilo. É uma maravilha o livro. Tinham as bandeiras todas, tinham os emblemas, tinham as paisagens, tinham as casas, tinha o povo na lavoura do açúcar, tinha aquilo tudo. E aí eu comecei a... Que eu acho que o Chico também teve muita influência do pai dele, porque eu duvido que o pai não tenha contado essa história, porque ele sabia dessas coisas. Aí eu voltei com aquela pesquisa toda e achei que estava feia. Eu não vou entregar isso assim. Aí fiz tudo em aquarela, passei tudo a limpo. Quando acabei eu liguei e disse assim: Hélio, sua pesquisa ficou pronta. Ele foi lá... Olhou, olhou, olhou... Ele disse: você não fez a pesquisa. Aí eu queria morrer. Quando ele falou que eu não fiz a pesquisa, eu disse: eu não fiz a pesquisa? Não, você fez os figurinos todos da peça. Tinha soldado, tinha mulher do povo, tinha os escravos, tudo. Você já fez a peça inteira, fica de figurinista. Então eu nunca fui assistente. Entendeu? Já comecei fazendo. Ficou um trabalho muito bonito. (...) Mas aí não teve a peça, porque foi censurada. Então tinha a polícia lá. A gente lá dentro, a polícia lá fora, aquela confusão.

A estréia do espetáculo, no final de 1974, como lembrado na narrativa acima, foi proibida pela ditadura militar. Porém, já é notório neste acontecimento, o cuidado, o esmero que caracterizarão seus trabalhos, além do enorme prazer no ato da pesquisa. Referenciada e estimulada por informações recebidas desde a infância, Rosa não nega que a vontade de estudar, a paixão por livros e o gosto pela criação tem vinculação com o

contato e horas passadas na biblioteca da casa dos pais, origem antiga de um saber insubstituível. Vale ressaltar, também, o trecho no qual ela acha que, muito provavelmente, Chico Buarque recebeu influência do pai para conceber, junto com Ruy Guerra, o musical.

Nascida no seio de uma família de intelectuais, sempre possuiu liberdade total para ler o que quisesse. Esta particularidade influenciou em sua concepção artística, onde a curiosidade por fatos pitorescos ou acontecimentos pouco conhecidos da história do nosso país, a inteligente associação de ideias, além da eterna busca por novos conhecimentos e cultura, será marcante.

Seu pai, Raimundo Magalhães Júnior, foi jornalista, poeta, biógrafo, historiador e teatrólogo. Em 1956, tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras. Escreveu dezenas de revistas, comédias e peças dramáticas para o teatro. De suas pesquisas surgiram diversas biografias, antologias, dicionários, ensaios e, sobretudo, obras sobre Machado de Assis, obtendo diversos prêmios literários. Pertenceu, também, ao primeiro corpo de jurados do concurso das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, realizado em 1932. Lúcia Benedetti, sua mãe, era contista, escritora de literatura infantil, romancista, teatróloga, cronista e tradutora. Precursora do teatro infantil, no país, lançou as bases do que é considerada dramaturgia infantil brasileira.

O afluxo de saberes recolhidos, apreendidos e incorporados por Rosa Magalhães, desde os tempos de menina, foi, posteriormente, ampliado nos anos de aprendizado na Escola de Belas Artes e na Escola de Teatro da UNIRIO. Entretanto, a constituição de sua identidade artística não findaria nesses elementos, mas irá se alimentar, também, da intensa vivência no “fazer” cotidiano do carnaval e teatro, em um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente.

Nesse sentido, as interações evoluem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo. Damos destaque, desse modo, aos aspectos comunicativos da criação artística. (SALLES, 2008, p. 32)

A imagem de rede se faz relevante, neste momento, para compreendermos o modo como Rosa se envolve com a cultura, ou seja, os diálogos estabelecidos por ela se interconectam em uma trama, inserindo-a em certas linhagens e vertentes. Daí a importância de acompanharmos as escolhas responsáveis pela formação dessa teia, onde a artista e seus trabalhos estabelecerão interlocuções com a história da arte, da cultura e até mesmo da ciência de uma maneira geral, nutrindo-se de tudo que os cerca.

Quem somos nós senão uma combinatória de experiências, informações, de leitura, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1990, p. 138)

Bakhtin (1997) nos lembra, com propriedade, que a atividade estética tem o poder de reunir o mundo disperso, onde a construção de novas realidades, pelas quais o processo criador é responsável, se dá por meio de um percurso de transformações, envolvendo seleções e combinações. Por isso, a relevância da memória, das leituras, pesquisas, filmes assistidos, formação acadêmica e trocas de experiências na constituição do estilo desenvolvido por Rosa Magalhães, pois funcionam como um meio condutor de diálogos externos, levando para dentro do seu processo de criação outras vozes.

Os diálogos estabelecidos, a reunião desses elementos, podem ser chamados, também, de influências. Ressalto, entretanto, que não enxergo essa questão como um fator negativo, como falta de originalidade. Pelo contrário, essa diversidade de referências acabou por constituir a rica trama de que é feita sua história. *Em última análise tudo é influência neste mundo. Cada indivíduo é fruto de alguma coisa. Muitas vezes um livro revela prá gente um lado nosso ainda desconhecido. (...) O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente*, ponderou, certa vez, Mário de Andrade (1982, p. 31).

Portanto, este acervo de influências, faz parte das inúmeras camadas que envolvem o processo de criação, integrando-se a história dos trabalhos, deixando rastros da pesquisa e preservando a inserção da artista na linha

do tempo. Em vários trechos de nossa conversa, Rosa ressalta a importância destes diálogos na composição da sua linguagem artística, que se nutriu, por exemplo, das heterogêneas experiências e desempenho de papéis vividos ao longo da carreira, configurando-a uma artífice de expressão própria, possuidora de um estilo autoral.

Sua primeira experiência profissional, por exemplo, dentro do grupo de sociabilidade carnavalesca do Salgueiro, comandado por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, além de ter possibilitado Rosa Magalhães a entrada no universo do carnaval, ofereceu-lhe, também, o aprendizado de inúmeros saberes através da prática cotidiana, troca de informações e ensinamentos dos mestres, deixando marcas em sua formação e influenciando o seu fazer artístico.

Ah, sempre teve né, porque eu participei. E depois você assiste, você vê. O João com certeza, porque eu acompanhei mesmo depois que eu saí do Salgueiro e ele continuou. (...) Mas tinha aquela coisa, porque tem o Arlindo, porque tem o Pamplona... Sempre fica né!

Outro resultado importante deste primeiro contato com o mundo do samba, já comentado anteriormente, foi o surgimento do seu interesse por figurino. O desejo de estudar indumentária levou Rosa a prestar vestibular para a Escola de Teatro da UNIRIO. A graduação em cenografia, além de abrir-lhe novos campos de trabalho, enriqueceu sua formação artística. Em outro trecho da narrativa, revela a consequência do estudo de indumentária na criação dos seus figurinos.

É. Você às vezes simplifica porque carnaval você não pode ter... (...) O primeiro livro que comprei de figurino tinha os moldes, eu tenho esse livro até hoje. Tinha os moldes, eu decalquei aquilo. E os moldes eu ampliei para aqueles bonequinhos de madeira. Eu fiz aquelas roupinhas inteiras. O véuzinho, não sei o que... Eu vesti aquele boneco, tudo de algodãozinho. (...) Então é uma forma de estudar como é que aquela coisa funciona um pouco. Aí, essas roupinhas servem pros alunos entenderem. Quer dizer, depois aquilo serviu... Outro dia eu achei esse monte de roupinha. Pensei, vou jogar tudo fora, mas aí disse, não, vou jogar não, isso deu um trabalho. Umás roupinhas desse tamanho, uma coisa de maluco.

Mesmo admitindo que no carnaval, às vezes, seja necessário simplificar um pouco, a preocupação com o corte, modelagem e silueta estarão constantemente presentes em suas fantasias. Rosa Magalhães

enxerga e realiza o espetáculo de uma maneira bem próxima ao grupo de artistas, também com formação acadêmica, que revolucionou o desfile das escolas de samba. Este grupo, como mencionado anteriormente, imprimiu uma maneira diferente de fazer e pensar esta manifestação popular. Seus elementos plásticos, ou seja, as fantasias, alegorias e adereços, recebiam tratamento próximo a uma ópera, a um espetáculo teatral. A busca por novos temas, o rigor histórico ao retratar uma época, a aplicação da palheta de cores, os volumes, formas e materiais adotados nos elementos do desfile, em tudo transparecia o cuidado, o estudo por trás das decisões tomadas, aonde nada era gratuito. Tudo tinha uma função específica, visando a transmissão da narrativa com qualidade, mas sempre pensando, também, no aprimoramento da beleza visual do espetáculo.

Todas essas características estarão presentes nos trabalhos de Rosa, que na eterna curiosidade em conhecer melhor o mundo ao seu redor, seleciona, apreende e metamorfoseia informações, em um modo consciente de obtenção de conhecimento, relacionado à pesquisa de toda ordem. Nessa experiência cognitiva que o olhar impõe a tudo o que é observado, transforma as inúmeras referências em novas realidades, imprimindo seu traço.

Eu gosto de ler, de ver as coisas. (...) Ah, sempre você vê uma coisa. Não sei. Todo mundo que... Eu acho que até você vê o que os outros estão fazendo... É o jornal que você lê... (...) Vai empilhando, empilhando, empilhando... Depois do carnaval eu digo, vou guardar meus livros.

No trecho acima nos deparamos com algumas pistas de suas coletas de referências. Hemingway, escritor norte-americano, é sempre lembrado por sua constatação de que um conto é como um iceberg que deve ser sustentado, na parte que não se enxerga, pelo estudo e reflexão sobre o material reunido e não utilizado diretamente na obra.

Eu pego muito livro pra ler. Eu vou folheando, vou mexendo, de repente a coisa sai. (...) Aí, dali, você vai desenvolvendo e a coisa vai surgindo. (...) Eu faço, geralmente, uma pilha grande, de vários assuntos. Aí eu fico mexendo, e, de repente, a coisa aparece, ou não aparece. Eu continuo mexendo até aparecer. (...) Eu tenho uma biblioteca grande. Quando o assunto eu não tenho, eu peço a alguém [para] ir na biblioteca e descobrir alguma coisa. (Rosa Magalhães, apud FERREIRA, 1999, p. 122/123)

Quando se torna professora de cenografia e indumentária, na Escola de Belas Artes, Rosa irá transportar a instrução desses anos de estudos acumulados e de prática em seu ofício para a universidade. Acontece, assim, um movimento circular de transmissão de conhecimento, que tem início na academia, se enriquece com a prática e experiência de vida, para depois retornar à academia. Um ciclo parecido com o dos primeiros profissionais acadêmicos que se dedicaram ao carnaval e revolucionaram o espetáculo.

Aí, essas roupinhas servem pros alunos entenderem. Quer dizer, depois aquilo serviu...

Esse processo de dar forma a imaginação, realiza-se, portanto, através do intermédio da sensibilidade, da concretude de materialização e da ação do conhecimento e da vontade. A construção artística acontece, de um modo geral, por meio dessa teia de operações lógicas e sensíveis, afastando-se da linearidade e formando uma complexa trama de buscas e propósitos. Problemas, hipóteses, soluções e testes estarão presentes durante o processo de criação, formando uma rede de tendências que se interrelacionam.

Localizado dentro de um tempo e espaço que fatalmente exercerá algum tipo de influência no resultado final dos trabalhos desenvolvidos, o percurso de Rosa será o registro do inevitável mergulho da artista no mundo que a rodeia. Quando cita suas leituras, faz alguma observação de viagem, espetáculos ou filmes assistidos, exposições visitadas, experiências vividas e trabalhos de outros profissionais que lhe marcaram de alguma maneira, estamos conhecendo suas formas de retenção de dados, preferências estéticas e questões que a interessam. A artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas uma pessoa inserida no seu tempo e afetada pelos seus contemporâneos. Bakhtin (1981, p. 29) afirma que *as grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram.*

Porém, em toda prática criadora, existem linhas diretórias que unem as produções como um todo. São características envoltas pela singular aura do artista, onde crenças e gostos irão reger seu modo de produzir. Penso, a

partir dessa perspectiva, que a unicidade de cada indivíduo, ao longo do tempo, irá construir um projeto único, singular e pessoal. Levando a tese da continuidade às últimas conseqüências - cada trabalho concretizado pode ser considerado como parte deste projeto maior.

Colocado este panorama, entro, a seguir, na década de oitenta. Possuindo alguma experiência de trabalhos realizados em escolas de samba e teatro, além das decorações para ruas e bailes, Rosa enfrentou, em 1982, seu maior desafio profissional até o momento, ao desenvolver o desfile do Império Serrano.

Realizado em conjunto com a amiga Lícia Lacerda, Rosa Magalhães teve a difícil missão de transpor para a avenida o crítico enredo da tradicional agremiação, o que pode ser considerado a célula germinal do seu grande projeto artístico no universo do carnaval.

Satirizando os rumos que o espetáculo tomou, como por exemplo, o gigantismo e o luxo excessivo, a dupla obteve, através de muita criatividade e trabalho árduo, um enorme sucesso, ajudando na conquista do último título do Império entre as grandes escolas.

Rosa iniciava, dessa maneira, sua consagrada carreira de carnavalesca. Ao criar um estilo singular, tornou-se uma referência no mundo das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro.

*Tomando em sua mão algumas sobras do mundo,
o homem pode inventar um novo mundo que é todo dele.
A arte começa pela transmutação e continua pela metamorfose.*

Henri Focillon, 1983.

Primeiro grande desafio no carnaval

*Tudo é possível e provável.
Sobre a frágil base da realidade, a imaginação tece novas formas.*

August Strindberg, 1978.

Os anos 80 assistiram, novamente, o êxito de diversos artistas com passagens pelos grupos de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, como Rosa Magalhães, Max Lopes, Viriato Ferreira e Renato Lage, por exemplo. A imaginação desses novos carnavalescos conviveu com o talento de nomes já consagrados, entre eles o mestre Arlindo, o ousado Joãzinho Trinta e o eclético Fernando Pinto, estabelecendo *um novo padrão de qualidade estética para os desfiles, no qual os detalhes visuais e as novidades tecnológicas tornavam-se tão importantes quanto as "tradições" do canto e da dança* (FERREIRA, 2004, p. 365). O fenômeno da expansão destes profissionais era visível, e os ex-integrantes das equipes de Pamplona e Arlindo obtiveram bons resultados durante toda a década.

Refletindo uma nova estrutura em apresentações cada ano mais elaboradas, os desfiles das escolas cariocas não se furtaram em dedicar uma atenção crescente aos aspectos visuais e narrativos do espetáculo. Novidades e modificações, associadas aos sambas-enredos formulados especialmente para uma melhor compreensão da história apresentada e uma boa resposta da plateia, impuseram um novo paradigma para as agremiações, que procuravam reunir os elementos tradicionais às necessidades resultantes da nova realidade dos desfiles.

A década de oitenta, portanto, é o resultado do conjunto de fatores que atravessaram a evolução das escolas de samba, onde a busca por uma identidade se confundiria com o desejo de uma competente administração profissional, principalmente no lado artístico e financeiro. Esta revolução, principalmente a de caráter econômico, gerou uma nova mentalidade no modo de administrar as escolas, propiciando o surgimento de uma postura "empresarial" e transformando o contexto do universo do samba.

No superespetáculo em que se converteram os desfiles, somente criatividade não sustentava mais o sucesso das apresentações. O auxílio financeiro, tecnológico e humano tornou-se fundamental, permitindo a

ampliação dos recursos visuais ao possibilitar o acesso a técnicas e materiais que suprissem as exigências cada vez maiores desse espetáculo de massa, *superdimensionado pela indústria cultural e valorizado como produtor de divisas turísticas* (GUIMARÃES, 1992, p. 97).

Da concepção de “superespetáculo” e “carnaval de luxo”, predominante na época, nasceu o enredo apresentado pelo Império Serrano no ano de 82, proporcionando à tradicional agremiação sair da última colocação do carnaval anterior, para conquistar o título com um desfile memorável. Concebido por Fernando Pamplona, o enredo revisava o processo evolutivo das escolas de samba, desde a década de trinta até os anos oitenta, quando alegorias luxuosas, artistas e turistas afugentavam da festa os verdadeiros sambistas e pessoas da comunidade.

Apesar de não estar atuando no período como carnavalesco, Pamplona mantinha-se ligado ao carnaval criando enredos para outros profissionais desenvolverem. Oferecido à escola do morro da Serrinha, coube a duas jovens artistas a missão de transpor a ideia do mestre para a avenida, Lícia Lacerda e Rosa Magalhães.

Sem excessos de luxo, a Império Serrano foi uma escola bem vestida, (...) com um desfile limpo, impecável: 2.700 passistas distribuídos em 56 alas reviveram, em pouco mais de uma hora, as três fases do carnaval. (...) Tema que nas mãos de Rosa Magalhães e Lícia Lacerda garantiu excelente presença à escola. (Revista Manchete, nº 1559, ano 30, 27 de Fevereiro de 1982, p. 12/13)

O enredo original se chamava *Onze*, uma referência a Praça do mesmo nome na região central do Rio de Janeiro. Porém, Rosa o rebatizou de *Bum Bum Paticumbum Prugurundum*, onomatopéia que representa a batida do samba.

É. Um enredo que a gente desenvolveu, mas ele [Fernando Pamplona] não gostava desse nome.

Não há como negar, entretanto, que o novo título contribuiu muito para o enorme sucesso do samba e, conseqüentemente, do desfile. Batizar enredos com nomes inusitados, ou até mesmo engraçados, será uma constante em sua carreira, tornando-se uma das características de seus

carnavais. *Me masso se não passo pela Rua do Ouvidor (Salgueiro 91), Marquês que é Marquês do sassarico é freguês (Imperatriz 93), Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará (Imperatriz 95), Quem descobriu o Brasil, foi seu Cabral, no dia 22 de Abril, dois meses depois do carnaval (Imperatriz 00), Cana caiana, cana roxa, cana fita, cana preta, amarela, Pernambuco... Quero vê descê o suco, na pancada do ganzá (Imperatriz 01) e Tupi or not Tupi, in a South American way (Imperatriz 02)*, são exemplos de nomes curiosos e humorados de algumas de suas histórias.

Eu tenho um enredo agora que se chama... Esse eu não sei se vou chegar a fazer, mas se chama Anbelivabou. O nome já é muito bom né, Anbelivabou, com A N belivabou [o título é uma brincadeira com a palavra inglesa unbelievable, que significa, em português, inacreditável]. (...) Eu espero poder fazer ainda o Anbelivabou. Tem um que acho que vai se chamar Assim falou Barack Obama.

A inspiração para o título do carnaval de 82 surgiu através de uma entrevista que Ismael Silva, um dos fundadores da primeira escola de samba, a Deixa Falar, concedeu ao jornalista Sérgio Cabral.

É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava pra andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Ai, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbum prugurundum. (Ismael Silva, apud CABRAL, 1974, p. 75)

O sambista referia-se à mudança fundamental que os músicos do bairro do Estácio introduziram no samba carioca na década de 1920, libertando-o definitivamente da influência do maxixe e inaugurando o ritmo na forma em que é hoje internacionalmente conhecido.

A criação da nova "batida", que propiciou o surgimento das agremiações conhecidas por escolas de samba, dava início ao enredo. Da Praça Onze, onde foram realizados os primeiros desfiles, a narrativa seguia até a década de 1950, quando as apresentações aconteciam na Avenida Presidente Vargas. Nesta época, os sambistas se concentravam nas imediações da Igreja da Candelária, e as escolas passaram a sofrer influência de artistas plásticos de formação acadêmica. Já na virada dos

anos 70 para os 80, quando a riqueza e o luxo excessivo passaram a ocupar o lugar dos autênticos valores do samba, a história terminava. Do *bum bum paticumbum prugurundum* até as Super Escolas de Samba S. A., o enredo contou as três fases dos desfiles, a da Praça Onze, a da Candelária e a da Sapucaí, encerrando, com um toque de humor, a primeira crítica pública ao novo estilo que tomava conta do espetáculo.

Apresentando uma visão do que teria sido um desfile na Praça Onze, o Império Serrano abriu sua exibição. Estavam presentes, neste primeiro setor, as baianas em fila na lateral da escola, malandros de terno branco e sapato bicolor, o caramanchão, precursor das grandes alegorias, damas e nobres de perucas, além da corda esticada, utilizada, nos carnavais antigos, para evitar que pessoas alheias ao desfile se intrometessem e causassem distúrbio.

Ah, isso aqui era o início do carnaval [referindo-se a imagem abaixo que observávamos no computador durante a conversa]. Então... Eram umas cabeças, isso aqui era de vime. A gente que pintou, eu e Lícia. Porque o pintor de arte fugiu. Não sei, sumiu. A gente é que pintou essas cabeças. Eu me lembro dessas cabeças. E disse: vamos lá, vamos pintar isso. Meti a tinta e ia em frente. (...) Metíamos a mão.



Império Serrano 1982

Início do desfile

Na parte inferior da imagem, em primeiro plano, percebemos o topo dos estandartes que faziam alusão a Praça Onze, no setor inicial do enredo. Logo atrás, aparecem os bonecões representando figuras características de antigos carnavais, aos quais, na narrativa acima, Rosa se refere.



Império Serrano 1982

Detalhe elemento alegórico

A cabeça, confeccionada em isopor e com acabamento final imitando papel machê, como nos antigos carnavais, era fixada em uma estrutura de vime coberta com tecido.



Império Serrano 1982

Setor dedicado aos desfiles da Praça Onze

Em primeiro plano, a ala dos malandrinhos, confeccionada com material e tamanho bem parecido com a época representada. Logo atrás, os elementos alegóricos dos bonecões, que davam volume e verticalidade a esta parte do desfile.



Império Serrano 1982

Setor inicial do desfile

Detalhe dos elementos alegóricos dos bonecões, em primeiro plano, com ala das Damas e Nobres de capa, ao fundo.

Percebe-se, pelas imagens deste primeiro setor, que os elementos característicos dos antigos carnavais foram mantidos, fruto de muita pesquisa, aliada a uma boa dose de ousadia das artistas. Ao reinterpretar os desfiles realizados na Praça Onze, próximo à realidade do passado, rumaram contra a direção que o espetáculo tomou. As fantasias, bastante simbólicas da fase inicial das escolas de samba, possuíam volume, proporção e materiais adequados à época representada. O verde e o branco, cores da agremiação, predominaram em todas as roupas e adereços, sendo entrecortadas, apenas, por tons de dourado. Os adereços de mão apareceram somente em alguns estandartes, e os elementos alegóricos eram carregados pelos próprios componentes, como no caso dos bonecões, proporcionando verticalidade à abertura da escola.

O segundo setor do enredo iniciava no ano de 1959, com o carnaval do Salgueiro, quando artistas com formação acadêmica começaram a exercer influência direta na manifestação popular das escolas de samba. Novidades como as alegorias de mão, alas coreografadas e fantasias com temáticas negras, entre outras representativas do período, foram lembradas.

Neste ano de 82, a Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, reconhecendo a falta de condições das agremiações para suportar financeiramente o carnaval competitivo do grupo principal, solicitou a Riotur⁹ a exclusão da pontuação do quesito alegorias e adereços, a permissão de apenas duas alegorias e a proibição dos tripés e das figuras vivas em cima dos carros, visando, através dessas medidas, a diminuição do custo do espetáculo. A proposta, na sua totalidade, não foi aceita. O quesito continuou a valer pontos, sendo que foram permitidas apenas três alegorias, incluindo o abre-alas. Os tripés, assim como as figuras vivas em cima dos carros alegóricos, foram proibidos.

Rosa menciona, com destaque, a utilização das alegorias de mão a partir deste segmento da narrativa. Como nos carnavais da década de sessenta, a intenção era aumentar o volume do desfile. Driblava-se, assim, a limitação da quantidade de carros alegóricos e a proibição dos tripés.

Através dos adereços e alegorias de mão, uma solução simples,

⁹ Órgão oficial de turismo do município do Rio de Janeiro que administrava o carnaval da cidade.

barata e de acordo com o período retratado, as carnavalescas imprimiram a verticalidade e tamanho necessário ao espetáculo, mais próximo dos padrões e proporções vigentes na década de oitenta.

Eram só três carros. E não podia ter gente. Isso aqui [Rosa aponta na imagem] eram umas casinhas que andavam. Mas não tinha rodinha não, era no carregado. Tinha uma estruturinha de madeira e tecido. Não é madeira não. Era tecido pra ficar bem leve. Algodãozinho pintado, com isopor lá em cima. Tinham uns homens aí dentro andando. (...) É uma época... Nessa época aí usava muita alegoria fora do carro. De carregar. Esse negócio de carregar acabou. Ninguém carrega mais nada. Porque os carros ficavam baixos, então era pra subir. Ficar mais alto. Agora os carros estão gigantescos, mudou, ninguém quer carregar. Você dá um negócio neguinho joga na rua. É gastar dinheiro à toa. A não ser que seja uma coisa que vai fazer um efeito, e tal. Uma bandeirona, um troço. Mais fora disso (...) tem que ser uma coisa especial. Aqui coitados, eles desfilaram e ninguém sabe quem foi que desfilou aí.



Império Serrano 1982

Início do segundo setor

Uma ala de burrinhas abria este setor, formando uma segunda comissão de frente, seguida das alas moleques de Debret, dedicadas ao carnaval do Salgueiro, de 1959. Fica evidente, pela imagem, a beleza plástica proporcionada pelas alegorias de mão, dando movimento e volume à apresentação. Ao fundo, as casas que Rosa faz referência na narrativa acima.



Império Serrano 1982

Ala fantasiada de escravos desfilando entre casario colonial

Uma ala fantasiada de escravos desfilando entre o típico casario colonial, em homenagem ao carnaval do Salgueiro, sobre o Debret, encerrava a primeira parte do segundo setor do enredo. As casas foram produzidas a partir de uma estrutura de madeira coberta com tecido, tornando o elemento alegórico leve e permitindo, dessa maneira, que os componentes que ficavam na parte interna da estrutura a carregassem. Driblava-se, assim, a limitação do uso de alegorias e a proibição dos tripés.

Aparentemente, o artista pode imaginar tudo. Entretanto, obstáculos externos, ou até mesmo internos ao processo de criação, podem oferecer resistência a sua liberdade criadora. Essas limitações, muitas vezes, revelam-se uma força propulsora da imaginação, como no caso do desfile em ocasião. Além da dificuldade causada pela pouca quantidade de alegorias permitidas e da proibição dos tripés, as carnavalescas não dispunham de um orçamento compatível com a grandiosidade que um carnaval competitivo necessitava. Nessa perspectiva, Rosa e Lícia partiram em busca de soluções criativas visando um bom resultado.

Como mencionado, driblaram o limite de carros alegóricos e a ausência dos tripés, substituindo-os por muitos adereços de mão e alegorias carregadas pelos próprios componentes, resultando uma massa de apresentação compatível com o carnaval do período. Entretanto, a utilização desses elementos não se demonstrou gratuita porque conseguiram encaixá-los perfeitamente dentro da narrativa, já que eram expedientes muito

utilizados nos desfiles antigos. Rosa relata, também, outra estratégia adotada, bastante inteligente, para contornar a falta de recursos financeiros, pois no último setor do enredo deveria ser retratado o luxo, ostentação e grandiosidade que tomaram conta do espetáculo.

Começou o isopor. O grande sucesso era o isopor. Então, a gente disse assim: vamos encher de isopor. Mas não tinha dinheiro pra forrar nada. Ah não, só bolinha de isopor aí... Fizemos chuva de bolinha de isopor. Guarda chuva de bolinha de isopor. Tudo de bolinha de isopor. Teve um que disse que era a estética da bolinha de isopor. Mas não é, era a exacerbação do negócio. (...) Tinha peruca de bolinha, tudo de bolinha. Vamos botar bolinha de isopor.



Império Serrano 1982

Fantasia de passistas

As bolas de isopor, material introduzido no espetáculo por Joãozinho Trinta, na década de setenta, foram utilizadas em abundância na parte final do enredo como símbolos da estética moderna do carnaval. De maneira simples, barata e criativa, contornaram a falta de dinheiro criando uma plástica interessante e adequada ao que deveriam retratar.



Império Serrano 1982

Detalhe alegoria de mão

Uma profusão de bolas de isopor criava o volume do elemento alegórico.

*Transformando-se, a matéria não é destituída de seu caráter.
(...) Ela se torna matéria configurada, matéria-e-forma,
e nessa síntese entre o geral e o único é impregnada de significações.*

Fayga Ostrower, 1978

O processo de criação é o lugar de uma intensa relação entre os artistas e os meios por eles selecionados, envolvendo escolhas, táticas e domínio do material manipulado. Ao utilizarem bolas de isopor como elemento estratégico no desenvolvimento plástico do último setor do desfile, sob o pretexto de superar uma situação financeira desfavorável, as carnavalescas dialogaram com a tradição e cultura do momento, provocando modificações na matéria escolhida e fazendo com que esta ganhasse artisticidade.

Desde a década de setenta, quando Joãozinho Trinta introduziu objetos de isopor como bóias, pranchas e bolas na confecção de adereços e fantasias, que este material leve, relativamente barato e de fácil manipulação, foi ganhando espaço dentro do universo carnavalesco, podendo ser aplicado nas mais diferentes situações. O papel machê¹⁰, que dava forma as esculturas, por exemplo, foi gradativamente sendo substituído quando grandes blocos de isopor começaram a ser disponibilizados no mercado. Com o passar dos anos tornou-se, como Rosa lembrou, em um dos materiais mais utilizados na confecção do carnaval das escolas de samba.

Portanto, em toda discussão sobre recursos criativos, até aqui suscitada, percebemos a intrincada relação entre procedimentos, matéria-prima e tendências dos processos, mediada pelo sujeito criador em constante diálogo com a cultura, dentro de um contexto histórico, social e artístico. O trabalho de criação revela-se, nesse sentido, um heterogêneo percurso de múltiplas metamorfoses por meio do qual algo passa a existir, uma sequência de gestos na busca pela formatação da matéria, com um determinado significado. Um movimento constituído de ações, pensamentos

¹⁰ Papel machê (palavra originada do francês *papier mâché*, que significa papel picado, amassado e esmagado) é uma massa feita com papel picado embebido na água, coado e depois misturado com cola e gesso. Com esta massa é possível moldar objetos em diferentes formatos e tamanhos.

e sensações, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente, onde nossa identidade, única e singular, é construída na relação com os outros, em um *processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções* (SALLES, 1998, p. 27).

Neste caso específico, eleitas para reconstruir e representar a estética da época, através da exacerbação, as bolas de isopor saem do contexto de significação primitiva e passaram a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo das carnavalescas, ganhando natureza artística e ampliando seu significado.

Por isso que a expressividade artística não é inerente a esta ou aquela matéria, porque dependendo do uso que será feito dela, toda matéria tem potencialidade. O importante é o conhecimento dos meios de expressão utilizados, dos recursos criativos escolhidos. Ou seja, se dá através do domínio da técnica, da manipulação e, conseqüentemente, da transformação dos recursos selecionados, a concretização da obra, pois cada matéria possui lei própria. A opção por um determinado procedimento, visando o manuseio de uma matéria definida, implica o conhecimento dessas leis.

Os recursos criativos nos levam, portanto, ao campo da técnica, ficando a opção por um ou outro procedimento ligada à necessidade do artista no momento da criação, além, é claro, de suas próprias preferências. Materiais inéditos geram procuras por novos recursos, como também existe a busca por novas maneiras de ação ao lidar com materiais já conhecidos. Nesse sentido, os procedimentos adotados estarão ligados, novamente, ao momento histórico em que o artista vive. As opções, aparentemente individuais, estarão inseridas na coletividade dos seus precursores e contemporâneos.

Observa-se, sob essa perspectiva, a escolha por certos recursos em *instantes de rupturas ou continuidades inovadoras* (Idem, 1998). Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, ao optarem pela manipulação das bolas de isopor, por exemplo, brincam com a estética do carnaval moderno e dialogam com o momento histórico. Contudo, ao transformá-las em diversos outros objetos, exagerando no seu uso, inventam novas formas de utilizar o material e dão a ele novos sentidos. Inserem-se, assim, no contexto de uma continuidade inovadora.

Entretanto, o conhecimento da matéria envolve uma aprendizagem de suas regras e história. Durante o processo de manipulação e transformação, há uma troca recíproca de influência, aonde artista e matéria vão se conhecendo, reinventando e ampliando significados.

No último carro da escola, que representava as super alegorias, existiam várias esculturas de mulatas rodeando outra do Joãozinho Trinta, todas confeccionadas em isopor e forradas com tecido. Apesar dos objetos de isopor não serem mais novidade no universo do carnaval na década de oitenta, as esculturas, confeccionadas a partir de grandes blocos desse material, assim como sua forração ou tratamento final, ainda era um desafio para muitos profissionais no período. Rosa relata a dificuldade em trabalhar com a matéria, demonstrando a falta de técnica para manipulá-la.

Ele e as mulatas lá com aquelas roupas de bolinha de isopor de não sei de quê. E elas balançavam, sei lá. Elas faziam uns negócios. Elas mexiam. Agora eu não sei o quê... Isso aí eu não sabia forrar boneco. Boneco de isopor como é que fazia. Aí botava lycra e a lycra repuxava o isopor. Olha, foi um inferno isso aí. Mais ficou engraçado.

No exemplo acima percebemos a importância da prática no carnaval, pois através do fazer cotidiano e troca de experiências que a aprendizagem será adquirida, gerando conhecimento. O ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento é, portanto, um processo de experimentação no tempo.



Império
Serrano 1982

Última alegoria

Esculturas de João Trinta e Pinah rodeados por esculturas de mulatas.

Sobre esse processo de transmutar materiais banais, cotidianos, tirando-lhes sua significação primária e conferindo-lhes expressividade artística, Rosa Magalhães comenta, também, sobre o desfile da Unidos do Viradouro, de 1997. Tendo como carnavalesco Joãozinho Trinta, um dos artistas que mais ousou experimentando novas soluções, pesquisando e transformando diferentes materiais, o carnaval campeão de 97, da Viradouro, abusou de soluções criativas, inusitadas e baratas, uma das principais marcas deste profissional que muito contribuiu para transformar o espetáculo das escolas de samba.

Ele fez na Viradouro um trabalho completamente inacreditável. Eu me lembro que tinha um carro em que as pessoas estavam vestidas de saco de lixo. Foi inacreditável porque você olhava e pensava: esse carro não vai dar certo, todo cheio de saco de lixo. Mas as pessoas estavam vestidas de saco de lixo e ficou lindo. Tinha um negócio tudo preto assim. Ficou uma beleza o carro. Tudo preto. Ficou muito bonito. E ganhou assim. E ninguém questionou nada. (...) Gente, o carro só tem saco de lixo pendurado. E era muito bonito. Acendeu, botou o povo lá... Quer dizer, também você não pode julgar o carro assim. Tem que ver ele no contexto. Esse carro desse ano, da Viradouro, é um exemplo incontestável de como uma coisa se transforma, entendeu? (...) E esse todo de saco de lixo ficou uma maravilha.



Unidos do Viradouro 1997

Carro abre-alas

A alegoria toda negra, representando as trevas, foi confeccionada com materiais alternativos como sacos de lixo, por exemplo.



Unidos do Viradouro 1997

Fantasia das composições do abre-alas

Sacos de lixo também foram utilizados na confecção das fantasias dos componentes da alegoria. Mais uma prova da criatividade do carnavalesco.

E o Império Serrano encerrou seu desfile justamente com a figura de Joãozinho Trinta, o poderoso carnavalesco que ditava regras afirmando que carnaval era luxo e riqueza. Os antigos enredos históricos ou folclóricos passaram a ter uma conotação fantástica e, na maioria das vezes, tornavam-se pouco claros para o público. Contudo, davam margem para os artistas exercitarem a imaginação, respaldados por um forte esquema financeiro.

Além da exacerbação das bolas de isopor, Rosa e Lícia misturaram outras cores ao verde e branco na parte final da apresentação. O volume das fantasias também foi aumentado, apresentando alas de tal porte que cada componente parecia uma alegoria.



Império Serrano 1982

Início do setor dedicado ao carnaval moderno

Outras cores foram acrescentadas ao verde e branco da agremiação. As fantasias também cresceram em volume, de acordo com a visão moderna do espetáculo.

Fica evidente no setor de encerramento, através da primeira crítica pública ao rumo tomado pelo espetáculo, o bom humor, o deboche característico desta festa popular. As artistas optaram por dar um tom irônico ao retratar os desfiles modernos. Componentes fantasiados pareciam alegorias irreais e a escultura do super carnavalesco Joãozinho Trinta aparecia fazendo o sinal de vitória com os dedos, em um *super desfile com a supercampeã, que naturalmente possui um super carro, repleto de super mulheres. Nem sempre há um super samba, mas há o super gasto* (Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, trecho da parte final da sinopse do enredo, *apud* Revista Rio Samba e Carnaval, nº 11, 1982, p. 118).



Império Serrano 1982

Detalhe da última alegoria

Escultura de Joãozinho Trinta fazendo o sinal de vitória com os dedos ao lado da escultura da Pinah.

Agora o engraçado é que essa revista [revista Manchete, onde a foto acima foi publicada na capa] dentro está escrito assim: carro da Beija-Flor não sei o quê. Porque eu acho que ia ser um carro da Beija-Flor. Mas aí a Beija-Flor não ganhou, trocaram a foto da capa. Mas o Joãozinho ficou uns dois anos me olhando feio porque eu o coloquei fazendo assim ó [faz o V de vitória com os dedos].

Rosa afirma que o humor, a graça, o espírito jocosos, sempre quando possível, estará presente em seus carnavais.

Tem que ter um pouco, porque carnaval tem que ter um pouco. (...) Eu acho que carnaval é pra gente se divertir. (...) Esse do cabelo que virou Mitos e histórias emaranhados... Do cabelo não sei do quê... [referindo-se ao carnaval da Vila Isabel de 2011] Que era um nome enorme, na verdade eu queria botar Se Acabebé Leoló. Aí disseram isso não pode [a direção da escola preferiu uma linha de desenvolvimento mais séria e histórica]. Mas eu disse: é cabelo. Mas aí ia pra outro lado mais engraçado. Assim falou Barack Obama vai ser muito engraçado.

São perceptíveis, no desfile do Império Serrano, células germinais, com forte potencial gerador, que serão exploradas e desenvolvidas por Rosa Magalhães no futuro, assim como ocorreu em sua primeira grande experiência no teatro, durante o processo do espetáculo Calabar.

É atraente notarmos estes embriões que irão amparar seu processo criativo, pois a artista já imprimiu, neste carnaval, muito da sua personalidade através de sinais que a caracterizará e a diferenciará de outros profissionais. Serão marcas de seus trabalhos, por exemplo, os inusitados e divertidos títulos, refletindo o humor, na maioria das vezes, embutido no enredo, o desenvolvimento da história embasada em uma boa pesquisa, além da primorosa harmonia entre forma e conteúdo, onde a união dos elementos visuais, materiais utilizados e esquema de cores irão valorizar o conjunto, aumentando a riqueza de expressão.

Com o passar do tempo, Rosa irá depurar seu trabalho, amadurecendo técnicas e linguagem, em um processo passível de influências externas.

Carnaval me surpreende todos os anos. Quando disseram que tinha ganhado com Bum bum paticumbum, não acreditei. A verba era muito limitada. Pode-se dizer que, quando há empatia geral, sai uma festa bonita, independentemente do orçamento. Tem que emocionar. Se conseguir, ganha.

*Enfeitei meu coração
De confete e serpentina
Minha mente se fez menina
Num mundo de recordação
Abracei a Coroa Imperial
Fiz meu carnaval
Extravasando toda minha emoção
(...)*

Império Serrano, carnaval de 1982 – Bum bum paticumbum prugurundum
(Beto Sem Braço e Aluísio Machado)

Uma significativa novidade também surgiu nesta década, no ano de 1984, apontando, novamente, o nascer de uma nova etapa. Desta vez não foram revoluções estéticas implantadas por alguma agremiação ou carnavalesco.

A construção da Passarela do Samba, o Sambódromo, resolveu a antiga busca por um espaço cênico fixo, acabando com os enormes transtornos causados à vida da cidade com a montagem e desmontagem das antigas arquibancadas, além dos enormes custos que esta operação consumia. O grandioso palco foi construído na Rua Marquês de Sapucaí, fazendo justiça ao vertiginoso crescimento do espetáculo.

É carnaval, o canto do operário silencia o apito da fábrica e as Escolas de Samba vão desfilar na nova passarela. Um espaço novo certamente influenciará o comportamento do desfile, mas não o descaracterizará, a ópera de rua continuará a existir e, a partir de agora, no centro da cidade para sempre. (...) O novo é sempre um desafio que há de ser enfrentado com imaginação e audácia. Os sambistas são inteligentes, audaciosos e práticos e saberão, portanto, encontrar soluções para os problemas que surgirem. (...) O sonho do sambista se transformou, através da escultura de Niemeyer, numa realidade. E pela sétima vez o desfile das escolas de samba troca de espaço. (Alcyone Barreto, apud Revista Rio Samba e Carnaval, nº 13, 1984, p. 01)

O conjunto de modificações estruturais e econômicas refletiu no trabalho dos carnavalescos. Supervvalorizados, endeusados e produtores de novas ideias, *sua presença tornava-se cada vez mais importante pelo seu conhecimento e domínio da arte de "fazer" o carnaval de uma escola de samba* (GUIMARÃES, 1992, p. 98).

Compreendo a complexidade dos desfiles das escolas de samba como um processo recheado de tensões, adaptações, formulações e reformulações provenientes das mais diversas partes.

Gabriela Cordeiro Buscácio, 2009

Apoteose de um estilo

Já tendo tido experiências que romperam as fronteiras entre as diversas "formas" de arte, Rosa Magalhães ao assumir com total liberdade o carnaval de uma grande escola de samba – e dispondo de uma vasta gama de recursos técnicos e humanos – iria encontrar seu pouso e refletir este encontro em carnavais esplendorosos e repletos de referências à cultura popular e à cultura erudita.

Felipe Ferreira, 1999

O desfile das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro entra na década de noventa como o maior espetáculo do planeta, seja em número de participantes, seja em receita financeira. Dividiram as atenções do período dois artistas, possuidores de estilos antagônicos, e que iniciaram suas carreiras no universo carnavalesco através da passagem pelas equipes comandadas por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, Renato Lage e Rosa Magalhães.

Renato, assim como Rosa, é cenógrafo. Construiu sua história como importante carnavalesco na Mocidade Independente de Padre Miguel. Com uma proposta plástica ousada, de formas limpas e inovadoras, de aspecto "high tech", adepto de muitos efeitos de luz e neon, marcou época na escola da Zona Oeste, aonde conquistou os campeonatos de 1990, 1991 e 1996.

Entretanto, na década de noventa, quem ditou o padrão do espetáculo foi a Imperatriz Leopoldinense, sob o comando artístico de Rosa Magalhães. Depois de ter desenvolvido o carnaval do Salgueiro no ano de 1990, conquistando um quarto lugar, e de 1991, obtendo um vice-campeonato, a artista transferiu-se para a escola de Ramos através do convite, feito pelo carnavalesco Viriato Ferreira, para fazer parte da equipe de criação da agremiação.

Com a morte de Viriato, em setembro de 1992, Rosa assumiu a liderança da equipe, imprimindo seu estilo e definindo sua personalidade artística. Por meio do requinte de detalhes das fantasias e alegorias, além dos enredos muito bem embasados e com fundamentos na história do Brasil, os carnavais da Imperatriz são lembrados como uma das principais referências dos desfiles das escolas de samba desta década.

Sagrando-se campeã nos anos de 1994, 1995, 1999, 2000 e 2001, Rosa Magalhães assiste, nos anos noventa, seu trabalho de criação plástica atingir a consagração, tornando-se a artista com maior número de títulos conquistados na Avenida Marquês de Sapucaí, o Sambódromo.

Nos desfiles realizados na Imperatriz Leopoldinense, de 1992 até 2009, a artista *iria encontrar um caminho capaz de expressar não só sua formação associada às características da escola, mas também todo um formato tecido pelas relações carnavalescas entre o erudito e o popular* (FERREIRA, 1999, p. 123). Essas relações manifestaram-se em todas as etapas da criação de seus carnavais, do desenvolvimento dramático das histórias até chegar ao conjunto visual das alegorias e fantasias.

A fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas.

Peter Burke, 2010

Definir *cultura* não é uma tarefa simples, pois a palavra possui diferentes significados em diversas línguas. Isso acontece, em parte, devido ao seu intrincado desenvolvimento histórico e a sua utilização relacionada a importantes conceitos em variadas disciplinas intelectuais distintas, possuidoras, também, de diversos sistemas de pensamentos distintos.

Entretanto, em todos os primeiros usos, *cultura* era um substantivo que se referia a um processo, ao cuidado com algo, refletiu Raymond Williams (2007). A origem do termo latino, por exemplo, significa o ato de cultivar, relacionando-se tanto ao cultivo das plantas quanto à produção material e espiritual humana.

Porém, foi no século XVIII, com Herder, filósofo e escritor alemão, que começou a se falar em *culturas* – as específicas e diferentes culturas de diferentes nações e períodos, mas também específicas e variáveis culturas dentro de uma nação. Na virada do século XVIII para o século XIX, o termo dirigia-se, principalmente, a arte, música e literatura. Mas por ser um sistema com limites muito indefinidos, o conceito de *cultura* foi sendo ampliado nos últimos tempos.

Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo "cultura" muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. O que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou "senso comum" agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de um século a outro, que é "construído" socialmente e, portanto, requer explicação e interpretação social e histórica. (BURKE, 2010, p. 22/23)

O uso moderno da palavra, portanto, a torna mais complexa, resultando em três significados principais. O primeiro seria o substantivo que descreve um processo geral de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético. O segundo, o substantivo usado de forma abrangente ou específica, que indica uma forma de vida, de um povo ou período da humanidade. E o terceiro, que se tornou o significado mais popular, é o substantivo que designa trabalhos e práticas de atividades intelectuais ou artísticas.

Por essa perspectiva, a cultura pode ser compreendida como *tudo que resulta do trabalho e da elaboração humana* (FUNARI, 1989, p.12), não sendo, desse modo, característica de nenhuma classe social em particular. Qualquer indivíduo exerce, assim, um papel ativo na organização política, econômica e cultural da sociedade. A complexidade não está na palavra, mas nos inúmeros problemas que seu uso implica, onde a complexa distinção entre alta cultura, arte popular, arte primitiva, cultura de massa e entretenimento, é apenas a ponta de um iceberg.

Conclui-se, dessa maneira, que cada realidade cultural é possuidora de uma lógica própria, relacionada aos seus costumes e práticas. Ao falarmos de *cultura*, estaremos nos referindo, portanto, a *culturas* e na relação entre elas. Inseridas nessa perspectiva interrelacional, irei trabalhar os conceitos de cultura erudita e de cultura popular, que me interessam neste momento.

Antônio Augusto Arantes (1990, p. 09) observou, nas sociedades estratificadas, que a cultura erudita é composta por *atividades especializadas que têm como objetivo a produção de um conhecimento e de um gosto que, partindo das universidades e das academias, são difundidos entre as diversas camadas sociais como os mais belos, os mais corretos, os*

mais plausíveis, etc. Ressaltando o traço imperativo da cultura erudita, a definição de Arantes baseia-se na imposição de regras. O respeito a essas regras irá estabelecer a natureza da produção de arte erudita, que se apóia na repetição e esforço de auto-repressão do criador na construção de sua obra.

Não respeitando regras e cânones, a cultura popular, por outro lado, segundo Burke (2010), é uma cultura não oficial, da não elite. Vale ressaltar, porém, que a ideia de “alta” e “baixa” cultura é relativa, pois o que foi considerada “baixa” cultura em um determinado momento da história pode ter sido considerada “alta” em outro.

Bakhtin (1993, p. 05) nos lembra, com propriedade, que *os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente (...) oficiais* nos primórdios da sociedade humana, quando ainda não existia no regime social classes nem Estado. Ao ser estabelecido o sistema de classes, não foi mais possível consentir direitos iguais a ambos os aspectos. Gradativamente, as expressões cômicas foram contraindo um caráter não oficial, convertendo-se, dessa maneira, na chamada cultura popular, associada ao cômico e ao grotesco.

Segundo este mesmo autor, a cultura popular se formou a partir das tradições humorísticas da população, baseando-se em quatro características principais: antiguidade, pois se mantém por períodos de longa duração; anonimato, porque nasce sem autor ou torna-se muito cedo domínio público; divulgação e persistência. Entretanto, não deve ser entendida como sinônimo de tradição. Deve, isto sim, ser pensada sob o aspecto da mutabilidade, pois as novidades que surgem não devem e nem podem ser descartadas por não serem consideradas tradicionais.

A cultura popular e a cultura erudita se diferenciam, portanto, mais por seu processo de difusão do que por suas formas. Tais processos irão, entretanto, induzir os criadores populares e eruditos à utilização de conceitos formais procedentes de diferentes categorias de gosto. A cultura erudita, por sua própria característica, está sempre produzindo a validação do conhecimento e estruturas por ela produzidos, mesmo quando se apropria de formas do repertório popular. A cultura popular, por seu lado, não está preocupada com validações, tendo como sua principal característica exatamente o fato de ser não-oficial. (FERREIRA, 1999, p. 29)

Não possuindo fronteiras claras entre si, estas duas ideias de cultura podem interagir ao se alimentarem das formas e conceitos uma da outra, pois estão a todo tempo se interrelacionando. Porém, é importante frisar, ambas possuem suas características como expressões simbólicas, ambas têm suas especificidades particulares de posse e ambas possuem funções exclusivas na sociedade.

Essas duas tradições culturais, surgidas a partir da estratificação social e cultural do início da era moderna, que dividiu a sociedade entre uma maioria analfabeta e uma minoria letrada, acabou por produzir um novo modelo para classificá-las, apresentado por Robert Redfield, em 1930. Neste novo modelo, aplicado aos inícios da Europa moderna, sugerido pelo antropólogo social, existiam em certas sociedades *duas tradições culturais, a "grande tradição" da minoria culta e a "pequena tradição" dos demais* (BURKE, 2010, p. 51).

Segundo Redfield, a cultura popular seria uma espécie de "resíduo" da cultura erudita. Entretanto, a participação das elites na cultura popular, que tinha na festa carnavalesca um dos seus principais exemplos, era omitida no modelo do antropólogo¹¹.

O modelo de Redfield precisa ser modificado, e pode ser reformulado da seguinte maneira: existiriam duas tradições culturais nos inícios da Europa moderna, mas elas não correspondiam simetricamente aos dois principais grupos sociais, a elite e o povo comum. A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa assimetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. Era uma tradição fechada, no sentido em que as pessoas que não frequentavam essas instituições, que não eram abertas a todos, estavam excluídas. Num sentido totalmente literal, elas não falavam aquela linguagem. A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. Estava aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado, onde ocorriam tantas apresentações. (Idem, 2010, p. 56)

¹¹ O carnaval, por exemplo, era para todos. Em Ferrara, no final do século XV, o duque se reunia à diversão, saindo mascarado às ruas e entrando em casas particulares para dançar com as damas. (...) Em Paris, em 1583, Henrique III e seu séquito "iam pelas ruas mascarados, indo de casa em casa e cometendo mil insolências". Nos carnavais de Nuremberg, no início do século XVI, as famílias aristocráticas desempenhavam papel de destaque. As associações de foliões (...) em Dijon, eram dominadas pelos nobres, mas se apresentavam nas ruas para todos. (Idem, 2010, p. 52)

Dessa maneira, podemos concluir que a maioria da população participava da cultura popular, enquanto uma minoria participava tanto da cultura popular quanto da erudita. Para esta pequena parcela bicultural, participante de ambas as esferas, as duas tradições possuíam funções psicológicas distintas, enxergando a grande tradição como séria e a pequena tradição como diversão. *Estes verdadeiros "agentes duplos" da cultura seriam, portanto, o ponto de contato entre as duas "tradições"; um elo de ligação entre o que, posteriormente, seria classificado de popular e erudito* (FERREIRA, 1999, p. 33).

A fronteira entre as culturas do povo e as da elite é vaga, acontecendo de maneira bastante complexa. Por isso, é mais importante nos atermos na interação do que na separação entre elas. Partindo de uma divisão inicial, as tradições originalmente "puras" se diluem, misturam-se e geram uma variedade de formatos que circulam pelas várias camadas sociais da população, fazendo emergir, assim, a noção de mediação como uma questão relevante.

Rabelais, por exemplo, é um caso clássico de mediador entre duas culturas. O autor não inventou as histórias e personagens de suas obras, pois estes já existiam nos folhetos e na tradição oral francesa. Porém, não podemos deixar de ter em mente, que foi um erudito que fez uso, deliberadamente, das tradições da cultura popular. Dessa maneira, percebemos a existência de pessoas que funcionam como mediadoras entre a cultura popular e a erudita, localizando-se entre as duas.

O carnaval brasileiro também sofreu, através dos tempos, influências destas duas faces da cultura. A festa carnavalesca da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente, é a consequência da interrelação dos antigos festejos do povo e da elite.

Sob esta perspectiva, entendo o papel dos primeiros cenógrafos, figurinistas e artistas plásticos, que se dedicaram ao carnaval, como intermediários que transitaram entre dois mundos sociais particulares, importando e transmitindo ideias de um lado para outro. Ao realizarem esta operação de mediação sócio-cultural, estabeleceram múltiplas trocas ao possibilitarem, através do seu trabalho, um vínculo entre níveis de cultura popular e erudita, catalizados pelo espetáculo da festa carnavalesca.

Gilberto Velho (2001, p. 24) observou ser o carnavalesco *um mediador por excelência, trazendo informações e procurando traduzir e interpretar preferências e padrões do mundo do samba tradicional e de setores das camadas médias que passam a frequentar e, também, a julgar as escolas*. A criação destes artistas trabalha, inegavelmente, com a formação de elos, mediações, decodificações e interpretações que colocam em contato diferentes segmentos da sociedade. A troca de conhecimentos, crenças e valores são, portanto, uma das características do *métier* do artífice do carnaval.

O carnavalesco irá (...) realizar seu trabalho num plano intermediário entre a criação erudita e a popular. (...) Nem irá trabalhar sob um plano preestabelecido, ditado pela mais alta hierarquia (como o artista erudito), nem criará independentemente sem formulário acadêmico explícito (como o artista popular). O trabalho criativo do carnavalesco irá se equilibrar entre estes dois caminhos em seu processo criativo. (FERREIRA, 1999, p. 113)

O percurso de Rosa Magalhães, desde o início dos anos setenta, quando fez parte da equipe de criação do Salgueiro, passando pelas experiências dos concursos para decoração de ruas e bailes de carnaval, até se tornar uma reconhecida cenógrafa e carnavalesca, é um bom exemplo dos múltiplos processos de mediação e interação social possibilitados pelo universo artístico e carnavalesco. Transitando habilmente entre níveis de cultura erudita e popular, entre a formalização dos elementos e teorias acadêmicas e a “espontaneidade das coisas do povo”, incorporou ao longo do tempo práticas e aptidões oferecidas nos espaços da técnica especializada e das soluções criativas do carnaval.

Os carnavais criados por Rosa refletem, com bastante nitidez, a relação entre as culturas popular e erudita, presentes nos desfiles das escolas de samba, tendo nos enredos realizados na Imperatriz Leopoldinense, na década de noventa, a expressão máxima dessa relação.

Em seu primeiro ano na agremiação, no ano de 1992, através da metáfora da viagem de Cristóvão Colombo à América, a artista discutiu a conexão entre a cultura do colonizador e do colonizado, fundindo as concepções de mundo Europeu e Americano. Partindo da frase *não existe pecado abaixo do Equador*, título do enredo, a carnavalesca trabalhou a ideia cristã que situava o paraíso ao sul da linha do Equador, terras até

então desconhecidas, onde estariam localizados os acontecimentos que a teologia relaciona às origens do homem. Ao conceber uma fusão entre os conceitos eruditos e as mitologias dos povos da América, teologia e folclore contribuíram para a expressão carnavalizada da interrelação de culturas.



Imperatriz Leopoldinense

Carnaval de 1992

Expressões mitológicas e folclóricas dos habitantes da América se uniram aos conceitos eruditos e teológicos dos desbravadores, resultando em uma mistura de papagaios e anjos, da serpente do paraíso com a serpente emplumada asteca, da maçã, o fruto proibido, com o maracujá, o fruto da paixão, além de uma fusão da concepção indígena da criação do mundo com o afresco de Michelangelo, da Capela Sistina.

No ano seguinte, com o enredo *Marquês que é Marquês, do saçarico é freguês*, reafirmou, novamente, a representação carnavalizada da proximidade entre diferentes culturas. Sob o pretexto de homenagear a rua onde fica o Sambódromo, Rosa uniu a figura do Marquês de Sapucaí,

personalidade que dá nome a rua, à história do carnaval carioca do século XIX ao século XXI, unindo povo e nobreza em tempos distintos.

Em 1994, ao conquistar seu primeiro título na Imperatriz, apresentou uma narrativa que, uma vez mais, apostou no contraste entre culturas radicalmente opostas. O relato de uma festa realizada na Europa, na cidade de Ruão, na França, no século XVI, serviu de inspiração para a história. Intitulado *Catarina de Médicis na corte dos tubinambôs e tabajeres*, o enredo discorria sobre a “importação” de cinquenta índios brasileiros levados para a festa na corte renascentista francesa. A reunião da realeza com os “selvagens” possibilitou a exploração do processo de contato entre os diferentes costumes. Encerrando magistralmente o desfile, Rosa colocou na última alegoria o filósofo Montaigne rodeado por elementos da floresta tropical e pelos índios brasileiros, que na visão erudita da artista, teriam lhe servido de inspiração para elaborar os estudos que influenciaram Rousseau na formulação da teoria do “bom selvagem”.

O carnaval seguinte, o quarto realizado consecutivamente na agremiação, é considerado como um dos trabalhos mais bem elaborados de Rosa Magalhães, motivo pelo qual dedicarei uma maior atenção a este desfile. A artista revelou, em nossa conversa, a admiração que nutre por essa criação.

Esse eu gosto muito da história. Essa história é bem o que é o Brasil. É nordestino.

A narrativa tinha como cenário o nordeste brasileiro do século XIX, para onde a primeira expedição científica brasileira, que importou quatorze camelos da Argélia, se dirigiu para desbravar o sertão do Ceará. O título *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará*, foi inspirado na fala – *mais vale um asno que me carregue, que um cavalo que me derrube* – de uma personagem da obra *A farsa de Inês Pereira*, do teatrólogo português do século XV, Gil Vicente.

Na história os camelos, símbolo do saber acadêmico, de uma cultura desvinculada da realidade, não se adaptam às condições do solo da região e são substituídos pelo jegue, representante da sabedoria popular e das soluções simples e criativas. Ao contrapor o animal brasileiro a outro importado do deserto africano, Rosa confrontou saberes eruditos às

soluções dos saberes populares, aliando, novamente, sua formação acadêmica às relações carnavalescas entre o erudito e o popular.

Quando li sobre a viagem que Gonçalves Dias fez até Baturité [cidade do interior do Ceará], no final do século XIX, em cima de um desses animais, pude imaginar a sua vontade e curiosidade de usar aquela montaria. No entanto, até saber de todos os fatos sobre essa primeira expedição científica brasileira, tive de ir atrás de muitas informações. Meu pai mencionou, certa vez, a existência de camelos no Ceará, mas não encontrei notícias muito precisas sobre o assunto. Assim, por algum tempo, a história dos camelos ficou no limbo, à espera de novas fontes. Foi por acaso que acabei achando o que procurava. Marquei um encontro com um entomólogo, professor da UFRJ, e ele escolheu o local: a biblioteca da universidade, na Quinta da Boa Vista. (...) Para minha surpresa, era exatamente onde todas as expedições científicas brasileiras tinham seu registro, inclusive essa primeira. Lá mesmo, dias depois, fiz toda a pesquisa. E foi assim que entrei em contato com esses camelos que me renderam um bom enredo para o desfile da Imperatriz Leopoldinense no carnaval de 1995 (...). A história narrada no desfile da escola de samba falava sobre a expedição organizada por D. Pedro II, para a exploração do Nordeste. O grupo encarregado desta tarefa foi a Paris para a compra de livros e instrumentos científicos. Ficou lá dois anos. O navio da Marinha brasileira que devia trazer a expedição ao Nordeste quebrou e tiveram que alugar outro barco. Chegando ao Ceará não encontraram o solo apenas arenoso, mas com pedriscos, completamente impróprio para os camelos que haviam sido importados da Argélia juntamente com seus tratadores. (Rosa Magalhães, apud, revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, volume 06, nº 1, p. 238/239, outubro/2009)

A organização da expedição, o sonho de encontrar o eldorado e a partida da equipe foi retratado logo no início do enredo. Em seguida, veio a representação da Argélia, país onde os camelos foram comprados. E finalmente, encerrando a narrativa, a viagem pelo sertão do Ceará, acompanhada por uma grande homenagem ao jegue.

Os detalhes e requinte das alegorias, aliados à originalidade e leveza das fantasias, criaram um conjunto visual impressionante, formado pela fusão dos elementos decorativos e das peças do vestuário árabe com os elementos visuais característicos do nordeste brasileiro. Da cultura árabe, Rosa buscou as vistosas jóias, pedrarias e muita prata. Foram incluídos, também, a rebuscada ornamentação, o colorido dos tapetes e os animais, como cobras em cestos e ursos com argolas no nariz, que fazem a festa da população nas praças e mercados. Do Ceará vieram as rendas, os retalhos,

as bruxas de pano, as fitas dos trajes folclóricos e os mamulengos, além de flores em relevo e muito fuxico¹².



Imperatriz 1995

Alegoria Riquezas do Eldorado

Em uma visão fantasiosa, seres fantásticos misturavam-se a metais, pedras preciosas, tesouros e frutas tropicais na ideia do eldorado, terra desconhecida que os exploradores almejavam encontrar.



Imperatriz 1995

Alegoria Palácio na Argélia

O clima exótico da Argélia, país de onde foram importados os camelos, foi reproduzido na alegoria através de um suntuoso palácio.

Outra curiosidade deste carnaval foi o apoio financeiro recebido para a realização do desfile. A Imperatriz inaugurou, neste ano, uma prática que se tornaria comum no espetáculo, o patrocínio. Entretanto, a ajuda do governo do Ceará não significou imposições ou agressões ao enredo, sendo

¹² Significando inicialmente qualquer tipo de remendo mal feito, o termo “fuxico” passou a ser utilizado, atualmente, para denominar pequenas peças de retalhos trabalhadas em formas circulares. Geralmente são unidas para formar uma espécie de colcha de retalhos.

realizada de forma sutil. Em nossa conversa, Rosa lembrou como surgiu a ideia de pedir auxílio financeiro ao governo do estado nordestino.

Do jegue foi, mas foi assim... É porque meu pai é cearense, era né. A história se passa no Ceará, e a escola estava com pouco dinheiro, então aí... A Rachel de Queiróz era muito amiga nossa, e a minha mãe disse que ia falar com a Rachel pra ver se ela arranjava um dinheiro com o Tarso [Tarso Jereissati, governador do Ceará na época]. Pelo menos pra alguma coisa. E aí a Rachel ligou direto pro Tarso. Ele veio pro desfile, assistiu de camarote lá do governador. (...) Ele prestigiou a escola de uma forma muito elegante.

Este tipo de abordagem tornou-se outra característica dos carnavais da artista, pois nunca transformou suas histórias em simples instrumentos de propaganda, pelo contrário, sempre conciliou, de maneira bastante inteligente, os interesses dos patrocinadores ao caminho que já vinha trilhando com os enredos.

O da Leopoldina também deu um dinheiro.

No carnaval acima citado, do ano de 1996, o governo Austríaco foi quem ajudou a agremiação. No enredo *A Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta Leopoldina, a Imperatriz do Brasil*, duas imperatrizes se encontraram: a própria escola de samba do subúrbio carioca, e a princesa criada na corte austríaca, do século XIX, que veio a se tornar soberana do Brasil. O choque cultural sofrido pela princesa europeia, que enfrentou a realidade de um país ainda pouco conhecido e “selvagem”, foi o enfoque da narrativa. Após descrever a infância da princesa em sua terra de origem, rodeada por brinquedos sofisticados, violinos e muita neve, a história seguiu apresentando o que Leopoldina imaginava das terras brasileiras, onde a flora e fauna tropicais se fundiam a uvas e folhas de parreiras, em uma visão idealizada e romântica dos trópicos. Porém, ao desembarcar na cidade do Rio de Janeiro, uma realidade colorida e repleta de formas populares, com as típicas figuras dos vendedores de rua se misturando a frutas tropicais, produziu, na princesa, a compreensão do sentimento de brasilidade, reunindo conhecimentos eruditos e saberes populares em uma formação alegórica da nação brasileira.



Imperatriz 1996

Ala das baianas

Araras e flores na imagem que a princesa Leopoldina fazia da flora e fauna brasileira.



Imperatriz 1996

Ala da bateria

A visão romântica e idealizada do Brasil, uma mistura de onça com uvas e folhas de parreiras.

Outro carnaval citado por Rosa, que a princípio, também receberia patrocínio, foi o de 2004. Através do enredo *Breazail* a escola buscou, na história da cidade de Cabo Frio, o motivo para mais um desfile.

Eu adorei a de Cabo-Frio. Não sei se saiu o dinheiro até hoje, mas eu nunca pensei que Cabo-Frio... Eu disse: meu Deus, Cabo-Frio, que coisa difícil! Cabo-Frio tem os barquinhos, vamos passear... Oba-Oba! Mas aquela história do Américo Vespúcio ter ido a Cabo-Frio... E o outro escrever o livro da Utopia... Gente, tá aqui a história completamente louca.

Fugindo novamente da proposta comum de desenvolvimento desse tipo de enredo, ou seja, concebido para falar das riquezas e belezas turísticas e culturais de cidades, estados ou regiões financiadas pela subvenção oferecida por suas prefeituras ou governos, a artista propôs uma viagem pela história da cor vermelha. A narrativa partia da civilização celta, passava pela chinesa e chegava à brasileira, através da extração do pau-brasil, nome genérico atribuído a várias espécies de árvores do gênero

Caesalpinia, presentes nas áreas de mata atlântica que dominavam o litoral na época do descobrimento. Encerrando o enredo, Rosa relacionou a cidade de Cabo-Frio à ilha da Utopia, presente no livro de Thomas More. No livro *A Utopia*, More relata o contato que teve com algumas pessoas durante uma viagem diplomática. Uma dessas pessoas foi Rafael Hitlodeo, viajante experiente que embarcou em uma das expedições de Américo Vespúcio e diz ter ido parar em uma ilha afastada do continente europeu, a ilha da Utopia, onde existiria uma espécie de sociedade ideal. Rosa Magalhães aproveitou a passagem de Américo Vespúcio pelo litoral de Cabo-Frio para sugerir que Hitlodeo teria, também, participado da viagem e que, na verdade, a ilha da Utopia estaria na região da cidade litorânea fluminense.

Em 2002, com *Goytacazes... Tupi or not tupi, in a south american way*, Rosa subverte, uma vez mais, esta linha de enredo ao usar como pretexto a ideia de homenagear a cidade de Campos, no norte fluminense. Criando uma história que pôde ser entendida como um ideário de características da cultura brasileira, partiu da presença de índios canibais na região onde mais tarde seria fundada a cidade para falar de cultura, ou melhor, da formação cultural nacional. Prática comum em diversas tribos indígenas, a antropofagia apareceu como a primeira marca da identidade cultural do nosso país. Em seguida foi lembrado o projeto estético do romantismo em sua fase indianista, com os personagens de Peri e Ceci, da obra *O Guarani*, de José de Alencar, Macunaíma e o movimento modernista de 22, o tropicalismo, além das figuras de Carmen Miranda e Chacrinha, encerrando a narrativa.

Portanto, após o carnaval de 1995, este sistema de receber auxílio financeiro de algum governo, empresa ou instituição, se tornou comum na Imperatriz, sendo irradiado, aos poucos, para outras agremiações. Atualmente é difícil, para as escolas de samba, suportarem o volume financeiro necessário para colocar um carnaval competitivo na avenida sem este recurso, contando somente com o repasse de verbas da LIESA, ou então, da arrecadação resultante dos eventos e ensaios nas quadras.

Porém, muitas pessoas ligadas ao mundo do samba criticam este expediente, pois argumentam que engessa a criatividade dos carnavalescos, além de tornar os enredos muito parecidos, onde uma série de homenagens a cidades, estados ou localidades passa todos os anos pela avenida.

Rosa Magalhães, entretanto, soube driblar as dificuldades que possam surgir com este sistema, sempre fugindo do óbvio, do comum e do caminho mais fácil, como observamos nos carnavais citados anteriormente. Em uma atitude antropofágica, a artista se apropria, deglute, reprocessa e exterioriza informações que circulam nos meios acadêmicos, fornecendo a linguagem estética do carnaval novas paisagens culturais. Durante nossa conversa, indagada se preferia desenvolver uma ideia original sua, sem possíveis interferências de patrocinadores, respondeu:

É melhor, mas nem sempre você tem essa felicidade. Depende se já tem uma ideia, um patrocínio. Pois é... Eu vou ver, é muito difícil você ter total liberdade, tudo isso. Se você levar em conta, por exemplo, na Vila Isabel, todas as roupas são doadas. Todas! E ainda mais mil e quinhentas de criança, então você soma... Quatro mil com mil e quinhentas, são cinco mil e tantas, é muito dinheiro. É muita roupa, muita mão de obra. Muito confeito. Aí eu chego e digo: oba! Se já tá pronto agora vamos confeitar. O povo adora! Vamos confeitar isso aí. É botar os enfeites, botar as bolotinhas. Vamos confeitar. O povo diz: pô, mas ainda não confeitou isso aí? (...) Eu me divirto. De ver né... Oba! É isso daí mesmo! Quando fica bem feito, tudo é uma alegria. A pessoa teve o carinho de fazer aquilo.

Rosa deixa transparecer, na fala acima, outra característica de seus carnavais: o cuidado com os detalhes, o requinte e riqueza visual obtido pelo trabalho de adereçaria, que ela chama, muito apropriadamente, de confeitos.

No desfile de 95 fica bastante evidente esta particularidade, através da justaposição de materiais "nobres", como lamês, brocados e bordados brilhosos, com materiais "populares", como as fitas, retalhos, fuxicos e rendões. Os tapetes orientais, por exemplo, tiveram em sua execução emendas e recortes que, de certa maneira, remetiam ao artesanato nordestino. A fantasia da ala das baianas, que representava justamente o artesanato do nordeste, foi confeccionada com babados de renda branca e cordinhas de varal de roupa, com o intuito de criar volume. Por cima entrava o pano da costa¹³, constituído pela união de centenas de fuxicos criados a partir dos retalhos de variados tecidos na cor verde – metalizados, acetinados e foscos.

¹³ Parte integrante da indumentária das baianas das escolas de samba. É formado por uma grande faixa de pano presa ao ombro, geralmente o esquerdo. Referência ao pano-da costa, ou pano das costas, característico das "baianas" que ocupavam as ruas das grandes cidades brasileiras do século XIX.

Tinha muito fuxico. Deu muito trabalho as baianas. Esses meninos também tinham uns fuxicos [faz referência a fantasia da bateria], foi um trabalho danado. Por que são lindos os fuxicos, né?



Imperatriz 1995

Ala das baianas

Representando o artesanato nordestino, a fantasia foi confeccionada com babados de rendão branco e cordinha de varal de roupa. Por cima, criando um contraste, entrava o pano da costa, formado pela união de centenas de fuxicos.



Imperatriz 1995

Ala da bateria

A fantasia lembrava um traje árabe em suas formas. Entretanto, foi confeccionada com materiais típicos do nordeste brasileiro, como os fuxicos, rendas, fitas e flores de tecido.

Fuxicos também estavam presentes na indumentária da comissão de frente, que associava, de maneira sutil, a silueta de uma roupa “nobre”, da corte, a um traje folclórico através das flores em relevo, das fitas e da maquiagem, dando um ar de bonecos de trapo aos componentes.

A parceria entre Rosa Magalhães e o coreógrafo Fábio de Mello, nas comissões de frente da Imperatriz, na década de noventa, ajudou a modificar este quesito. Desenhos coreográficos elaborados foram criados através da utilização de elementos como leques, sombrinhas, capas ou máscaras, por exemplo. Com o tempo, as comissões das outras agremiações tornaram-se, também, cada vez mais profissionais, onde a presença de artistas circenses, grupos teatrais fazendo encenações, o uso

de maquiagem especial e diversos efeitos visuais transformaram as apresentações em um show a parte, contribuindo para o sucesso de um desfile.

É. Na comissão de frente também comecei fazendo essas coisas. Era junto. A gente conversava.

Rosa e Fábio elaboraram comissões de frente inesquecíveis durante o tempo em que a dupla trabalhou na escola de Ramos. A do ano de 95 é uma delas, e teve como elemento principal da coreografia sombrinhas com cabos longos que possuíam várias utilidades no decorrer da apresentação.

Foi um elemento muito trabalhoso e delicado. O abrir e fechar fazia com que, durante os ensaios da coreografia, as sombrinhas com cabos muito longos, não agentassem e se quebrassem com muita facilidade. (Rosa Magalhães, apud, revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, volume 06, nº 1, p. 240/241, outubro/2009)



Imperatriz 1995

Comissão de frente

A parceria entre Rosa Magalhães e Fábio de Mello proporcionou, ao espetáculo das escolas de samba, memoráveis comissões de frente. Nesta comissão de 95, por exemplo, belos movimentos coreográficos foram criados a partir das sombrinhas de cabo longo.

Outro trabalho resultante da consagrada parceria, lembrada por Rosa, foi a do carnaval de 1994. Os componentes da comissão de frente desfilaram representando os dançarinos da corte francesa, quando leques

formavam os desenhos da coreografia, em mais uma criação que entrou para a história dos desfiles.

O leque foi idéia dele, mas a roupa era minha. E o leque foi um inferno. Eu tentei comprar americano. Eles têm, né. Você compra na Broadway os leques desse tamanho. Mas não podia comprar porque saía caro. Comprei um leque, desmantelei todo. Vamos fazer o leque. Mas na hora de forrar... Não, ele só abria pra um lado. Então se você forrasse errado... Meu Deus, eu tenho três forrados errados... Não é possível que você erre. Tem que arrancar e botar ao contrário. Mesmo o de ensaio. Porque se ele não ensaiasse todo mundo abrir uma cor e fechar outra eles não iam acertar. E aí o leque quebrava, o leque quebrava, o leque quebrava. Eu disse assim: tem que ter uma coisa pra que os leques não quebrem. Aí vou comprar outro leque. Comprei outro leque. Disse pro carpinteiro, estribucha esse leque aí. Arranca tudo e vamos ver qual é o mistério. Duas arruelas! Aí ele disse que tem que comprar duas arruelas. Tem duas arruelas no leque. Vamos comprar. Compramos duas arruelas, agora bota os parafusos lá em baixo. Tem um lugar que tem que ter duas arruelas. Se você quiser ver o lugar certo, que eu não me lembro mais, tem que estribuchar um leque. Com arruela ele não quebra. Que coisa incrível, né! Aí parou de quebrar.



Imperatriz 1994

Comissão de frente

Elementos principais da coreografia, os leques exigiram de Rosa Magalhães um processo de testagem, deixando transparecer a natureza investigativa do processo criador.

As chaves da felicidade são um método de investigação na arte.

Serguei Eisenstein, 1987

Durante a execução do projeto, problemas e hipóteses de espécies diversas vão surgindo e sendo colocadas à prova. Opções, adaptações e seleções são realizadas, produzindo não somente alterações, como também soluções originais. É nesse instante de testagem, portanto, que novas realidades são descobertas, gerando, dessa maneira, o movimento criador.

Acompanhando-se os movimentos da mão que faz, percebem-se gestos que significam e encontra-se, inevitavelmente, a mão que aprende. As mãos, como metáfora do trabalho, são instrumentos da criação, mas mostram-se, antes de tudo, órgãos de conhecimento. (SALLES, 1998, p. 128). Sob esta perspectiva, a percepção, observação e experimentação aparecem como um laboratório de testes, mostrando-nos a natureza investigativa do processo de criação.

Tem umas coisas que você diz assim: isso não vai dar certo. Por exemplo, teve um carnaval aí de alguém, que eu não sei mais, que tinha uma coisa que subia e descia. E o cara botou uma corda de puxar assim. Eu disse: hum... Isso tinha que ser com contrapeso. Porque olha, você fazia isso, ela abria. E fazia isso ela fechava. Mas você não pode chegar lá no inimigo... Pô cara, você tá fazendo errado. Bota uma roldana, bota uma argola e põe um contrapeso. Sabe igual à porta de garagem? É porque também não olha. Porque vai descer o contrapeso e a coisa vai fazer isso. Vai subir e vai descer. E vai fazer isso oitocentas vezes e vai ficar bom.

Lidar com um processo passível de falhas compreende o estabelecimento de critérios que, de alguma maneira, irão direcionar as decisões de como enfrentar os acasos, assim como os erros. Ao perceber algo que pode não dar certo, a artista aciona certas teorias ou experiências que validam sua análise, acarretando cortes, substituições, adições ou deslocamentos, em suma, mudanças.

Por exemplo, eu tive que alugar um painel de led. Eu aluguei já um painel de led em Minas que era isso aqui. Aí eu disse: dá pra você mandar um módulo pra eu ver? Que a gente vai ter que fazer uma estrutura, tem que calcular o material. Quando chegou, eu disse: o quê? Era um negócio assim! Pô, mais isso aí é da idade da pedra! (...) Um peso! Aí botei assim [mais inclinado]. A sorte que distribuiu o peso aqui. (...) Era menos inclinado. Mas aquele negócio ia pesar uma tonelada.

Rosa Magalhães admite, em sua narrativa, que aceita a intervenção do imprevisto, compreendendo que poderia ter realizado o trabalho de um modo diferente. Ao aceitar que existem concretizações alternativas, reconhece, também, que outras soluções são possíveis, não havendo apenas um único resultado que satisfaça os rumos do processo.

Cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas. (OSTROWER, 1978, p. 32)

Independentemente dos rumos tomados pela experimentação, é curioso notar que esta ocasião é sempre relacionada a trabalho, significando, em último caso, criação. *É a ação do artista sobre sua matéria que gera o andamento da obra, ou seja, o movimento criador (SALLES, 1998, p. 147).* É através desse movimento que acontece a metamorfose, relacionada, portanto, à ideia de trabalho contínuo. A experimentação é o fruto do trabalho mental e físico agindo, constantemente, um sobre o outro.

Em outro trecho de nossa conversa, Rosa reconhece que sempre quando possível, gosta de pesquisar novas soluções, novos materiais. Entretanto, também aceita os limites impostos durante o processo, muitas vezes devido a limitações financeiras, tendo que partir em busca de outros recursos que satisfaçam sua imaginação e se adequem ao resultado esperado.

É. A gente tem vontade. Às vezes dá certo, às vezes dá errado. Teve uma vez que eu quis colocar umas lâmpadas de led. Só que saiu uma fortuna, tive que mudar. (...) Quando eu fiz uma bateria também que tinha umas bolotas pra cima ganhou melhor ala [a ala da bateria da Imperatriz, no ano de 1998, ganhou o estandarte de ouro de melhor ala devido ao efeito causado pela fantasia]. Mas o que aconteceu é que essas varas de pesca, depois eu usei no Pan. Comecei a usar ali menores, essas varas, porque isso pode virar outra coisa. Porque a gente não tem fibra de carbono, essas coisas que tem em outros lugares pra trabalhar.

Essas contínuas adequações – substituições, adições, cortes e deslocamentos – que levam o artista ao ato de experimentar, não seguem um processo linear. Por isso, prefiro enxergar a experimentação como movimento e não como evolução, porque não existe a certeza de que o

resultado final esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. O importante é obter um efeito que cumpra sua função e se adeque aos recursos e condições disponíveis no momento.



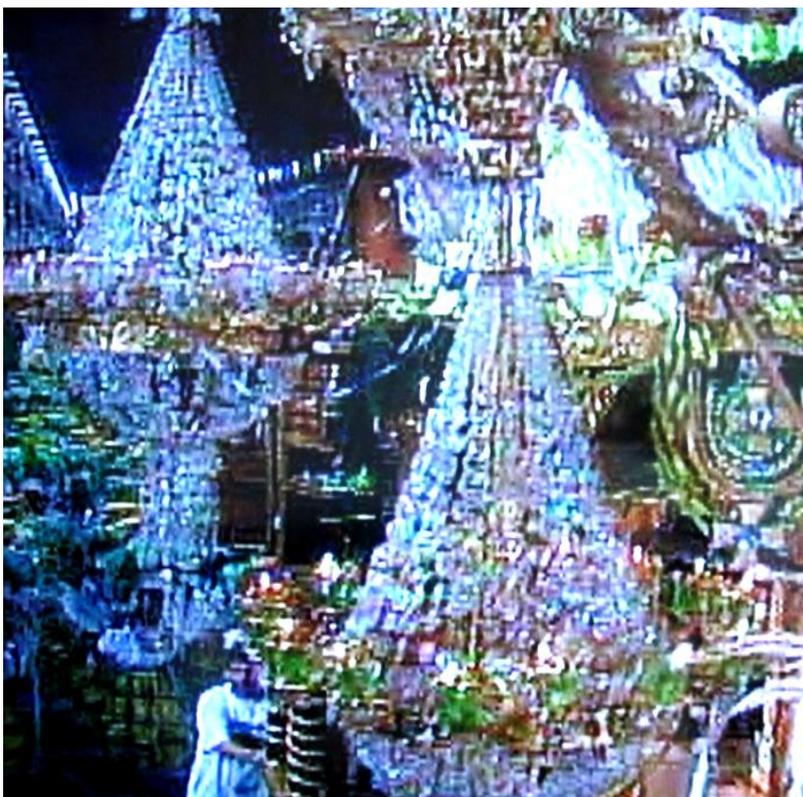
Imperatriz 1998

Ala da bateria

Bolas de acetato foram presas nas pontas de varas de pesca que ficavam presas na parte de trás da fantasia, elevando a altura dos componentes. Como não foi possível a utilização de fibra de carbono, por ser um material de difícil acesso e alto custo, Rosa optou por utilizar as varas de pesca, material bem mais barato e acessível. O resultado obtido ficou de acordo com a expectativa da artista, quando pensou, inicialmente, na fibra de carbono para criar o efeito desejado.

Voltando ao carnaval de 1995, outra solução bastante criativa, lembrada por Rosa Magalhães, foi quando utilizou garrafas pet, de refrigerante de dois litros, para reproduzir os cristais dos lustres presentes na segunda alegoria da agremiação que representava a corte da monarquia brasileira, onde D. Pedro II organizou a expedição ao nordeste do Brasil. Este momento de experimentação da artista mostrou, novamente, que o processo de criação é uma permanente apreensão e produção de conhecimento no tempo.

Era tudo de garrafa pet.



Imperatriz 1995

Detalhe da segunda alegoria

Fundos de garrafas pet, de refrigerante de dois litros, foram utilizados para reproduzir os lustres de cristal da corte brasileira.

Com este desfile, a Imperatriz Leopoldinense tornou-se bicampeã do carnaval carioca e Rosa Magalhães imprimiu, definitivamente, seu estilo ao espetáculo.

É... É o seu jeito, né!

Marca inconfundível nas obras de um artista – e através dele é possível a reconhecermos imediatamente – o estilo reflete a personalidade singular de alguém, seu modo único de ser e se doar.

Nesse sentido pode-se dizer: o estilo é o homem, a totalidade do artista e da pessoa. E assim como não se pode inventar ou simular uma personalidade (ou trocá-la), também não se pode adotar voluntariamente algum estilo (ou trocá-lo como se troca de camisa). (OSTROWER, 1998, p. 65)

Se levarmos em conta que estilo é linguagem, podemos considerá-lo, também, como formas de expressão, possuindo um papel fundamental na criação.

E além de expressivas, elas são comunicativas. (...) As formas – por serem formas, isto é, ordenações formais complexas – permitem estruturar os sentimentos fluidos do vivenciar, permitem condensar e ordená-los sem tirar-lhes sua complexidade. Estruturando os sentimentos e as experiências de vida, as formas permitem objetivar o seu conteúdo subjetivo, para que seja comunicado a outros. (...) No leque de possibilidades e impossibilidades de cada matéria, o estilo é determinista ao delimitar e definir as formas a serem criadas. (Idem, 1998, p.65)

É a partir da década de noventa, portanto, que percebemos com nitidez o rumo artístico trilhado por Rosa Magalhães. Soluções estéticas foram amadurecendo, aliando sua formação acadêmica às relações carnavalescas entre o erudito e o popular. Seu percurso de criação aparece como um emaranhado de ações que, através do tempo, deixaram transparecer significativas repetições. Ao identificar essas repetições, torna-se possível estabelecer generalizações sobre a maneira de criar da artista.

Entretanto, não são arquétipos fixos e rígidos que recusam aquilo que neles não se encaixam. São, na realidade, ferramentas que possibilitam a percepção da complexidade do processo. Sem estipular verdades absolutas, ampliam os debates sobre seu processo criativo.

*Os caminhos da criação não são previsíveis nem programáveis.
Não transcorrem em linha reta.
São caminhos cheios de dúvidas e hesitações.
De desvios e retomadas.*

Fayga Ostrower, 1998.

Mediações artísticas

*Quarenta anos, olha que absurdo. Muito tempo!
Tô me achando meio pterodátilo, porque eu peguei todas as fases.
Já vi de tudo. Comecei na época em que se fazia o carro em uma semana, no quintal, com gente trabalhando loucamente. Atualmente, você tem 200 pessoas, grandes galpões... Lembro de carnavais que era diversão. Dos desfiles felizes que, sem perder a pompa, terminavam quando todo mundo estava cansado.*

Rosa Magalhães, 2011

Após dezoito desfiles consecutivos realizados na Imperatriz Leopoldinense, Rosa Magalhães afasta-se da agremiação no ano de 2009. O último campeonato conquistado pela escola foi no carnaval de 2001, que alternou alguns bons momentos, com outros não muito satisfatórios no início do século XXI.

A supremacia da Imperatriz, obtida nos anos noventa, transfere-se para a Beija-Flor de Nilópolis, que nesta primeira década do novo milênio alcançou os títulos de 2003, 2004, 2005, 2007 e 2008. A escola da baixada fluminense ganhou, também, o carnaval de 2011, com uma homenagem ao cantor Roberto Carlos.

Neste mesmo período surgiu outra linguagem artística nos desfiles das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, introduzida pelo carnavalesco Paulo Barros. Paulo entra para o seleto grupo de artistas do carnaval que possuem, de alguma maneira, uma assinatura, uma marca, um estilo que se consagrou na avenida. Conquistou, nos seus dois primeiros carnavais no Grupo Especial, pela Unidos da Tijuca, dois vice-campeonatos nos anos de 2004 e 2005, respectivamente. Depois de três anos afastado da escola, retornou à agremiação do morro do Borel, em 2010, para obter seu primeiro título.

Através de uma estética diferenciada, criando soluções variadas com materiais baratos e alternativos, fazendo uso constante de coreografias no decorrer do desfile, sejam em alas ou nas chamadas "alegorias vivas", onde o efeito visual é obtido por meio dos movimentos coreográficos dos componentes, tornou-se o mais novo destaque dessa arte que vive se reinventando.

Visualmente falando, foram poucos os carnavalescos que se dedicaram ao espetáculo e alcançaram a condição de serem reconhecidos, individualmente, como artistas possuidores de um estilo singular, com assinatura própria.

Rosa Magalhães, como citado anteriormente, é um destes artistas. Em nossa conversa, ela diz enxergar com naturalidade as constantes mudanças que sofrem os desfiles ao longo do tempo.

Pois é, mas é natural isso. Você muda, né. Uma coisa era lá em 82, outra coisa 92 e outra coisa 2012. (...) São fases, cada um tem um jeito, vai passando. Carnaval, cada um faz o seu. Se alguém resolver imitar o outro, vai ser um desastre. (...) O mais importante não é o visual, é a música. A música fica.

Podemos considerar, portanto, que a linguagem visual da festa é cíclica, aonde novos talentos artísticos vão surgindo como ondas, imprimindo seu estilo. Dentre os principais ciclos artísticos que influenciaram a expressão plástica dos desfiles, poderíamos destacar, inicialmente, o do casal Nery. Depois vieram Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, seguidos por Joãozinho Trinta, Maria Augusta Rodrigues e Fernando Pinto. Na década de noventa, foram Rosa Magalhães e Renato Lage que marcaram a estética do espetáculo, para mais recentemente surgir Paulo Barros.

Rosa diz que não sente obrigação em seguir certos padrões atuais, aonde o apelo do grande público e da mídia em geral por novidades, surpresas e soluções diferentes são constantes.

Um pouco, mas não é tanto. (...) É uma saturação de informação. Tudo se mexe, tudo voa. O carro aumenta, o carro diminui. A roupa aumenta, a roupa diminui. (...) Parou aquelas coisas, aquele trambolhão. Engatalhava aquelas coisas na outra. Engatalhou aqui ficou preso. (...) Outro dia eu vi... Gente, que absurdo, isso ia até lá embaixo. Tinha umas voltinhas, sabe? Agora você diminui um pouco, e não faz falta aquelas coisões. (...) Depois vai chegar num ponto e depois vai voltando. Daqui a pouco está tudo de casaca de novo. (...) Ainda se pode inventar muito.

Em outro trecho da narrativa, a artista confessa que seu olhar sobre o espetáculo, sua concepção artística não mudou tanto ao longo dos anos dedicados ao carnaval. Procurou apenas adequar seu estilo, sua linguagem

às novas proporções, aos novos padrões exigidos pelas apresentações das escolas de samba hoje em dia.

Não, eu acho que carnaval é pra gente se divertir, sair. É claro que agora ficou megalomano. Tem um pouco de... Será que vai dar certo esse negócio? (...) Mudaram as dimensões, as proporções. Carros com vinte e poucos metros, quase trinta. (...) E agora na Vila foi maior ainda. Tinha um com nove metros de altura. Mas você tem que ter como esticar essas coisas. E sempre daquele lado maldito do viaduto. Aquilo ali é uma tristeza. (...) Mas acho que também é uma fase, daqui a pouco vai mudar.

Se as constantes transformações ocorridas na estética dos desfiles são vistas como algo natural por Rosa, não influenciando muito em sua concepção artística, ela deixa transparecer, também, não ter sentido grande dificuldade em se adaptar a outra agremiação após deixar a Imperatriz, escola com a qual tinha criado uma grande identificação.

É. Mas eu acho que... É outra escola, outra cor, outro tudo. (...) Eles queriam falar da Espanha, achavam que iam arranjar um dinheiro da Espanha. Mas da Espanha não conseguiram arranjar (...) nada, nada, nada. Não mandaram nem uma latinha de azeite. Nem uma azeitona. (...) Tiveram algumas dificuldades, sim. Mas eles não economizaram muito não.

Em 2010, depois de permanecer por quase 20 anos na Imperatriz, agremiação onde conquistou a consagração artística, Rosa Magalhães assinou o carnaval da União da União da Ilha do Governador, escola que voltava ao grupo especial após um longo período no grupo de acesso.

*Voltou a Ilha
Delira o povo de alegria
Nessa folia sou fidalgo, sou leitor
Cavalheiro sonhador
Meu mundo é de magia
Vou cavalgar no Rocinante
Meu escudeiro é Sancho Pança
Se Dulcinéia é meu amor
Quem eu sou?
Sou Dom Quixote de La Mancha
(...)*

União da Ilha, carnaval de 2010
Dom Quixote de La Mancha... O cavaleiro dos sonhos impossíveis
(Grassano, Márcio André Filho, Gabriel Fraga, Arlindo Neto, João Bosco, Gugu das Candongas, Ito Melodia, Marquinhos do Banjo, Barbosão e Leo Ilha)

A direção da Ilha, como Rosa lembrou em sua narrativa, com a esperança de conseguir apoio financeiro, decidiu que seria desenvolvido um carnaval sobre a Espanha. Entretanto, subvertendo uma vez mais este tipo de enredo, Rosa Magalhães decidiu falar da cultura espanhola através da famosa história de Miguel de Cervantes. Reafirma, dessa maneira, uma das principais características de seus trabalhos, a conexão entre culturas distintas, tecida pela relação carnavalesca entre o erudito e o popular.

O enredo *Dom Quixote de La Mancha... O cavaleiro dos sonhos impossíveis* foi baseado na obra *D. Quixote de La Mancha*, o segundo livro mais lido no mundo e considerado o primeiro romance da era moderna. Discorria sobre a história do fidalgo obcecado por leitura de narrativas sobre cavalaria que se transportou, mentalmente, para a época em que as aventuras se passavam. Imbuído pelo espírito de cavaleiro medieval, a visão dos acontecimentos que o circundavam era completamente divergente da realidade.

Misturando mundo real com imaginário, era medieval com carnaval carioca, Rosa aproveitou, de maneira indireta, para tratar de sonhos impossíveis e dos desejos que cada pessoa tem dentro de si. Encerrando o desfile, falou do sonho da agremiação de permanecer no grupo especial. Sua cultura e formação acadêmica foram, novamente, determinantes para a realização do carnaval, como deixa claro em outro trecho de nossa conversa.

É, porque eu acho que já tinha lido as histórias, então... Eu li o Dom Quixote inteiro de dois volumes. Comprei num sebo um livro maravilhoso em português. Arranjei em português, graças a Deus... E as histórias são louquíssimas! Eu acho que o Cervantes... Eu nunca tinha lido o Cervantes, já tinha lido Rabelais. Eles têm muito em comum, até a forma de falar. Então é uma coisa da época, os dois são mais ou menos da mesma época.

Abrindo a apresentação, a comissão de frente representava as touradas, uma das principais características da cultura hispânica. Através da elegante e sedutora postura que conquista a plateia na entrada em cena, o toureiro carrega a coragem, o destemor e a valentia de um touro. Ao manipular sua capa, produz um bailar envolvente, aliando técnica corporal aos movimentos que remetem a dança flamenca. Porém, no duelo coreográfico da comissão de frente, onde a arena de touradas cedeu lugar à

arena da Marquês de Sapucaí, não houve derramamento de sangue. Pela simbologia das rosas vermelhas, brotou a paixão e a vida que foram ofertadas à plateia. Rosa Magalhães utilizou como referência imagética, para recriar o universo de beleza deste ritual, a arte de Salvador Dalí, Pablo Picasso e Francisco Goya, três importantes pintores espanhóis que se inspiraram no tema das touradas em seus trabalhos.

É o toureiro. Mas tá treinando. É uma coisa do Goya. Eu não quis fazer uma roupa muito Goya porque ninguém ia entender que era toureiro. O toureiro antigamente tinha outra roupa. Mais aí você vê os desenhos do Goya, tem um pouco de Goya aí também. Mas brincando com um carrinho de Touro. Eu não botei um touro sendo esfaqueado. É um brinquedo que... Aí não sei quem, disse que a sociedade não sei qual estava processando. Mas isso aqui tem que ler. Era mil e quinhentos. Não tinha censura, não tinha nada.



Cavaleiro espanhol mata um touro após ter perdido o cavalo

A nona de uma série de 33 gravuras criadas por Goya, em 1815 e publicadas em 1816, chamada touromaquia. Atualmente encontra-se no Museu de Arte de São Paulo. A série de gravuras inspirou a roupa da comissão de frente



União da Ilha 2010

Comissão de frente

Os bailarinos, vestidos com uma indumentária inspirada na série de gravuras chamada touromaquia, do Goya, interagiram com um carrinho de touro como se estivessem em um treino.



União da Ilha 2010

Comissão de frente

Ao invés de sangue, paixão e vida foram ofertadas à plateia na coreografia da comissão de frente através da simbologia das rosas vermelhas. A inspiração partiu da obra Rosa Meditativa, óleo sobre tela do artista espanhol Salvador Dalí.



Rosa Meditativa

Pintada em 1958, a tela do pintor catalão Salvador Dalí serviu como uma das fontes de inspiração para a coreografia da comissão de frente da Ilha. Pertence à coleção Arnold Grant, Nova Iorque.

Tudo se constrói sobre o anterior, e em nada do que é humano se pode encontrar pureza. Os deuses gregos também eram híbridos e estavam "infectados" de religiões orientais e egípcias.

Ernesto Sábato, 1982

Volto à Bakhtin (1997) para lembrar, novamente, que a atividade estética tem o poder de reunir o mundo disperso. Sob essa perspectiva, a criação surge através dessa rede de relações, encontrando, nos elementos inspiradores, a necessidade humana de origem. Essa visão do movimento criador, como uma complexa trama de influências, contesta a ideia de criação como uma misteriosa revelação sem história, ou seja, uma descoberta instintiva, uma inspiração espontânea.

Vou partir do quê? Você tem que ter um ponto. Vou partir daí. (...) A referência é minha. A curtição é minha. Se você fala do Goya, dá um nó na cabeça de cada um.

Ao se inspirar em algo, Rosa encontra a ponta do fio que liberta o emaranhado de ideias, formas e sensações que irão direcionar os rumos do

trabalho. Agindo sobre sua sensibilidade, estas referências são provocadas por eventos de natureza diversas, podendo ter saído de um livro já lido, memórias de infância, viagens realizadas, experiências cotidianas, fotos antigas, notícias de um jornal ou filmes assistidos, por exemplo.

Observando o mundo, a artista recolhe, acolhe, rejeita, monta, organiza ou pesquisa coisas que acha interessante. No movimento de busca por estes elementos, que desempenham o papel de uma imagem geradora, mantem-se, ao longo do percurso criador, ligada de maneira sensível ao mundo que a rodeia. Do alto da plataforma de observação, qualquer coisa poderá se transformar no elemento que alimentará sua imaginação, funcionando, dessa maneira, como uma memória para as obras, um potencial armazenado que a qualquer momento poderá ser explorado.

Imerso e sobredeterminado pela sua cultura (que por seu estado de efervescência possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores) e dialogando com outras culturas, está o artista em criação. Ele interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando da tendência do processo em seu aspecto social: o percurso criador alimenta-se do outro, visto de modo bastante geral. (SALLES, 2008, p. 40)

Segundo Bakhtin (1988), o artista não cria a partir do nada, mas pressupondo o conhecimento da realidade, sua liberdade apenas irá transfigurá-la e formalizá-la. É o ato criador como fruto da seleção de determinados elementos que foram recombinaos, associados e correlacionados, ou seja, transformados de maneira inovadora.

A relevância, entretanto, não está nos elementos selecionados, mas na maneira como eles interagem, dialogam e se encaixam na obra, possibilitados pelo papel mediador e transformador da percepção do artista. Ao apropriar-se da realidade externa por meio de gestos transformadores, irá construir novas formas através da necessidade de relacionamento com outros.

A percepção artística, portanto, é o momento em que o artista contempla o mundo com seu olhar próprio e sensível, apreendendo informações que serão processadas e reorganizadas em novas formas.

*Esse do cabelo [enredo da Vila Isabel de 2011]. Olha... Dei nó em pingo d'água até que ficou pronto. Depois que eu acabei, descobri um livro que tinha chamado *Penteados Excepcionais*. Um livro francês. Era o enredo interinho. Mas depois que já estava pronto. Quase me matei. (...) Tinha em casa. Tinha comprado em uma viagem. (...) E aí peguei umas caricaturas e botei no carro. Porque a mulher era de um tamanho e o cabelo era do tamanho da mulher. Tinha três metros aquilo. Um metro e meio de cabelo e... E o menino disse: é isso mesmo? É isso mesmo. Peguei nesse livro essas caricaturas.*

Ainda sobre o carnaval do ano de 2011, da Unidos de Vila Isabel, Rosa Magalhães comenta de onde surgiu a referência em que baseou a história de Sansão e Dalila, retratada durante o desfile.

Eu queria saber Sansão e Dalila. Eu disse: Sansão e Dalila... Vamos ver, de onde é? Aí um cara me disse: é de uma região não sei qual... Eu achava que não estava certo. Aí liguei pra um amigo meu que estudou a Bíblia. Sansão e Dalila são de onde? De que região? Aí ele me explicou tudo. Agora sim, entendi! (...) Mas se você não entende aquele negócio, você não vai fazer. Aí eu disse: também não quero fazer Sansão e Dalila aí não. Eu não gostei. Eu vi o filme. (...) Depois eu peguei um livro de ópera (...). Ah, gostei mais dessa história. Que é mais fantasiosa. Não é? O Templo do Deus Dagon... Ah, isso aqui ficou ótimo!

Em 2010, para desenvolver o desfile da União da Ilha, além de ter lido Cervantes e se inspirado nas pinturas e gravuras de Picasso, Dalí e Goya, como já comentado anteriormante, também fez uso das referências imagéticas, guardadas na memória, do musical e do filme *O homem de La Mancha*.

Eu vi o filme e vi o musical com o Paulo Autran. Era muito legal. Com a Bibi [Ferreira] e o Paulo Autran. Ela era a Dulcinéia. (...) O filme é muito bom. Do Peter O'Toole, né? Muito bom. E a Sophia Loren... Aquela cena dele indo pro calabouço pra ficar preso... Ele vai se transformando e vai botando a máscara. E cada preso é uma figura daquela história. É lindo. Um filme lindo.

Durante nossa conversa, Rosa Magalhães lembrou, também, de onde surgiram as imagens geradoras, a excitante inspiração para a concepção das fantasias do carnaval deste mesmo ano.

Eu peguei muito umas imagens do Picasso com os balés que ele fez. Umas coisas que ele fez pro Balé Russo. Balé Russo do Diaghilev. Ópera que ele desenhou também. Vi os vídeos. Então era uma coisa muito geométrica. Vou fazer com essa cara assim.



Figurino de Pablo Picasso para o balé *Parade*



Figurinos de Pablo Picasso para o balé *Le Tricorne*

O "Ballets Russes" foi fundado no início do século XX, revolucionando o mundo das artes na época. Um dos maiores responsáveis pela consistência cultural da companhia foi Diaghilev, seu diretor e fundador que contratou, entre outros colaboradores famosos, Pablo Picasso, Henri Matisse, Jean Cocteau e Coco Chanel. As formas e as cores utilizadas nos figurinos e cenários das produções do Balé moldaram um novo padrão estético no século XX, influenciando direta ou indiretamente o teatro, a moda e o design.



Fantasia União da Ilha - carnaval 2010

As fantasias de Rosa Magalhães tiveram como fonte de inspiração os figurinos criados por Pablo Picasso para o Balé Russo.

Fica evidente, pelas imagens, a influência dos traços de Pablo Picasso na concepção das fantasias da agremiação. As formas e cores da indumentária do balé *Le Tricorne*, por exemplo, evocavam e

homenageavam as raízes das várias regiões espanholas. Como Rosa Magalhães deveria retratar em diversas alas e composições de alegoria os trajes da cultura espanhola, nada mais apropriado do que utilizar como referência os figurinos criados pelo artista espanhol. Através da estrutura geométrica, do grafismo, das cores fortes e contrastantes, com formatos bem definidos, silueta mais seca e quase sem utilização de plumas, o visual exótico foi mantido, resultando em fantasias originais e diferentes do habitual.

Gola e tanga, né! [referindo-se a estrutura mais comum, presente em grande parte das fantasias das escolas de samba] (...) *Muita gente não entendeu. Mas não faz mal. Eu acho que ficou legal de você ver.*

O efeito na avenida revelou um conjunto equilibrado, harmonioso e artisticamente interessante, uma arte provocadora que se estabelece na fronteira entre múltiplas linguagens, aproximando a expressão plástica do carnaval com a linguagem visual dos espetáculos de teatro, fato ocorrido, também, com os primeiros cenógrafos e figurinistas que se dedicaram aos desfiles das escolas de samba.

Pois é, é uma coisa complicada. (...) Acho que às vezes fica um pouco mais cerebral, menos sentimental.

Rosa Magalhães comenta, portanto, que sua formação e experiência como cenógrafa e figurinista torna o processo de criação mais cerebral, e conseqüentemente, menos instintivo, menos sentimental. Abarca, dessa maneira, o conceito de criação como resultado de trabalho, fruto do raciocínio responsável pela introdução de novas ideias e da perspectiva de transformação, em contraponto a visão romântica do artista que concebe obras a partir de sopros de inspiração. Enxerga, dessa maneira, o criador como um explorador da realidade que absorve, através da imaginação, cores e formas já existentes para construir novos mundos.

Seja um trabalho concretizado na festa do carnaval ou em um espetáculo de teatro, o que irá os diferenciar, entre muitos aspectos, é a *tendência do processo, a natureza dos elementos conectados e os recursos utilizados para tais associações* (SALLES, 2008, p. 36), ficando a divisa, entre as duas linguagens, indefinida.

Fica um pouco meio misturado. É uma lambança! (...) Vai tudo misturado mesmo.

É interessante notarmos, durante a narrativa de Rosa, os diálogos existentes entre seus trabalhos para carnaval e teatro, tornando-se comum o ato de fazer empréstimos. Soluções e técnicas do teatro serão transportadas para o carnaval, ou do carnaval para o teatro. O importante é compreendermos as escolhas da artista, como elas se interrelacionam e integram às suas criações. Estes empréstimos, ou apropriações, exercerão nova função no contexto que passam a fazer parte, sendo estabelecidas, também, novas relações.

Esse mar eu tinha feito no balé Flicts, do Zivaldo [refere-se às imagens abaixo]. Tinha que ter um mar. Tinha gente que pulava. Como é que eu vou fazer o mar? Não sei. Tem que ter o mar. Eu disse então que ia fazer um panão. Fiz um panão. Ficou engraçado porque as pessoas se mexiam e mergulhavam e sumiam dentro do negócio. Mas é bailarino, é mais esperto. E aqui... [no carnaval de 1992, em seu primeiro ano na Imperatriz] Eu fiz um mar menorzinho. Eu disse: ah, o mar fica legal. Eu desenhei esse marzão porque tinha muita gente do barracão que queria sair e tava trabalhando, ia montar, tava sujo, com a roupa de qualquer jeito. O Outro não sei o que... E não tinha dinheiro... Mas eu disse assim: olha, vamos fazer. (...) Esticamos um panão, fizemos as aberturas, colocamos as pessoas pra ver a distância. E aí eu disse: agora pinta. O Sérgio adereçou, botou umas pastilhas, umas espuminhas, uns negócios. E a cabeça era de peixe. (...) Foi capa de tudo que era jornal.



Imperatriz 1992

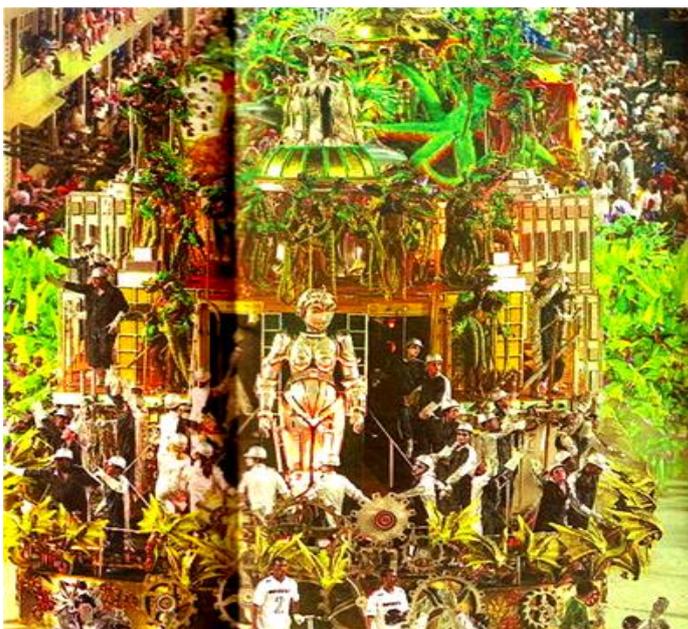
Ala dos funcionários do barracão

A solução da representação do mar surgiu a partir da apropriação de uma ideia utilizada, anteriormente, em um espetáculo de balé.

Outro recurso atualmente muito utilizado, introduzido nos desfiles das escolas de samba por Rosa Magalhães, é o hábito de realizar encenações nas alegorias, aproximando, novamente, a expressão carnavalesca da linguagem teatral.

Com o intuito de enriquecer a transmissão da mensagem, Rosa colocou grupos de artistas representando cenas em cima dos carros alegóricos, transformando-os em verdadeiros palcos. Ao invés de simplesmente cantar e dançar, os componentes começaram, também, a interagir com a cenografia presente na alegoria, como se estivessem em um espetáculo de dança ou teatro.

No carnaval de 1998, por exemplo, componentes da segunda alegoria, que representava o filme *Metrópolis*, desempenharam o papel de operários marchando em uma fábrica, como se fossem trabalhadores robôs das grandes indústrias que produzem em série.



Imperatriz 1998

Segunda Alegoria

Componentes vestidos de operários marchavam em círculo como se fossem robôs, entrando e saindo da fábrica cenográfica reproduzida na alegoria.

No ano 2000 o expediente foi empregado no carro alegórico que possuía o formato de uma grande caravela, onde um grupo de atores, da Companhia Dramática de Comédia, representou os navegadores e marinheiros portugueses. Interagindo com todo o ambiente cenográfico, os artistas subiam e desciam escadas, penduravam-se nos mastros, varriam o chão ou jogavam ratos para o público, como lembrou Rosa em mais uma passagem de nossa conversa.

Estavam todos de marinheiros bêbados. Uma hora eles varriam, jogavam ratos. Tinha mil ratos lá dentro pra jogar no povo. Porque as caravelas vinham com os ratos junto.



Imperatriz 2000

Componentes em desfile

Um grupo de atores, da Companhia Dramática de Comédia, realizou encenações representando os marinheiros e navegadores portugueses na alegoria "A Nau Capitânea".

Tinha um na Imperatriz que era o carro do... Dos brinquedos lá... Do Andersen. As pessoas eram brinquedinhos porque as coisas eram imensas. (...) E aí elas viravam bonecos. Soldadinho de chumbo tinha também.



Imperatriz 2005

Alegoria "Quarto de brinquedos"

Um quarto infantil foi reproduzido através da perspectiva dos brinquedos. Os componentes da alegoria realizaram encenações e movimentos característicos dos bonecos que representavam.

Outra maneira de aproximar a linguagem teatral do universo artístico das escolas de samba, segundo Rosa Magalhães, é justamente a utilização de bonecos e marionetes em seus carnavais.

Às vezes tem um pouco de teatro de marionetes, dos brinquedos de não sei o que... Aí da um pouco... (...) Esse carro ficou muito legal [refere-se às imagens abaixo]. De repente eles viravam umas marionetes paradas. (...) Porque ele [Dom Quixote] atacava tudo! Ele atacava o teatro de marionete. (...) Era uma história dos árabes que eles estavam representando. Tinha aquela coisa da donzela. Aí ele pira na batatinha e resolve atacar. (...) Tem aquela coisa do cristão e do mouro.



União da Ilha 2011

Quinta alegoria

O carro alegórico reproduziu o teatro de marionetes que Dom Quixote atacou. A coreografia provocava a sensação de que os componentes eram marionetes. Segundo Rosa Magalhães, mais uma intercessão entre teatro e carnaval.

O percurso do seu processo de criação, de acordo com a própria artista, seja no carnaval ou no teatro, não difere muito. O início acontece, quase sempre, com um desenho à mão livre. Rosa também possui o hábito,

bastante comum no teatro, mas nem tanto no carnaval, de confeccionar maquetes.

Pois é, eu começo (...) fazendo uma coisa assim, começo a desenhar. (...) Muito simples, foi com isso [mostra os potes de aquarela e os pincéis]. (...) E tem o lápis e a borracha. Entendeu? Não precisa ter um material sofisticado. Uma canetinha e foi. Aí começa. Aqui as ideias. Foi assim que surgiu. (...) A ideia tá toda aqui. (...) A primeira ideia, e depois vai desenvolvendo. Aí virou isso aqui, que aí rodava. (...) Aqui a maquete de latinha de cerveja [mostra a foto da maquete da pira dos jogos Panamericanos de 2007].



Imperatriz 2005

Maquete do carro abre-alas



Imperatriz 2005

Maquete da alegoria O Patinho Feio

A confecção de maquetes, prática comum no teatro, Rosa também utiliza no carnaval.

Contemplada sob uma perspectiva processual, pode-se considerar a criação como o fruto de um pensamento que vai se formando através do tempo, resultado das mais diversas reflexões. Desenhos e maquetes fazem parte dessas reflexões, apresentando-se como uma maneira do artista armazenar ideias, dúvidas, problemas e soluções, possibilitando que a imaginação em processo de desenvolvimento ganhe forma. Devem ser enxergados, portanto, como promessas preparatórias da realidade, pois funcionam como um catálogo de imagens em estado de construção.

O processo criador de Rosa Magalhães, apesar de acontecer de modo muito parecido, irá revelar, também, algumas diferenças quando realizados no carnaval ou no teatro, como destacado pela artista.

No carnaval você às vezes sente falta com quem falar um pouco. (...) Agora me chamaram pra fazer uma peça. Quando eu vi tinham noventa e não sei quantos personagens. Pensei... Caramba! Aí falaram: Não... Essa mulher tá abrindo umas caixas em casa. Ela não sai de casa, mas abre uma porta do armário e aparece um César de Alencar. Ah, entendi! Aí pronto! Quer dizer, você tem que conversar com a criatura [o diretor do espetáculo]. Agora vou ler até pedir pra fazer uma leitura com pelo menos alguns atores pra gente poder sentir melhor. Aí você já começa a imaginar o que esse cara tá pensando.

Agindo entre um turbilhão de diálogos e interações, os artistas acham maneiras de manifestar ideias em frestas conquistadas por seus filtros mediadores. A diversidade de interações não significa, entretanto, a anulação do sujeito, pois o conceito de autoria irá surgir exatamente através dessa relação do artista com os outros.

É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. Essa abordagem de autoria dialoga, de modo explícito, com o conceito de criação (...) que se sustenta em seu aspecto relacional. (SALLES, 2008, p. 152)

A criação no teatro, por ser um processo coletivo, só acontece por meio dessa interação de sujeitos, envolvendo um tipo de relação carregada de desejos e subjetividades. No momento que acontece esse cruzamento de pessoas envolvidas em um projeto comum, existe um maior grau de complexidade, uma maior densidade de interações, pois vale ressaltar que mesmo nos processos aparentemente individuais, a criação também se dá na relação com os outros.

O fato destacado por Rosa, em nossa conversa, foi que durante o processo de produção do carnaval é ela quem cria o direcionamento do enredo, decide de que forma a narrativa será transmitida e a estética plástica adotada. Já no teatro, é a figura do diretor que assume esse papel de espectador do processo, ficando com a responsabilidade de oferecer esse

olhar panorâmico para a obra em construção, “costurando” a linguagem e propondo uma coerência entre os diversos elementos constitutivos do espetáculo.

Teatro é outra audiência também!

Na frase acima, Rosa observa que a obra necessita de um receptor. O público do carnaval, por ser bem mais extenso e menos específico do que a plateia de teatro, acaba por levá-la a realizar certas concessões e adaptações com o intuito de que sua mensagem chegue aos espectadores de forma clara, direta e compreensível. Por esse motivo, quando falou das referências utilizadas nos trabalhos para o carnaval, deixou claro, que na maioria das vezes, essas imagens geradoras servem para ela criar a partir de um ponto, porque se transportá-las de forma mais explícita para a avenida de desfile, o grande público não irá entender. Sua narrativa, sobre a comissão de frente da União da Ilha, é um bom exemplo.

Vou partir do quê? Você tem que ter um ponto. Vou partir daí. (...) A referência é minha. A cortiça é minha. Se você fala do Goya, dá um nó na cabeça de cada um. (...) Eu não quis fazer uma roupa muito Goya porque ninguém ia entender que era toureiro. O toureiro antigamente tinha outra roupa. Mais aí você vê os desenhos do Goya, tem um pouco de Goya aí também.

Rosa Magalhães, imersa em sua cultura e tradição, deixa transparecer fortes marcas pessoais ao associar constantemente desejos, necessidades e paixões aos seus trabalhos, resultado da reunião de comandos estéticos e éticos, ligados a tempos e espaços. O diálogo estabelecido pela artista entre a linguagem teatral e carnavalesca, o contato com o mundo ao seu redor, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de ideias a coloca diante de um enorme campo de interações.

Esse espaço de compartilhamento possibilita o enfraquecimento dos dogmatismos e normatizações, criando um movimento evolutivo inovador, reconhecido e saudado como original ao realizar mediações de naturezas diversas. As mediações feitas por Rosa podem ser observadas, por exemplo, na relação entre sua memória individual e memória coletiva da

cultura, nos seus filtros de percepção, associações, procedimentos com a matéria-prima, escolhas, edições e critérios.

Como já foi dito, esta multiplicidade de interações não acarreta o apagamento da individualidade, pois todo indivíduo é múltiplo. Rosa Magalhães, sob este ponto de vista, é um agente comunicativo. Um sujeito distinguível, entretanto, não separável de outros, pois sua identidade é constituída, exatamente, através do estabelecimento das relações com outros. A criatividade, consciência, engenhosidade, entre outras características da artista, são, portanto, consequências de sua constituição cultural e localização histórica.

Em quarenta anos de profissão aliou, com maestria, os conhecimentos adquiridos na universidade e os obtidos por meio da prática cotidiana em seu ofício, tornando-se uma profissional criativa, dinâmica e organizada, rompendo fronteiras entre diversas formas de arte.

Rosa Magalhães transita e imprime, com personalidade e fluência, seu estilo em todos os trabalhos que realiza - da pintura/desenho à escultura, do figurino à cenografia, do teatro ao carnaval - mantendo acesos o frescor e a paixão, presentes desde o início de sua longa jornada.

Tenho. Tem que ter. Quando não tiver mais pára, né!

Rosa Magalhães, 2011

Conjunto: epílogo



(...)

Em tantas formas buscar perfeição

Para os poetas a inspiração, afinal...

Charme e tom sensual

Moldaram a beleza do meu carnaval

(...)

(Vila Isabel, carnaval de 2011)

Considerações finais

Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la.

Italo Calvino, 1990

Acreditando na potencialidade do cotidiano e seus sujeitos, procurei, ao longo dessa pesquisa, investigar de que maneira uma profissional, artista do carnaval e do teatro, produz conhecimentos em suas práticas cotidianas, e de que forma estes conhecimentos dialogam com sua formação acadêmica. Para isso, tentei reconstituir os singulares caminhos percorridos por Rosa Magalhães na construção de um estilo artístico próprio, compreendendo, também, como o universo carnavalesco, vivenciado pela artista, influenciou em sua concepção artística.

Ao pensar a criação sob o contexto da complexidade, pretendi romper com o isolamento, impedindo sua descontextualização e ativando relações que a mantêm como um sistema complexo, onde uma decisão de Rosa, tomada em determinado momento, pode ter relações com outras anteriores e posteriores. Interpretando e avaliando o que já foi produzido, persegui a simultaneidade de ações, a ausência de hierarquia e o intenso estabelecimento de nexos, assumindo, dessa maneira, o conceito de rede, que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.

Trabalhando com o movimento criador na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo e no universo do inacabamento, foi preciso estar atento à inserção da artista na história e na cultura que a rodeia, com o objetivo de compreender melhor as tendências presentes em seu percurso, seus modos de ação e suas maneiras de manusear desejos e materiais.

Por esse motivo, a importância em iniciar a narrativa a partir da chegada do casal Dirceu e Marie Louise Nery ao Salgueiro, no final dos anos cinquenta, quando a revolução nos desfiles das escolas de samba cariocas teve início. Após este evento diversos artistas, a maioria procedentes da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, passaram

a contribuir com o desenvolvimento do carnaval, incorporando uma visão cenográfica originária dos espetáculos teatrais ao desfile das escolas de samba, modificando de forma definitiva o espetáculo. Inovando no tratamento plástico e temático dos enredos, levaram um conhecimento mais acadêmico ao desenvolvimento dos temas propostos, introduzindo novos materiais na confecção das alegorias, fantasias, esculturas e no uso da pintura, permitindo que novas ideias e concepções estéticas e dramáticas surgissem no carnaval carioca.

O espaço social, compartilhado por estes profissionais, tornou-se um ambiente de mútua influência e aprendizados, possibilitando o desabrochar de diversos talentos. Rosa Magalhães deu seus primeiros passos, no universo do carnaval, partilhando as experiências deste grupo que revelou ser, sobretudo, um espaço de aprendizagem e formação de novos carnavalescos, oferecendo-lhe o aprendizado de inúmeros saberes através da prática cotidiana, troca de informações e ensinamentos, deixando marcas em sua formação e influenciando o seu fazer artístico.

Deste primeiro contato com o mundo do samba, surgiu, também, seu interesse por figurino, motivo pelo qual Rosa decidiu prestar vestibular para a Escola de Teatro da UNIRIO. A preocupação com o corte, com a modelagem e a correta silueta estão constantemente presentes em suas fantasias, consequência do estudo de indumentária. O acervo de saberes recolhidos, apreendidos e incorporados por Rosa Magalhães, ao longo de sua vida foi, portanto, ampliado nos anos de aprendizado nas universidades que frequentou, ajudando na construção da sua identidade artística, em um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente.

Mais tarde, quando vai dar aulas na Escola de Belas Artes, Rosa transpõe as instruções adquiridas nesses anos de estudos acumulados e de prática em seu ofício, para a universidade. Aconteceu, dessa maneira, um ciclo de transmissão de conhecimento, que teve origem na academia, se enriqueceu com a prática e experiência cotidiana, para depois retornar à academia.

Sua busca por novos temas, o rigor histórico ao retratar uma época, a aplicação da palheta de cores, as formas, materiais e volumes adotados nos elementos do desfile, em tudo transparece o cuidado e o estudo por trás das decisões tomadas, aonde nada é gratuito, visando a transmissão

da narrativa com qualidade, mas sempre pensando, também, na beleza visual proporcionada. Portanto, Rosa Magalhães enxerga e realiza o espetáculo, de uma maneira bem próxima ao grupo de artistas que revolucionou o desfile das escolas de samba, imprimindo uma maneira diferente de fazer e pensar esta manifestação popular ao reservar aos seus elementos plásticos um tratamento próximo a uma ópera, a um espetáculo teatral. Torna-se, com o tempo, uma artista singular, sendo reconhecida e premiada, tanto no carnaval, quanto no teatro.

Porém, foi na década de noventa, na Imperatriz Leopoldinense, que sua estética singular de realizar um carnaval amadureceu, passando a ser reconhecida como uma das referências na identidade visual dos desfiles das escolas de samba, deste período. Seu processo criativo, da criação à concretização de um enredo, tornou-se famoso e reconhecível. Tomando como base uma elaborada pesquisa, traduz a cultura abordada em fantasias e alegorias bem acabadas e com requintes de detalhamento, possibilitando o entendimento da narrativa com qualidade e perfeição, onde a curiosidade por fatos pitorescos ou acontecimentos pouco conhecidos da história do nosso país, a inteligente associação de ideias, além da eterna busca por novos conhecimentos e cultura, será marcante. O que parece ser apenas luxuoso em um primeiro olhar, quando melhor analisado, revela-se, também, extremamente criativo.

São características dos seus trabalhos, por exemplo, os inusitados e divertidos títulos, deixando transparecer o humor, muitas vezes presentes no enredo, o desenvolvimento da narrativa apoiada em uma extensa pesquisa, o perfeito entrosamento entre forma e conteúdo, onde a reunião dos elementos visuais, materiais utilizados e esquema de cores irão valorizar o conjunto, aumentando a riqueza de expressão, a aliança entre sua formação acadêmica com as relações carnavalescas entre o erudito e o popular, além dos constantes diálogos existentes entre seus trabalhos para carnaval e teatro, tornando-se comum o ato de fazer empréstimos.

Soluções e técnicas do teatro são constantemente transportadas para o carnaval, ou do carnaval para o teatro, ficando a divisa entre as duas linguagens, segundo a própria artista, indefinida e misturada, aproximando-se, dessa maneira, a expressão carnavalesca da linguagem teatral.

Rosa Magalhães, tomada por sua cultura e tradição, deixa transparecer continuamente intensas marcas pessoais ao associar, constantemente, suas paixões, desejos e necessidades aos trabalhos realizados, fruto da união de preferências éticas e estéticas, relacionadas a tempos e espaços. A conexão estabelecida pela artista entre a linguagem teatral e carnavalesca, o contato com o mundo ao seu redor e os contínuos intercâmbios de ideias, a coloca diante de um enorme campo de interações.

Por isso, revelou-se, durante este processo investigativo, a extrema importância de sua memória, leituras, pesquisas, filmes assistidos, exposições visitadas, viagens realizadas e trocas de experiências de toda ordem na construção do estilo desenvolvido por Rosa, pois funcionam como um meio condutor de diálogos externos, levando para dentro do seu processo de criação outras vozes, outros olhares.

Seu percurso de criação apareceu, portanto, como uma intrincada rede de ações que, através dos anos, mostraram significativas repetições. Através dessas repetições, foi possível estabelecer certas generalizações sobre a maneira de criar da artista. Entretanto, não devem ser enxergadas como um modelo rígido e fixo, recusando tudo que nele não se encaixa. Sem estipular verdades absolutas, são, na verdade, instrumentos que possibilitaram a percepção da complexidade do processo de criação de Rosa, ampliando os horizontes sobre seu processo criativo.

Inserida na efervescência cultural e rodeada por múltiplas e intensas trocas de ideias, concepções e opiniões, as inovações do pensamento afloram e convivem com uma enorme pluralidade de pontos de vista. Desse modo, possibilita-se o intercâmbio de conhecimento, dogmatismos e normatizações são enfraquecidos e produz-se a ampliação do pensamento, criando um movimento evolutivo inovador, reconhecido e saudado como original ao realizar mediações de essências diversificadas.

Rosa Magalhães aparece, sob essa perspectiva, como uma exploradora da realidade que absorve, através da imaginação, formas e cores já existentes, para inventar novos universos...

O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho?

Clarice Lispector, 1998

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Maria da Conceição. Por uma ciência que sonha. In: GALENO, A. & CASTRO, G. & SILVA, J. C. (orgs), *Complexidade à flor da pele: ensaios sobre ciência, cultura e comunicação*. São Paulo: Cortez, 2003.
- ALVES, Nilda. A experiência da diversidade no cotidiano e suas consequências na formação de professoras. In: VICTORIO FILHO, A. & MONTEIRO, S. C., *Cultura e conhecimento de professores*, Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- _____, Decifrando o pergaminho – o cotidiano das escolas nas lógicas das redes cotidianas. In: OLIVEIRA, I. B. & ALVES, N., *Pesquisa no/do cotidiano das escolas: sobre redes de saberes*. Petrópolis, RJ: DP et Alí, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ARAÚJO, Hiram. *Carnaval – seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____, *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____, *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BARROS, Manoel. *Memórias Inventadas. A infância*. São Paulo: Planeta, 2003.
- BARTHES, Roland. Les maladies du costume de théâtre. In: PAVIS, Patrice, *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1983.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. Enquanto se samba se luta também: o Granes Quilombo nos anos 1970. In: CAVALCANTI, Maria Laura & GONÇALVES, Renata (orgs), *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba: o que, quem, como, quando e por que*. Rio de Janeiro: Graphos Industrial Gráfico, 1974.
- _____, *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1994.
- _____, *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura & GONÇALVES, Renata (orgs). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- COLLARES, Gabriel. Imagem digital e manipulação: A contribuição de Walter Benjamin para a era da reprodutibilidade de verossimilhanças. In: JÚNIOR, Carlos Pernisa & FURTADO, Fernando Fábio F. & ALVARENGA, Nilson Assunção (orgs), *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- CONNELLY, F. Michael & CLANDININ, D. Jean. Relatos de Experiência e Invetigación Narrativa. In: LARROSA, Jorge, et al., *Dejame que te cuente – ensavos sobre narrativa y educación*. Barcelona: Editorial Laertes, 1995.
- CORAZZA, Sandra Mara. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, Marisa Vorraber (org), *Novos olhares na pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia do Samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____, *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.
- COUTINHO, Eduardo. Entrevista. In: BRAGANÇA, Felipe (org), *Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2008. Coleção Encontros.
- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Porto: Editorial Caminho, 2009.
- CUNHA, Renata Barrichelo & PRADO, Guilherme do Val Toledo. Sobre Pesquisa – um exercício e alguns ensaios. In: PRADO, Guilherme do V. T. & CUNHA, Renata B. (orgs), *Percursos de Autoria – exercícios de pesquisa*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2007.
- DA CUNHA, Jorge Luiz & MACHADO, Alexsandro dos Santos. Sujeitos que lembram: história oral e histórias de vida. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (org), *A aventura (auto) biográfica – teoria e empiria*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- DA MATTA, Roberto. O carnaval como rito de passagem. In: *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____, *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- _____, *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- DALI, Salvador. *Diário de um gênio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

- DEMARTINI, Zeila de Brito. Resgatando imagens, colocando novas dúvidas: reflexões sobre o uso de fotos na pesquisa em história da educação. In: *Cadernos CERU*. São Paulo: NAP – CERU, série 2, nº 8, 1997.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- EISENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- FÉLIX, Leilane. Rosa Magalhães. In: *Revista em Movimento*. Rio de Janeiro: Escola de Desing UVA, 3ª edição, ano 2, 2008.
- FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.
- _____, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FILÉ, Valter. Tentativas e tentações: batidas no território da linguagem. In: OLIVEIRA, Inês Barbosa (org), *Narrativas: outros conhecimentos, outras formas de expressão*. Petrópolis, RJ: DP et Alii: Rio de Janeiro: FAPERJ, 2010.
- FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *De language y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.
- FUNARI, Pedro Paulo. *Cultura popular na antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1989.
- GERALDI, João Wanderley & OLIVEIRA, Inês Barbosa. Narrativas: outros conhecimentos, outras formas de expressão. In: OLIVEIRA, Inês Barbosa (org), *Narrativas: outros conhecimentos, outras formas de expressão*. Petrópolis, RJ: DP et Alii: Rio de Janeiro: FAPERJ, 2010.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____, Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, U. & SEBEOK, Thomas (orgs), *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GOLDWASSER, Maria Julia. *O Palácio do Samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no carnaval carioca*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1992 (Dissertação de Mestrado em História da Arte).
- _____, A Escola de Belas Artes no Carnaval Carioca: Uma Relação Secular e a Revolução nas Escolas de Samba. In: TERRA, Carlos G. (org), *Arquivos da Escola de Belas Artes nº 16*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2003.
- ISTO É, Revista. São Paulo: Editora Três, nº 1013, 15/02/1989.
- JUNIOR, Carlos Pernisa & LANDIM, Marisa. O pensamento como imagem. In: JÚNIOR, Carlos Pernisa & FURTADO, Fernando Fábio F. & ALVARENGA, Nilson Assunção (orgs), *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Ed, 1999.
- LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____, *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- MANCHETE, Revista. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., nº 1359, ano 30, 27/02/82.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MINAYO, Maria Cecília de Sousa (org). *Pesquisa Social – Teoria, Método e criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.
- _____, A epistemologia da complexidade. In: MORIN, Edgar & LE MOIGNE, Jean-Louis, *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- _____, Complexidade e ética da solidariedade. In: CASTRO, G., CARVALHO, E. de A. & ALMEIDA, M. da C. (orgs), *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- O MUNDO ILUSTRADO, Revista. Rio de Janeiro: O Mundo Editora, nº116, 12/03/1960.
- OLIVEIRA, Madson. Os carnavais de Rosa e os Bufões de Samuel. In: TERRA, Carlos G. (org), *Arquivos da Escola de Belas Artes nº 17*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2006.
- OLIVEIRA, Valeska Fortes de & OLIVEIRA, Vânia Fortes de & FABRÍCIO, Laura Elise de Oliveira. O oral e a fotografia na pesquisa qualitativa. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (org), *A aventura (auto) biográfica – teoria e empiria*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____, *A sensibilidade do Intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- PASSOS, Mailsa Carla Pinto. A colonização em cartões postais: a fotografia como certificação de uma presença. In: OLIVEIRA, Inês Barbosa (org), *Narrativas: outros conhecimentos, outras formas de expressão*. Petrópolis, RJ: DP et Alii: Rio de Janeiro: FAPERJ, 2010.

- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- QUINTANA, Mário. *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC, 1999.
- RIO SAMBA E CARNAVAL, Revista. Rio de Janeiro: AGGS Indústrias Gráficas S.A., nº 11, 1982.
- _____, Revista. Rio de Janeiro: Gráfica e Editora Primor S.A., nº 13, 1984.
- RIOTUR. *Memória do carnaval*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991.
- ROSA, Tomás Santa. Para um teatro teatral. In: BARSANTE, Cássio Emmanuel, *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982. Coleção Memória.
- SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- _____, *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2008.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.
- SANTOS, Nilton. *A arte do efêmero - Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.
- STRINDBERG, August. *O sonho*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- TADIÉ, Jean-Yves & TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999.
- TEXTOS ESCOLHIDOS DE CULTURA E ARTE POPULARES, Revista. Rio de Janeiro: ISSN 1981-9935 (edição on line), volume 06, nº1, outubro/2009.
- TRANJAN, Cristina G. & NOGUEIRA, Aurélio A. Mendes. Rosa Magalhães no carnaval carioca e na Escola de Belas Artes: a obra e a arte de uma carnavalesca. In: *Revista Interfaces/ UFRJ, Centro de Letras e Artes – Ano 14, nº 11*. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2008.
- VALENÇA, R. T. *Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira*. Rio de Janeiro: Relume-Deumará, 1996.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- _____, *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Referências Iconográficas

- Capa – *Desenho de adereço para alegoria*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 80
- Pág. 04 – *Desenho do figurino da comissão de frente Imperatriz 1997*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 106
- Pág. 15 – *Detalhe alegoria Imperatriz 1996*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 63
- Pág. 31 – *Desenho alegoria Imperatriz 1997*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 83
- Pág. 38 - *Moleque de Debret*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=101>
(Acesso em 12/09/2010)
- Pág. 38 - *Vendedor de galinhas*
FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 358.
- Pág. 39 - *Negra do Paço*
GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Escola de Belas Artes no Carnaval Carioca: Uma Relação Secular e a Revolução nas Escolas de Samba. In: TERRA, Carlos G. (org), *Arquivos da Escola de Belas Artes nº 16*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2003, p. 80.
- Pág. 39 - *Vendedor de aves*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=101>
(Acesso em 12/09/2010)
- Pág. 42 - *Componente caracterizado de Zumbi com estandarte Abre-Alas*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=47>
(Acesso em 12/09/2010)
- Pág. 43 - *Alegoria dos Tambores*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=47>
(Acesso em 12/09/2010)

- Pág. 47 - *Ala do Minueto com alegoria do Teatro ao fundo*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=50>
(Acesso em 20/10/2010)
- Pág. 47 - *Ala do Minueto em desfile*
GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Escola de Belas Artes no Carnaval Carioca: Uma Relação Secular e a Revolução nas Escolas de Samba. In: TERRA, Carlos G. (org), *Arquivos da Escola de Belas Artes nº 16*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2003, p. 82.
- Pág. 48 - *Isabel Valença como Xica da Silva acompanhada por seu séquito*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=50>
(Acesso em 20/10/2010)
- Pág. 48 - *Xica da Silva e o Contratador João Fernandes*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=50>
(Acesso em 20/10/2010)
- Pág. 48 - *Detalhe figurino Xica da Silva*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=50>
(Acesso em 20/10/2010)
- Pág. 49 - *Dama da corte francesa*
Site Moda Manifesto
http://www.modamanifesto.com/index.php?local=detalhes_moda&id=249#
(Acesso em 18/04/2011)
- Pág. 50 - *Alegoria Pede Passagem*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/S2008/CA.asp?1963>
(Acesso em 20/10/2010)
- Pág. 51 - *Isabel Valença em desfile como Rainha Rita de Vila Rica*
COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001, p. 107.
- Pág. 54 - *Figurinos de Beatrice Tanaka*
FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 356.
- Pág. 60 - *Príncipes Africanos*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=57>
(Acesso em 10/11/2010)

- Pág. 60 - *Tripé com Rei Manicongo*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=57>
(Acesso em 10/11/2010)
- Pág. 61 - *Componente em desfile*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=57>
(Acesso em 10/11/2010)
- Pág. 63 - *Ala desfilando entre os tripés "De candelabros, palmeiras"*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=60>
(Acesso em 23/11/2010)
- Pág. 65 - *Comissão de Frente – Bigas puxadas por zebras*
Site Oficial do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
<http://salgueiro.com.br/util/SG.asp?I=61>
(Acesso em 23/11/2010)
- Pág. 70 - *Esboço de figurinos*
FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 364.
- Pág. 73 - *Desenho alegoria Imperatriz 1997*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 84.
- Pág. 87 - *Início do desfile*
Site Samba Rio Carnaval
<http://www.sambariocarnaval.com/frames/index.php?sambando=fotos1982>
(Acesso em 20/01/2011)
- Pág. 88 - *Detalhe elemento alegórico*
Jornal do Brasil, ano 91, nº 320. Rio de Janeiro: Caderno Cidade, p. c-8, 26/02/82.
- Pág. 88 - *Setor dedicado aos desfiles da Praça Onze*
Site Samba Rio Carnaval
<http://www.sambariocarnaval.com/frames/index.php?sambando=fotos1982>
(Acesso em 20/01/2011)
- Pág. 88 - *Setor inicial do desfile*
Site Samba Rio Carnaval
<http://www.sambariocarnaval.com/frames/index.php?sambando=fotos1982>
(Acesso em 20/01/2011)
- Pág. 90 - *Início do segundo setor*
Revista Manchete, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., nº 1359, ano 30, 27/02/82, p. 14.

- Pág. 91 – *Ala fantasiada de escravos desfilando entre casario colonial*
Site Samba Rio Carnaval
<http://www.sambariocarnaval.com/frames/index.php?sambando=fotos1982>
(Acesso em 20/01/2011)
- Pág. 92 – *Fantasia de passistas*
Revista Manchete, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., nº 1359, ano 30, 27/02/82, p. 15.
- Pág. 92 – *Detalhe alegoria de mão*
Revista Manchete, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., nº 1359, ano 30, 27/02/82, capa.
- Pág. 95 – *Última alegoria*
Revista Manchete, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., nº 1359, ano 30, 27/02/82, capa.
- Pág. 96 – *Carro abre-alas*
Site O Globo - carnaval 2011
oglobo.globo.com/carnaval2011/estandarte/1997.asp
(Acesso em 15/04/2011)
- Pág. 96 – *Fantasia das composições do abre-alas*
Site Tradição do Samba
www.tradicaodosamba.com.br/boletim%20do%20samba/97
(Acesso em 15/04/2001)
- Pág. 97 – *Início do setor dedicado ao carnaval moderno*
Revista Manchete, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., nº 1359, ano 30, 27/02/82, p. 16.
- Pág. 98 – *Detalhe da última alegoria*
Revista Manchete, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., nº 1359, ano 30, 27/02/82, capa.
- Pág. 108 – *Imperatriz Leopoldinense, carnaval de 1992*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 10.
- Pág. 111 – *Alegoria Riquezas do Eldorado*
Site Escolas de Samba - Rio de Janeiro
<http://escolassamba.multiply.com/photos/album/5/1990-1999#photo=21>
(Acesso em 20/04/2011)
- Pág. 111 – *Alegoria Palácio na Argélia*
Site Escolas de Samba - Rio de Janeiro
<http://escolassamba.multiply.com/photos/album/5/1990-1999#photo=37>
(Acesso em 20/04/2011)

- Pág. 115 – *Ala das baianas*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997,
p. 112.
- Pág. 115 – *Ala da bateria*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997,
p. 122.
- Pág. 116 – *Ala das baianas*
Site Imperatriz do Samba
http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/16/Imperatriz_1995#photo=2
(Acesso em 20/04/2011)
- Pág. 116 – *Ala da bateria*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997,
p. 124.
- Pág. 117 – *Comissão de frente*
Site Imperatriz do Samba
http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/16/Imperatriz_1995#photo=23
http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/16/Imperatriz_1995#photo=12
(Acessos em 20/04/2011)
- Pág. 118 – *Comissão de frente*
Site Imperatriz do Samba
http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/15/Imperatriz_1994#photo=5
http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/15/Imperatriz_1994#photo=4
(Acessos em 20/04/2011)
- Pág. 121 – *Ala da bateria*
Site Imperatriz do Samba
http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/19/Imperatriz_1998#photo=17
(Acesso em 20/04/2011)
- Pág. 122 – *Detalhe da segunda alegoria*
Imagem capturada na gravação da transmissão dos desfiles das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, realizada pela Rede Globo de Televisão no dia 28 de fevereiro de 1995.

- Pág. 128 - *Cavaleiro espanhol mata um touro após ter perdido o cavalo (nona gravura da série tauromaquia, de Goya)*
Site wikipedia.org
[http://te.wikipedia.org/wiki/%E0%B0%A6%E0%B0%B8%E0%A4%E0%B1%8D%E0%B0%B0%E0%B0%82:Goya -
Um cavaleiro espanhol mata um touro \(Tauromaquia\).jpg](http://te.wikipedia.org/wiki/%E0%B0%A6%E0%B0%B8%E0%A4%E0%B1%8D%E0%B0%B0%E0%B0%82:Goya-_Um_cavaleiro_espanhol_mata_um_touro_(Tauromaquia).jpg)
(Acesso em 15/04/2011)
- Pág. 128 - *Comissão de frente*
Site JB Online
http://app.jb.com.br/jbgalerias/galerias/exibir/150/?TB_iframe=true&height=455&width=720
(Acesso em 15/04/2011)
- Pág. 129 - *Comissão de frente*
Site UOL Entretenimento - carnaval 2010
http://carnaval.uol.com.br/2010/album/01_uniao_da_ilha_album.jhtm?abrefoto=10
(Acesso em 15/04/2011)
- Pág. 129 - *Rosa Meditativa*
Site AllPosters.pt
http://www.allposters.pt/-sp/Rose-Meditative-c-1958-posters_i335873_.htm
(Acesso em 15/04/2011)
- Pág. 132 - *Figurino de Pablo Picasso para o balé "Parade"*
Site Adoro Joias
<http://www.adorojoias.com.br/wp-content/uploads/Figurino-Pablo-Picasso-expo-Diaghlev1.jpg>
(Acesso em 17/04/2011)
- Pág. 132 - *Figurinos de Pablo Picasso para o balé "Le Tricorne"*
Site National Gallery of Australia
<http://nga.gov.au/Exhibition/BalletsRusses/Default.cfm?IRN=203492&BioArtistIRN=21618&MnuID=3&GalID=18&ViewID=2>
(Acesso em 17/04/2011)
Site Sentido Crítico
<http://storita.blogspot.com/2009/02/exposicao-picasso-la-danza.html>
(Acesso em 17/04/2011)
- Pág. 132 - *Fantasia União da Ilha - carnaval 2010*
Acervo pessoal. Imagens capturadas durante a festa realizada na quadra da agremiação, em 27 de outubro de 2009, ocasião em que as fantasias para o carnaval de 2010 foram apresentadas.

- Pág. 134 - *Ala dos funcionários do barracão*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 50.
Imagem capturada na gravação da transmissão dos desfiles das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, realizada pela Rede Globo de Televisão no dia 1º de março de 1992.
- Pág. 135 - *Segunda alegoria*
Site Imperatriz do Samba
http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/19/Imperatriz_1998#photo=9
(Acesso em 20/04/2011)
- Pág. 136 - *Componentes em desfile*
Imagem capturada na gravação da transmissão dos desfiles das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, realizada pela Rede Globo de Televisão no dia 07 de março de 2000.
- Pág. 136 - *Alegoria "Quarto de brinquedos"*
Site Imperatriz do Samba
<http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/26#photo=7>
<http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/26#photo=8>
(Acesso em 20/04/2011)
- Pág. 137 - *Quinta alegoria*
Site Samba e Paixão
http://www.sambaepaixao.com/fotogalerias/wp-content/gallery/desfile-uniao-da-ilha/dsc_0591.jpg
http://www.sambaepaixao.com/fotogalerias/wp-content/gallery/desfile-uniao-da-ilha/dsc_0078.jpg
(Acessos em 23/04/2011)
- Pág. 138 - *Maquete do carro abre-alas*
Site Imperatriz do Samba
http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/26/Imperatriz_2005#photo=13
(Acesso em 20/04/2011)
- Pág. 138 - *Maquete da alegoria O Patinho Feio*
Site Imperatriz do Samba
http://imperatrizdosamba.multiply.com/photos/album/26/Imperatriz_2005#photo=17
(Acesso em 20/04/2011)
- Pág. 142 - *Desenho de adereço para alegoria*
MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 153.

Apêndice

Transcrição da conversa realizada com Rosa Magalhães, na casa da artista, no dia 07 de abril de 2011.

André: Rosa, eu gostaria da sua visão, de saber mais sobre seu olhar como cenógrafa realizando carnaval.

Rosa: Pois é, é uma coisa complicada. Primeiro, porque cenógrafa mulher tem pouco. Porque é uma coisa que é mais masculino, não sei por quê. Mais é! Tem a Dóris, tem a Lia Renha. Você conta no dedo. Figurinista tem muito. Tem pouco homem figurinista. Tem mais mulher figurinista. Não sei se acham que cenário é coisa pra homem, não sei...

(...)

André: Eu tenho nas minhas pesquisas umas lacunas, uns brancos sobre a sua trajetória. Você começou em 71 no Salgueiro, foi a Maria Augusta que te chamou...

Rosa: Não, foi a Cláudia.

André: Isso, ela chamou a Cláudia, e a Cláudia não pôde, é verdade?

Rosa: A Augusta estava viajando, estava na Europa. Sei lá onde ela tava. Tava longe, e não dava sinal de vida, nada. Quando a Cláudia disse: eu tenho que fazer isso, você quer fazer? Eu disse: faço. Nisso que eu disse que ia fazer e tal, a Augusta chegou. Olha, a Augusta chegou. Agora eu saio. Não, fica todo mundo aí que é muito trabalho e tal... Aí eu fiquei e a Cláudia acabou saindo porque ficou grávida, começou a se sentir mal, e tal, e não deu pra ela.

André: Mas depois a Maria Augusta te chamou pra fazer 72 com ela, não foi?

Rosa: Não, 72 eu não fiz. 71 a gente fez. 72 eu fiz vestibular pra UNIRIO.

André: Eu gostaria de saber mais sobre isso também. Você fazia pintura...

Rosa: É, mas eu já tinha me formado em 71.

André: Você já tinha se formado? Você já foi pra UNIRIO em 72?

Rosa: É. Aí eu resolvi estudar esse negócio de figurino. Eu só queria fazer a aula da Marie Louise. Comecei assim... Olha, só tem essa professora. Vamos pegar aula com ela, com essa Marie Louise que é lá na escola de teatro. Como tinha esse negócio de quem já fez vestibular não precisava fazer outro, eu disse: vamos pegar só esse crédito. Quando eu cheguei lá na UNIRIO disseram que não, tem que fazer vestibular sim. Eu disse: não, mas eu já fiz. Mas tem que fazer outro! Fiz outro. Passei. Hoje eu não sei se passaria no vestibular. Mas passei no exame do Detran, não vou passar no vestibular? Estudei aquele caderninho todo. O exame do Detran foi outra comédia. Mas aí... A gente foi pra UNIRIO, fizemos vestibular... Depois eu pensei assim... Já que eu fiz vestibular e eu tenho direito, vou fazer é tudo. Quer dizer... Desenho, essas coisas não precisei fazer porque já tinha feito. Modelagem, essas coisas... Mas vou fazer cenografia, iluminação, tudo que eu não fiz. Porque já que eu to aqui e to gostando desse negócio...

André: Você se interessava mais por figurino?

Rosa: *Eu fui pro figurino. Mas fui estudar com o Anísio Medeiros, que naquela época estava fazendo o filme Dona Flor e seus Dois Maridos. Depois fez aquele da caravana holliday que esqueci o nome... Bye Bye Brasil, né? Que era ótimo o filme, muito debochado. Quer dizer, era uma linguagem muito legal essa... Essa linguagem visual que ele tava dando nos filmes. Ele tinha feito A Estrela Sobe que também é um filme muito requintado visualmente. Não sei se você viu A Estrela Sobe?*

André: A Estrela Sobe não, Bye Bye Brasil sim...

Rosa: *Vale a pena você ver. Bye Bye Brasil é muito bem feito visualmente, tem uma coisa... Aquele outro do... Macunaíma, do Joaquim Pedro, foi o Anísio que fez. Então ele tinha uma linguagem, ele fazia teatro. Mas ele fazia muito mais cinema. Então tinha a lente pra ver como que ficava o plano em preto e branco, tinha umas coisas... E ele era assim um pouco debochado também. Essa coisa que ele põe no filme, ele tinha na pessoa dele também, essa coisa um pouco debochada.*

André: Mas você não saiu mais do carnaval?

Rosa: Não. Aí eu fui fazer outras coisas. Fui fazer decoração do Municipal, eu concorri. Decoração de rua, a gente ganhou...

André: Você chegou a fazer com o Pamplona?

Rosa: Não, não. Aí a gente já era concorrente.

André: Já estavam concorrendo...

Rosa: É. Já era concorrente.

André: Você chegou a viver esse grupo deles...

Rosa: Menos, menos... Quem viveu muito foi a Augusta que frequentava, e tal.

André: Mas você acha que esse grupo teve alguma influência no seu trabalho?

Rosa: *Ah, sempre teve, né. Porque você assiste, você vê. O João com certeza, porque eu acompanhei mesmo depois que eu saí do Salgueiro e ele continuou. Ele fez trabalhos belíssimos lá. Continuou... Depois ele ficou sozinho. O Pamplona saiu. O Arlindo saiu. E ele fez coisas lindíssimas. E depois foi pra Beija-Flor e foi o grande bum, né. Quer dizer, já era super campeão. Mais tinha aquela coisa... Porque tem o Arlindo, porque tem o Pamplona... Sempre fica, né! E quando ele foi pra Beija-Flor, era ele e ponto. Ele e o Laíla. Ele levou o Laíla junto. O Laíla era do Salgueiro também.*

André: Eu li que você chegou a desenhar figurinos com a Lícia pra Beija-Flor, pra Portela.

Rosa: Foi, foi.

André: Era o Hiram que desenvolvia, não era, o enredo? E vocês...

Rosa: Era, era. O Hiram, Carlos Lemos... Tinha uma equipe lá que já vinha...

André: E você ficou nisso até 82?

Rosa: Não. Eu fiquei de setenta e...

André: Então você não chegou a ficar direto? Você parou, fez UNIRIO e...

Rosa: É. Foi. Direto foi de 87 pra cá. Mais foi intermitente. Eu trabalhei na Globo, entendeu?

André: Entendi.

Rosa: Fiz um programa que adorei fazer... Que foi o... O Tempo e o Vento. A minissérie. Essa eu adorei. Foram dois anos e tanto. Fiz uma pesquisa enorme, entendeu... (...) A Beth fez o figurino e eu fiz a direção de arte. E o Mário Monteiro fez... Foi a primeira vez que fiz direção de arte. Gostei muito.

André: Por que você fala que atrapalha cenografia no carnaval? Ser cenógrafa?

Rosa: É. Eu acho que as vezes fica um pouco mais cerebral, menos sentimental.

André: Eu acho suas fantasias mais figurinos. As pessoas vestem. Não é aquela coisa de esplendor e...

Rosa: Gola e tanga, né!

André: Você tem essa preocupação na hora de fazer, de vestir? Com o corte, modelagem... Ou acha que não interfere muito no carnaval? Porque quando se vê roupa de época fora da modelagem, fora da silueta... Fica um terror!

Rosa: Fica esquisito!

André: Dá pra perceber quem estudou, quem entende...

Rosa: É. Você as vezes simplifica porque carnaval você não pode ter...

André: Sim, claro, reproduzir três mil roupas...

Rosa: O primeiro livro que comprei de figurino tinha os moldes. Eu tenho esse livro até hoje. Tinha os moldes. Eu decalquei aquilo. E os moldes eu ampliei para aqueles bonequinhos de madeira. Eu fiz aquelas roupinhas inteiras. O véuzinho, não sei o que... Eu vesti aquele boneco, tudo de algodãozinho. Mas depois eu disse assim: ai... Cansei! Cheguei até 1920. Então é uma forma de estudar como é que aquela coisa funciona um pouco.

André: Em termos de experiência de carnaval, você já levou...

Rosa: Aí, essas roupinhas servem pros alunos entenderem. Quer dizer, depois aquilo serviu... Outro dia eu achei esse monte de roupinha. Pensei... Vou jogar tudo fora. Mas aí disse: não, vou jogar não. Isso deu um trabalho. Umas roupinhas desse tamanho, uma coisa de maluco.

(...)

André: E você já chegou a levar alguma coisa do carnaval pro teatro, do teatro pro carnaval?

Rosa: Às vezes tem um pouco de teatro de marionetes, dos brinquedos de não sei o que...

André: Que você leva pro carnaval...

Rosa: É. Que aí da um pouco...

André: E de carnaval você às vezes também usa... Eu vi o Grande Círculo Místico que tinha umas coisas de... Não chegava a ser carnaval, mas tinha umas burrinhas... Você mistura muito as técnicas de carnaval em teatro, de teatro em carnaval?

Rosa: Fica um pouco meio misturado! É uma lambança. (...) No carnaval você às vezes sente falta com quem falar um pouco.

André: Você sente muita diferença? Porque no carnaval é você quem cria o enredo, pensa uma estética na sua cabeça, decide tudo isso. No teatro tem que dialogar com outra pessoa. Tem uma pessoa que dirige. Tem que pegar um pouco o que ela pensa... E no carnaval é só você.

Rosa: Agora me chamaram pra fazer uma peça. Quando eu vi tinham noventa e não sei quantos personagens. Pensei... Caramba! Aí falaram: não... Essa mulher tá abrindo umas caixas em casa. Ela não sai de casa. Mas ela abre assim uma porta do armário e aparece um César de Alencar. Ah, entendi! Aí pronto! Quer dizer... Você tem que conversar com a criatura. Agora vou ler até pedir pra fazer uma leitura com pelo menos alguns atores pra gente poder sentir melhor. Aí você já começa a imaginar o que esse cara tá pensando.

André: Qual o seu processo Rosa, de trabalho? Tanto de carnaval, quanto de teatro. De pensar o enredo, como surge a ideia?

Rosa: Depende se já tem uma ideia, se tem patrocínio.

André: Você prefere uma ideia sua, né?

Rosa: É melhor, mais nem sempre você tem essa felicidade.

André: Mas você sempre consegue driblar isso de uma forma maravilhosa.

Rosa: Pois é. Saiu esse cabelo. Saiu... Graças a deus!

(...)

André: Você foi a primeira, não tenho certeza... Mas me parece que o enredo do jogue foi o primeiro a ter um patrocínio. Essa ideia foi uma ideia original sua, e depois que a escola conseguiu o patrocínio?

Rosa: Do jogue foi. Mas foi assim... É porque meu pai é cearense. Era, né. A história se passa no Ceará. E a escola estava com pouco dinheiro. Então... A Rachel de Queiróz era muito amiga nossa. E a minha mãe disse que ia falar com a Rachel pra ver se ela arranjava um dinheiro com o Tarso. Pelo menos pra alguma coisa. E aí a Rachel ligou direto pro Tarso. Ele veio pro desfile, assistiu do camarote lá do governador sei lá de quem. Quer dizer... Ele prestigiou a escola de uma forma

muito elegante. Ele não vez oba-oba, saiu pulando na frente. Mesmo porque ele tem uma posição, né. Era governador, tem que ter um...

André: Eu acho genial essa forma que você consegue inserir o patrocínio dentro de uma história.

Rosa: O da Leopoldina também deu um dinheiro.

André: O de Campos não saiu o dinheiro, mas achei a história fantástica.

Rosa: Eu adorei a de Cabo-Frio. Não sei se saiu o dinheiro até hoje. Mas eu nunca pensei que Cabo-Frio... Eu disse: meu Deus! Cabo-Frio, que coisa difícil! Cabo-Frio tem os barquinhos, vamos passear... Oba-Oba! Mas aquela história do Américo Vespúcio ter ido a Cabo-Frio e ter deixado... E o outro escrever o livro da Utopia sobre... Gente, tá aqui a história completamente louca.

André: Esses ganchos que você pega...

Rosa: E agora to fazendo um trabalho pra uma exposição aí... Uma montagem de uma exposição que é o cais da Utopia. Cara, você tem que montar a Utopia, porque começa em Cabo-Frio. É uma história muito louca, muito doida... É muito legal, porque cada hora você faz uma coisa, né! Eu nunca pensei que ia ver a carta do Caminha em minha mão, assim... E aí fui fazer a exposição dos quinhentos anos com a carta do Caminha.

(...)

André: Eu queria te mostrar umas imagens, e queria... Vc vai entender melhor lendo o projeto. Mas eu escolhi três carnavais para acompanhar o seu processo. Para entender como você construiu sua identidade visual nos desfiles do carnaval carioca. Porque não tem como negar que você... Sua maneira de realizar e conceber um desfile se tornou uma identidade no carnaval do Rio, em termos de uma estética visual. A gente olha um carnaval e diz: esse é um carnaval da Rosa. Na década de 90, em minha opinião, você atinge essa maturidade. De olharmos um carnaval e identificarmos como seu. De lançar um estilo e até mesmo ser copiado... Como você enxerga isso? Acha que realmente criou...

Rosa: Não. É... É o seu jeito, né...

André: Então eu pego três desfiles. O primeiro é o de 82, o do Bum Bum... Que seria o início... Foi a primeira vez que você assina. Era um enredo do Pamplona?

Rosa: É. Um enredo que a gente desenvolveu, mas ele não gostava desse nome.

André: Eu acho um título genial.

Rosa: Eu também acho. Esse do cabelo que virou Mitos e histórias emaranhados... Do cabelo não sei do quê... Que era um nome enorme, na verdade eu queria botar Se Acabebé Leoló. Aí disseram isso não pode. Mas eu disse: é cabelo. Mas aí ia para outro lado mais engraçado.

André: Sempre tem humor, né? Nos seus...

Rosa: Tem que ter um pouco, porque carnaval tem que ter um pouco.

André: Você sempre parte pro humor. Esses nomes inusitados, diferentes, grandes...

Rosa: É. Eu tenho um enredo agora que se chama... Esse eu não sei se vou chegar a fazer, mas se chama Anbelivabou. O nome já é muito bom! Anbelivabou, com A N belivabou.

André: Eu acho uma pena. Sei lá, mas tenho a impressão que os enredos estão ficando mais caretas, não é? Talvez por causa da procura por patrocínio, enredos assim não tenham mais tanto espaço.

Rosa: Pois é... Eu vou ver... É muito difícil você ter total liberdade, tudo isso. Se você levar em conta, por exemplo, na Vila Isabel, todas as roupas são doadas. Todas! E ainda mais mil e quinhentas de criança. Então você soma... Quatro mil, com mil e quinhentas, são cinco mil e tantas. É muito dinheiro. É muita roupa, muita mão de obra. Muito confeito. Aí eu chego e digo: oba... Já tá pronto? Agora vamos confeitar! O povo adora! Vamos confeitar isso aí. É botar os enfeites, botar as bolotinhas. Vamos confeitar. O povo diz: pô, mais ainda não confeitou isso aí? Então tem esse lado mais engraçado, e tal.

André: Depois você chegou a fazer parte da Tradição?

Rosa: Da Tradição, fiz. Ganhamos quatro vezes. A Tradição era todo mundo junto. Eram seis carnavalescos. Imagina?

André: Era você, a Lícia, a Augusta...

Rosa: ... A Augusta, o Viriato, o Paulino e Braga. Que eram da Portela. Aí juntou tudo. Mas era muito legal. Primeiro não tinha concurso de samba. Era o João Nogueira. Aí já chegava e cantava o samba. É esse o samba! Acabou! Não tem discussão, já tá pronto. Aí vamos fazer os carros, e tal. As roupas... Cada um desenhava dez roupas, seis roupas... Sei lá, dividia.

André: E você acha que mudou muito em termos... Claro que mudou, porque carnaval muda. Cresceu. Mais a sua ideia de carnaval mudou?

Rosa: Não. Eu acho que carnaval é pra gente se divertir, sair. É claro que agora ficou megalomano. Tem um pouco de... Será que vai dar certo esse negócio?

André: Ficou maior, né! Mas em termos de concepção para você não mudou muita coisa?

Rosa: Mudaram as dimensões. As proporções. Carros com vinte e poucos metros, quase trinta. Mas acho que também é uma fase, daqui a pouco vai mudar.

André: Fantasia já está mudando muito, você não acha? Diminuiu muito. Está voltando a ser o que era, não é?

Rosa: Parou aquelas coisas, aquele trambolhão. Engatalhava aquelas coisas na outra. Engatou aqui ficou preso.

André: Tem umas imagens aqui pra ver se você lembra alguma coisa, pra você ir lembrando... Curiosidades... Como foi participar, fazer...

Rosa: Ah! Isso aqui era o início do carnaval. Então... Eram umas cabeças. Isso aqui era de vime. A gente que pintou, eu e Lícia. Porque o pintor de arte fugiu. Não sei,

sumiu. A gente é que pintou essas cabeças. Eu me lembro dessas cabeças. E disse: vamos lá, vamos pintar isso. Meti a tinta e ia em frente.

André: Não teve alegoria esse ano, não é? Quer dizer, teve mais eram só três.

Rosa: Teve. Eram só três carros. E não podia ter gente. Isso aqui eram umas casinhas que andavam. Mas não tinha rodinha não, era no carregado.

André: Não tinha estrutura?

Rosa: Tinha uma estruturinha de madeira e tecido.

André: Ah, era tecido?

Rosa: Era tecido. Não é madeira não. Era tecido pra ficar bem leve. Algodãozinho pintado com isopor lá em cima.

André: Jamais imaginei que fosse carregado.

Rosa: Tinham uns homens aí dentro andando.

André: E como foi pra vocês realizarem este carnaval? Já estavam acostumadas?

Rosa: Não. É uma época... Nessa época aí usava muita alegoria fora do carro.

André: De carregar, né?

Rosa: De carregar. Esse negócio de carregar acabou. Ninguém carrega mais nada.

André: Hoje se colocar alguma coisa na mão ninguém quer.

Rosa: É. Porque os carros ficavam baixos, então era pra subir. Ficar mais alto... Não sei o que. Agora os carros estão gigantescos. Mudou. Ninguém quer carregar. Você dá um negócio, neguinho joga na rua. É gastar dinheiro à toa. A não ser que seja uma coisa que vai fazer um efeito, e tal. Uma bandeirona, um troço. Mais fora disso...

André: Ou se for dado, tipo ala coreografada, ala da comunidade...

Rosa: É. Tem que ser uma coisa especial. Aqui coitados, eles desfilaram e ninguém sabe quem foi que desfilou aí. Nessa época foi quando começou a fazer protótipo.

André: Não tinha? Era só o desenho?

Rosa: Você dava o desenho e cada um fazia. Só ia ver na hora. E aqui a gente começou a fazer. Vamos dar um de cada. E vamos fazer as roupas das baianas, não sei o que... Vamos fazer aí. E fizemos no segundo andar que tinha lá na escola. E fizemos três baianas. Uma antiquinha verde e branca, uma toda branca e uma toda de plástico. De plástico cristal impresso, e tal. E aí, tinha muito... Isso foi uma coisa Carmen Miranda, do Fernando Pinto. Mas é que teve... Começou o isopor. O grande sucesso era o isopor. Então a gente disse assim: vamos encher de isopor. Mas não tinha dinheiro pra forrar nada. Ah não! Só bolinha de isopor aí... Fizemos chuva de bolinha de isopor. Guarda chuva de bolinha de isopor. Tudo de bolinha de isopor. Teve um que disse que era a estética da bolinha de isopor. Mas não é, era a exacerbação do negócio.

André: É. Aqui se percebe.

Rosa: *Era a exacerbação. Tinha peruca de bolinha, tudo de bolinha. Vamos botar bolinha de isopor.*

André: Tem uma foto aqui engraçada sua com a Lícia. É a Lícia, não é?

Rosa: *É, isso mesmo.*

André: Esse era o último carro, não era?

Rosa: *Era, era. Agora o engraçado é que essa revista, dentro está escrito assim... Carro da Beija-Flor não sei o que. Porque eu acho que ia ser um carro da Beija-Flor. Mas aí a Beija-Flor não ganhou, trocaram a foto da capa. Mas o Joãozinho ficou uns dois anos me olhando feio porque eu coloquei ele fazendo assim ó [faz o sinal, o V de vitória com os dedos].*

André: É ele com a Pinah, é isso? Com as mulatas?

Rosa: *Ele e as mulatas, com aquelas roupas de bolinha de isopor de não sei de que. E elas balançavam, sei lá. Elas faziam uns negócios.*

André: Elas mexiam?

Rosa: *Elas mexiam. Agora eu não sei o que... Isso aí eu não sabia forrar boneco. Boneco de isopor como é que fazia. Aí botava lycra e a lycra repuxava o isopor. Olha, foi um inferno isso aí. Mais ficou engraçado. Tinha um negócio que rodava assim.*

André: Vocês metiam a mão mesmo, né?

Rosa: *Metíamos a mão.*

André: O que mais você lembra, desse carnaval?

Rosa: *Eu lembro que foi muito cansativo. Eu caí pra um lado, porque foi meio dia, né. Eu caí lá no final assim, numa torre daquelas. Fui murchando assim. E o bombeiro me jogou um gelo. E eu fiquei sentada no chão, e ele jogando gelo. Eu fiquei com aquele gelo ali. Menino, eu fiquei numa felicidade com aquele gelo. E a Lícia foi pelo outro lado. Passou mal pelo outro lado. Caiu. Levaram pro serviço médico. Imundas que a gente estava, no meio dia com aquele calor. E o povo jogando água. E aquela lameira. Aí não deixaram a Lícia botar o pé na cama lá do atendimento. Disseram assim: o pé pra fora. Aí ela ficou passando mal como pé pra fora. Foi muito gozado. Carnaval me surpreende todos os anos. Quando disseram que tinha ganhado com Bumbum Paticumbum, não acreditei. A verba era muito limitada. Pode-se dizer que, quando há empatia geral, sai uma festa bonita, independentemente do orçamento. Tem que emocionar. Se conseguir, ganha.*

André: E nessa época você estava na Globo?

Rosa: *Nessa época não. Fui pra Globo depois.*

André: Mas já trabalhava com teatro?

Rosa: *Já. E também trabalhava num...*

André: Eu pensei que você tivesse engrenado no carnaval, e depois tivesse ido pro teatro.

Rosa: *Não, eu comecei... Não, não tinha não, desculpa. Foi depois. A minha primeira peça que eu fiz... A primeira peça que eu fiz assim, uma grande montagem e tal, foi o Calabar. Que eu fiz os figurinos. O Hélio fazia... É do Chico Buarque. Era uma produção do Fernando Torres. E aí o Hélio Eichbauer pediu pra eu fazer a pesquisa pra ele. Sobre a época do Maurício de Nassau na Holanda. Eu fui lá pra Biblioteca Nacional e consegui ver o livro desenhado pelo Frans Post. Eu fiquei louca com o livro. Nunca tinha visto. Tinha uma mulher de luva que passava, e eu olhava e copiava aquilo. É uma maravilha o livro. Tinham as bandeiras todas. Tinham os emblemas, tinham as paisagens, tinham as casas, tinha o povo na lavoura do açúcar. Tinha aquilo tudo. E aí eu comecei a... Que eu acho que o Chico também teve muita influência do pai dele. Porque eu duvido que o pai não tenha contado essa história. Porque ele sabia dessas coisas. Aí eu voltei com aquela pesquisa toda e achei que estava feia. Eu não vou entregar isso assim. Aí fiz tudo em aquarela. Passei tudo a limpo. Quando acabei eu liguei e disse assim: Hélio, sua pesquisa ficou pronta. Ele foi lá... Olhou, olhou, olhou... Ele disse: você não fez a pesquisa. Aí eu queria morrer. Quando ele falou que eu não fiz a pesquisa, eu disse: eu não fiz a pesquisa? Não, você fez os figurinos todos da peça. Tinha soldado, tinha mulher do povo, tinha os escravos, tudo. Você já fez a peça inteira. Fica de figurinista. Então eu nunca fui assistente. Entendeu? Já comecei fazendo. Ficou um trabalho muito bonito. O cenário era lindo. Tinha o Maurício de Nassau quando ele chegava com os artistas. Tudo! Era um teatrinho que entrava assim. Sabe um praticável com teatrinho? Ficou muito legal. Mas aí não teve a peça, porque foi censurada. Então tinha a polícia lá. A gente lá dentro. A polícia lá fora. Aquela confusão. E aí foi todo mundo pro teatro...*

André: Isso foi quando? Início de 80, final de 70?

Rosa: *Eu não me lembro. Foi... Não sei. Setenta e lá vai. É. Foi antes do Bum Bum. E foi muito triste porque não aconteceu nada. O Rui Guerra era uns dos produtores. Mas você tem fotos que eu não tenho. Onde é que você arranjou tanta foto?*

André: Foi no centro de memória do carnaval. Muita coisa eu consegui na internet.

Rosa: *Você tem mais coisa do que eu.*

(...)

André: Aqui já na Imperatriz... E essas comissões de frente que você fazia com o Fábio? As idéias eram suas? Dele?

Rosa: *Era junto. A gente conversava.*

André: Essas sombrinhas, leques...

Rosa: *O leque foi idéia dele, mas a roupa era minha. E o leque foi um inferno. Porque se montasse... Eu tentei comprar americano. Eles têm, né. Você compra na Broadway os leques desse tamanho. Mas não podia comprar porque saía caro. Comprei um leque, desmantelei todo. Vamos fazer o leque. Mas na hora de forrar... Não, ele só abria pra um lado, né. Então se você forrasse errado... Meu Deus, eu tenho três forrados errados... Não é possível que você erre. Tem que arrancar e botar ao contrário. Mesmo o de ensaio. Porque se ele não ensaiasse todo mundo abrir uma cor e fechar outra, eles não iam acertar. E aí o leque quebrava, o leque quebrava, o leque quebrava. Eu disse assim: tem que ter uma coisa pra que os leques não quebrem. Aí vou comprar outro leque. Comprei outro leque. Disse pro*

carpinteiro: estribucha esse leque aí. Arranca tudo e vamos ver qual é o mistério. Duas arruelas! Aí ele disse que tem que comprar duas arruelas. Tem duas arruelas no leque. Vamos comprar. Compramos duas arruelas. Agora bota os parafusos. Agora vê. Aí parou de quebrar.

André: Na parte de baixo?

Rosa: Lá em baixo. Tem um lugar que tem que ter duas arruelas. Se você quiser ver o lugar certo, que eu não me lembro mais, tem que estribuchar um leque. Com arruela ele não quebra. Que coisa incrível, né!

André: É que nem teatro, né? Você vai ganhando experiência no fazer. No dia a dia.

Rosa: Vai, quebrando a cara.

André: No teatro ainda se estuda, faz uma faculdade. Agora carnaval, é no dia a dia.

Rosa: É. Não, tem umas coisas que você diz assim: isso não vai dar certo. Por exemplo, teve um carnaval aí de alguém que eu não sei mais que tinha uma coisa que subia e descia. E o cara botou uma corda de puxar assim. Eu disse: hum... Isso tinha que ser com contrapeso. Porque olha... Você fazia isso, ela abria. E fazia isso, ela fechava.

André: Isso é experiência do teatro, né?

Rosa: Pois é. Mas você não pode chegar lá no inimigo... Pô cara, você tá fazendo errado. Bota uma roldana, bota uma argola e põe um contrapeso. Sabe, igual a porta de garagem? É porque também não olha, né. Porque vai descer o contrapeso e a coisa vai fazer isso. Vai subir, e vai descer. E vai fazer isso oitocentas vezes, e vai ficar bom.

André: Você falou que as vezes atrapalha um pouco fazer carnaval sendo cenógrafa, porque tem essa coisa do pensamento, de ser historicamente perfeito, ter essa racionalidade. Mas também tem esse outro lado que ajuda. Essa parte técnica.

Rosa: Por exemplo, eu tive que alugar um painel de led.

André: Isso foi na Vila agora, este ano?

Rosa: Agora. Eu aluguei já um painel de led em Minas que era isso aqui. Aí eu disse: dá pra você mandar um módulo pra eu ver? Que a gente vai ter que fazer uma estrutura. Tem que calcular o material. Quando chegou, eu disse: o que? Era um negócio assim! Pô, mais isso aí é da idade da pedra, né! Mas esse pode pegar chuva, eu garanto a qualidade. Realmente, não aconteceu nada. Podia ter chovido que a água escorria e não ia queimar. E troca os pedacinhos lá que troca se queimar. Não tem que trocar a placa inteira. Troca uns negocinhos, sabe? Tem uns pininhos que troca. Mas um peso! Aí botei assim [mais inclinado]. A sorte que distribuiu o peso aqui.

André: A ideia inicial era o quê? Era reto?

Rosa: Não, eu não queria muito em pé...

André: Era menos inclinado, é isso?

Rosa: *Era menos inclinado. Mas aquele negócio ia pesar uma tonelada. O Renato [Renato Lage, carnavalesco do Salgueiro] fez um com a mesma firma, com o mesmo negócio em pé.*

André: Foi do abre-alas?

Rosa: *Do abre-alas. Quebrou o eixo. Quebrou o eixo e a gente que consertou. Porque se não consertasse, o Salgueiro não entrava e a Vila se entalava. Não, vamos consertar logo. Foram lá e trocaram o eixo na avenida. Um horror!*

André: Esse carnaval eu considero o seu...

Rosa: *Esse é qual?*

André: Esse é o do Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube...

Rosa: *Esse eu gosto muito da história. Essa história é bem o que é o Brasil.*

André: E tem todas as suas características esse carnaval.

Rosa: *É nordestino.*

André: Essa coisa da cultura popular com o erudito. Você mistura muito bem isso. Porque mesmo quando você fala de outras partes do mundo você trás pro Brasil. Você sempre mistura algo brasileiro. Você sempre faz esse diálogo com a cultura popular. Como surgiu essa ideia? Eu li uma vez que foi de uma viagem que você fez? Quando andou de camelo.

Rosa: *Já andei de camelo, de jegue, de tudo. O camelo, eu queria andar de camelo. Eu tenho até um camelo que comprei. Mas acho que eu tenho essa coisa desde pequena. Me lembro, uma vez, quando tinha uns cinco ou seis anos... Tinha aquele negócio da carta do Papai Noel. Eu botei lá. Quero um camelo. Coitada da minha mãe. E um urso. Um camelo e um urso. Nada de boneca, essas coisas. Aí eu me lembro que eu cheguei e tinha dois ursos. Aí eu cheguei pra minha mãe e disse: o Papai Noel errou. Eu pedi um camelo e um urso. Ele mandou dois ursos. A minha mãe disse assim: o camelo deve estar aí. Não tem camelo nenhum que eu não estou vendo. Ela tinha comprado um camelo numa loja de joalheiro, sei lá. Um camelo pra dizer que não teve um camelo, né! Era desse tamanho, de marfim. Era pra botar assim em coleção, sabe? Aquela coisa do camelo, dos ratinhos. Eu tinha uns ratinhos. Aí ela disse: não, tem que achar. O camelo está por aí. Eu não achava. Era desse tamanho. Aí... De repente, olha o camelo ali! Aí eu disse: ahhhh... Até que enfim, o camelo! Mas aquele camelo não me convenceu não. Eu ganhei o camelo. Mas desse tamanho? Minha mãe disse assim: mas você botou que era um camelo grande? Não... Então... Olha, tá o camelo. Tá certinho.*

André: Você é uma curiosa, não é? De pesquisar, fuçar livros...

Rosa: *Eu gosto de ler, de ver as coisas. Depois eu fui lá. Porque essa expedição tem toda na UFRJ. É muito bom.*

André: A história deste carnaval é um achado.

Rosa: *Tinha muito fuxico, deu um trabalho. As baianas. Esses meninos também tinham uns fuxicos, deu um trabalho danado. Porque são lindos os fuxicos, né?*

André: É lindo, dá um efeito. E fita também, dá um efeito. Eu enxergo neste carnaval todos os elementos dessa sua estética que você acabou construindo. Tem a junção do erudito com o popular. Tem o humor. Esse cuidado com os detalhes. Você fica muito em cima? Pra não perder os detalhes. Isso que você falou, vamos decorar... Decorar o bolo...

Rosa: Confeitar.

André: Isso, confeitar. Gostei disso, confeitar. Você se diverte com essa parte?

Rosa: Eu me divirto. De ver né... Oba! É isso daí mesmo! Quando fica bem feito, tudo é uma alegria, né. A pessoa teve o carinho de fazer aquilo.

André: Você é muito de ficar em cima no barracão, no cenário?

Rosa: Tem que ir todo dia...

André: Mandar refazer?

Rosa: Refazer às vezes, mais muito raramente. Só quando não entendeu mesmo o que é.

André: Nesse carro tinham uns lustres que lembro na época que eram...

Rosa: De garrafa pet.

André: Ninguém dizia.

Rosa: Era tudo de garrafa pet.

André: Você pesquisa muito materiais diferentes?

Rosa: É. A gente tem vontade. Às vezes dá certo, às vezes dá errado. Teve uma vez que eu quis colocar umas lâmpadas de led. Só que saiu uma fortuna, tive que mudar.

André: E de onde você tirou esta ideia? Foi de teatro? É aquele mar da Imperatriz, de 92.

Rosa: Esse mar eu tinha feito no balé do Flicts, do Zivaldo. E aí tinha que ter um mar. Tinha gente que pulava. Como é que eu vou fazer o mar? Não sei. Tem que ter o mar. Eu disse então que ia fazer um panão. Fiz um panão. Ficou engraçado porque as pessoas se mexiam, mergulhavam e sumiam dentro do negócio. Mas é bailarino, é mais esperto. E aqui... Aí eu fiz um mar menorzinho. Eu disse: ah, o mar fica legal. Eu desenhei esse marzão porque tinha muita gente do barracão que queria sair e tava trabalhando, ia montar, tava sujo, com a roupa de qualquer jeito. O Outro não sei o que... E não tinha dinheiro...

André: Então isso não estava na ideia original do carnaval?

Rosa: Tava, tava desenhado. Mas eu disse assim: olha, vamos fazer. E o Sérgio disse: não, vamos fazer, vamos fazer. Então vamos fazer. Esticamos um panão, fizemos as aberturas, colocamos as pessoas pra ver a distância. E aí eu disse: agora pinta. Aí pronto. O Sérgio adereçou, botou umas pastilhas, umas espuminhas, uns negócios. E a cabeça era de peixe.

André: Foi um sucesso isso, né?

Rosa: Foi capa de tudo que era jornal.

André: Chegou a ganhar o Estandarte de Ouro de melhor ala, não?

Rosa: Ganhou, ganhou. Quando eu fiz uma bateria também que tinha umas bolotas pra cima ganhou melhor ala.

André: Foi em 98, ganhou também.

Rosa: Ganhou melhor ala.

André: Foi interessante também esse carnaval. Tem a sua cara, mas não enveredou por essa parte de história. Mas as suas referências estão lá, como os filmes.

Rosa: É. Mas o que aconteceu é que essas varas de pesca, depois eu usei no Pan. Comecei a usar ali menores, essas varas. Porque isso pode virar outra coisa. Porque a gente não tem fibra de carbono, essas coisas que tem em outros lugares pra trabalhar.

André: Você tem que tirar da cabeça o que não tem no bolso, a famosa frase do Pamplona.

Rosa: Agora eu to batalhando pra fazer um do Pan. Já fiz toda a boneca. Te mostrei? O livro que eu fiz do Pan?

André: Não.

Rosa: Ainda não está editado, mais um dia vai sair. Quer ver?

André: Quero. Claro!

Rosa: Tem muito desenho, sabe. Já tem assim fotos, ta vendo? Tudo separado. Tudo escaneado, em alta resolução. Isso aqui é na hora vaga. Não tem o que fazer, procura sarna pra se coçar.

André: Você sempre começa o processo assim, desenhando a mão?

Rosa: Pois é, eu começo. Tava fazendo uma coisa assim, agora começo a desenhar o Maracanã. Aí eu digo assim: foi muito simples, foi com isso [mostra a foto dos potes de aquarela e os pincéis].

André: Você quer mostrar o processo?

Rosa: E tem o lápis e a borracha. Entendeu? Não precisa ter um material sofisticado. Uma canetinha e foi. Aí começa. Aqui as ideias. Foi assim que surgiu. Faz um negócio... Um, dois, três... Então cinco, seis... Aqui nem escrevi. Só escrevi e pronto. A ideia tá toda aqui.

André: O princípio está todo aí. Depois é só ir desenvolvendo.

(...)

Rosa: Olha, a ideia era essa. A primeira ideia, e depois vai desenvolvendo.

André: No Pan você utilizou muito a linguagem de carnaval.

Rosa: *É. Uma coisa meio misturada. Aí virou isso aqui, que aí rodava. Aqui é a pira. Aqui ó, a maquete, de latinha de cerveja. E aqui a curva. Ta vendo? A geometria esta aqui. E aqui umas continhas. Tem umas continhas. Eu desenho primeiro, pra depois virar essas curva e virar essa. Ta vendo, as duas curvas da pira, A e B?*

(...)

André: É bonito mostrar esse processo. As pessoas não tem ideia de como é, de como surge. E é bonito desenhar a mão. Hoje se faz tudo no computador.

Rosa: *Acho que fica tão duro.*

(...)

André: E como foi você sair da Imperatriz depois de tanto tempo? Ir pra Ilha, pra outra escola? Sentiu dificuldade em adaptar o seu estilo, ao estilo da escola? Você tinha criado uma identificação grande com a Imperatriz.

Rosa: *É. Mais eu acho que...*

André: Tirou de letra, nem pensou nisso.

Rosa: *É. Não. É outra escola, outra cor, outro tudo.*

André: Você cresceu os carros, não?

Rosa: *É. E agora na Vila foi maior ainda. Tinha um com nove metros de altura. Agora, você tem que ter como esticar essas coisas, né. E sempre daquele lado maldito. Do viaduto. Puxa, aquilo ali é uma tristeza.*

André: Como você sente este seu percurso de 82 até a Ilha? Sem ser de material. Mas a sua forma de pensar, de ver o carnaval.

Rosa: *Você muda, né. Uma coisa era lá em 82, outra coisa 92 e outra coisa 2012. Menino, quarenta anos, olha que absurdo. Muito tempo, né! To me achando meio pterodátilo. Porque eu peguei todas as fases. Peguei na Presidente Vargas... Já vi de tudo. Comecei na época em que se fazia o carro em uma semana, no quintal, com gente trabalhando loucamente. Atualmente, você tem 200 pessoas, grandes galpões. Lembro de carnavais que eram diversão, dos desfiles felizes que, sem perder a pompa, terminavam quando todo mundo estava cansado. O mais importante não é o visual, é a música. A música fica.*

André: É. Por isso eu começo no grupo do Pamplona, que entra no Salgueiro e muda toda a estética do carnaval. Esse pessoal do teatro, essa visão mais de espetáculo, histórica, de temas novos. E começo a falar de você dentro desse grupo e o que ele pode ter influenciado na sua formação.

Rosa: *Aí vai tudo meio misturado mesmo.*

André: E como é sua visão de hoje do carnaval? Tem esse apelo da mídia, do público de querer ver coisas diferentes, novas, uma surpresa.

Rosa: Pois é, mais é natural isso. É uma saturação de informação. Tudo se mexe, tudo voa.

André: Você se sente obrigada a seguir esse caminho?

Rosa: Um pouco, mais não é tanto. São fases, cada um tem um jeito, vai passando. Carnaval, cada um faz o seu. Se alguém resolver imitar o outro, vai ser um desastre. Ainda se pode inventar muito. O carro aumenta, o carro diminui. A roupa aumenta, a roupa diminui.

André: Suas roupas vêm diminuindo?

Rosa: Algumas têm aumentado. Outras têm diminuído. Outro dia eu vi. Gente, que absurdo, isso ia até lá embaixo. Tinha umas voltinhas, sabe? Agora você diminui um pouco e não faz falta aquelas coisonas.

André: É. Eu venho notando que tem regredido um pouco. Estão mais confortáveis de desfilarem, de se mexer. Esse carro eu acho lindo.

Rosa: Pois é, isso aí é... Porque ele atacava tudo, né! Ele atacava teatro de marionete. E esse carro ficou muito legal. De repente eles viravam umas marionetes paradas.

André: Eu me lembro que você foi um dos primeiros a ter a alegoria e inserir coreografia dentro. Em certos momentos...

Rosa: É, tinha um na Imperatriz que era o carro do... Dos brinquedos lá...

André: Do carnaval do Andersen?

Rosa: É. Do Andersen. As pessoas eram brinquedinhos porque as coisas eram imensas. O urso era maior do que essa parede. E aí elas viravam bonecos. Soldadinho de chumbo tinha também.

André: Lembro que 2000 também tinha um carro, de uma caravela.

Rosa: Tinha, estavam todos de marinheiros bêbados. Tinha uma hora que eles varriam, jogavam ratos. Tinham mil ratos lá dentro pra jogar no povo. Porque as caravelas vinham com os ratos junto.

André: É. Se me lembro acho que foi uma das primeiras a fazer esse tipo de encenações nos carros. Depois começou esta moda. E depois veio o Paulo Barros... Só que o efeito dele é outro. Mas se não me engano foi você que começou a utilizar encenação nas alegorias.

Rosa: É. E na comissão de frente também comecei fazendo essas coisas. Depois vai chegar num ponto e depois vai voltando. Daqui a pouco está tudo de casaca de novo.

André: Isso aqui parece figurino de ópera, de teatro. Lógico que tem a cor. É carnaval, mais o cuidado... Se percebe o cuidado...

Rosa: Era uma história dos árabes que eles estavam representando lá. Tinha aquela coisa da donzela. Aí ele pira na batatinha e resolve atacar. Por que como

que roubou a mocinha? Aí ele vai lá atacar. Tem aquela coisa do cristão e do mouro.

André: Você acha que a sua formação acadêmica neste ponto te ajudou muito?

Rosa: *É. Porque eu acho que já tinha lido as histórias, então... Eu li o Dom Quixote inteiro de dois volumes. Comprei num sebo um livro maravilhoso em português, arranjei em português, graças a Deus... E as histórias são louquíssimas, né. Eu acho que o Cervantes... Eu nunca tinha lido o Cervantes. Já tinha lido Rabelais. Eles têm muito em comum, até a forma de falar. Então é uma coisa da época. Os dois são mais ou menos da mesma época.*

André: Essa foi uma ideia sua? Você que apresentou pra escola?

Rosa: *Foi. Eles queriam falar da Espanha, achavam que iam arranjar um dinheiro da Espanha. Mas da Espanha não conseguiram arranjar nenhum puto. Nada, nada, nada. Não mandaram nem uma latinha de azeite. Nem uma azeitona.*

André: Mais ficou bonito. Teve muita dificuldade esse carnaval? Por ser uma escola com menos recursos.

Rosa: *Não, mas tinha algumas dificuldades sim. Mas eles não economizaram muito não.*

André: E essa ideia de juntar o Portinari no final? Você sempre termina com algo brasileiro.

Rosa: *Pois é. E o menino deu o direito autoral pra não precisar...*

André: Você sempre tenta terminar com alguma coisa brasileira.

Rosa: *Eu acho.*

André: O do Andersen você faz uma ligação com o Monteiro Lobato, né?

Rosa: *É. Eles acabam no sítio.*

André: Eu acho esses figurinos aqui bem mais secos.

Rosa: *Eu peguei muito umas imagens do Picasso com os balés que ele fez. Umás coisas que ele fez pro balé Russo. Balé Russo do Diaghilev, né. Então... Ópera que ele desenhou também. Vi os vídeos. Então era uma coisa muito geométrica, sabe? Vou fazer com essa cara assim. Muita gente não entendeu muito. Mas não faz mal. Acho que ficou legal de você ver.*

André: Ficou bonito na avenida. E dá pra perceber a forma. As vezes colocam tanta coisa, tanta pluma que não dá pra distinguir nada.

Rosa: *Mais não tem muita pluma aí.*

André: Não, não tem. Isso que achei muito... Percebe-se as formas das fantasias.

Rosa: *Agora na Vila já tinha mais pluma. Já pôde comprar mais.*

(...)

André: Não sabia que você tinha se inspirado nos desenhos do Picasso.

Rosa: Aí não sei quem, disse que a sociedade não sei qual estava processando. Mas isso aqui tem que ler. Era mil e quinhentos. Não tinha censura, não tinha nada.

André: A comissão de frente, né! Que tinha o touro.

Rosa: É, o toureiro. Mas tá treinando. É uma coisa do Goya. Eu não quis fazer uma roupa muito Goya porque ninguém ia entender que era toureiro. O toureiro antigamente tinha outra roupa. Mais aí você vê os desenhos do Goya, tem um pouco de Goya aí também. Mas brincando com um carrinho de Touro. Eu não botei um touro sendo esfaqueado, né. É um brinquedo que... E é criança. O desenho do Goya são umas crianças. Mas não vou colocar criança de comissão de frente que não dá certo.

André: Por que tem essa preocupação também de... Às vezes se tem uma referência, tem que transportar aquilo pra avenida e se fazer entender.

Rosa: Pois é.

André: Teatro talvez se preocupe menos com isso?

Rosa: É. Teatro é uma outra audiência também, né.

André: No carnaval você tem essa preocupação de ser mais clara? Mais direta? Mesmo só você sabendo que existe essa referência.

Rosa: É. A referência é minha. A cortiça é minha. Se você fala do Goya dá um nó na cabeça de cada um.

André: Que nem nas fantasias, que se inspirou no Picasso. Pra pessoas em geral nem interessa. É uma coisa mais de criação sua.

*Rosa: É. Vou partir do quê? Você tem que ter um ponto. Vou partir daí. Esse do cabelo. Olha... Eu dei nó em pingo d'água até que ficou pronto. Depois que acabei descobri um livro que tinha, chamado *Penteados Excepcionais*. Um livro francês. Era o enredo interinho. Graças a Deus. Mas depois que já estava pronto. Quase me matei.*

André: E você tinha em casa o livro?

Rosa: Tinha em casa. Tinha comprado em uma viagem. E o meu hotel era em frente a uma livraria e o homem botava do lado de fora... Que você viajava com o dinheiro todo contado, né. E livro pesa. Então tem que ser um livro que... E o homem botava uma banquinha na rua e botava um preço vagabundo qualquer pra se livrar daquilo. E eu sempre passava na porta, na banquinha do homem. Eu fui futucar e achei esse. E aí peguei umas caricaturas e botei no carro. Porque a mulher era de um tamanho e o cabelo era do tamanho da mulher. Tinha três metros aquilo. Um metro e meio de cabelo e... E o menino disse: é isso mesmo? É isso mesmo. Peguei nesse livro essas caricaturas. E ainda tinha umas escadas assim... Mas eu não coloquei essas escadas não, fica perigoso. Não dá pra você colocar uma criatura andando em um negócio assim, porque dá um vento e pode até cair lá de cima.

André: Rosa, eu quero lhe agradecer muito...

Rosa: Então, vamos ver se meu livro sai.

André: Tomara, estou torcendo. Fiquei muito curioso pra ver o do Pan pronto.

Rosa: A ópera já vai pra São Paulo. Graças a Deus. Eu tenho um vídeo, com a orquestra. Agora eu tenho que desenhar a roupa do coro.

André: E você continua com o mesmo tesão em carnaval?

Rosa: Não, tenho. Tem que ter. Quando não tiver mais para, né! Porque aí num... É algo que trabalha com o mágico. Fazer uma estrada deve ser maravilhoso, mas trabalhar com o faz de conta é mais. Quando o trabalho é prazeroso, a gente fica a vida inteira.

André: Cansa muito, né?

Rosa: Cansa. Eu espero poder fazer ainda o Unbelivebou. Tem um que acho que vai se chamar Assim falou Barack Obama.

André: Eu adoro suas sacadas. Acho genial essas sacadas.

Rosa: Vou fazer.

André: Sinto falta desse humor. Dos enredos que tinham na década de 80.

Rosa: Assim falou Barack Obama vai ser muito engraçado.

André: Toamara que saia, estou torcendo.

Rosa: Tomara que ele ganhe de novo.

(...)

André: Queria mais uma vez te agradecer muito.

Rosa: Vou ler, vou ler hoje.

André: Leia. Aí é mais a parte inicial, uma introdução...

Rosa: Mas aí você já defendeu, ou não?

André: Não, não.

Rosa: Daqui agora você vai desenvolver?

André: É. Aí eu faço uma introdução, apresento o tema, falo de uma maneira mais geral da sua carreira, como começou, mais bem geral. Tem essas lacunas que eu falei. Não sabia e te perguntei hoje. Porque eu tinha lido uma entrevista da Maria Augusta em que ela fala que você tinha trabalhado com ela em 72, na União da Ilha.

Rosa: Não, 72 na União da Ilha... Eu fiz lá umas coisas.

André: Ela fala que trabalhou muito com você desenhando figurino.

Rosa: É. Mais acho que não foi desenhando muito não. Eu fiz. Em escala um pra um. Mais foi pouca coisa, foi em casa.

André: Tinha essa lacuna até 82. Eu sabia que você tinha trabalhado na Portela e na Beija-Flor, desenhando.

Rosa: Na Portela foi em 77, 76.

André: Na Beija-Flor você trabalhou com o João? Desenhou pra ele?

Rosa: Não. Na Beija-Flor era...

André: Ah, foi antes dele?

Rosa: Foi antes.

André: Mas o enredo era seu, ou não?

Rosa: Não. Era de um professor lá. Esqueci o nome dele. Não, não era não. O João sempre dizia que eu fiz um enredo aí... Esqueci... Lá na Beija-Flor. Mas eu nem tava lá. Nem era meu, não tenho nada com isso. Eu digo: mais João, não era eu. Era sim. Então não adianta dizer pra ele. Ah, então tá bom!

André: Então foi antes de ele ir.

Rosa: Foi. Ele fez logo o Sonhar com Rei dá Leão. Foi o primeiro que ele fez lá. Era muito bonito. Tudo branco.

André: Você não seguiu muito essa tendência dele de fazer tudo grande, megalomano. Mesmo na época...

Rosa: Não, não.

André: Você seguiu mais pro lado da originalidade, do humor, do figurino mais trabalhado. Eu sinto você mais próxima de uma linha do Pamplona, do Arlindo.

Rosa: O João teve duas fases. Uma mais sofisticada, com o Viriato. O Viriato dava uma requintada. E depois deu pra sentir quando o Viriato saiu... E depois ele fez na Viradouro um trabalho completamente inacreditável. Eu me lembro que tinha um carro em que as pessoas estavam vestidas de saco de lixo.

André: Ele foi campeão com esse carnaval, né? Foi em 97.

Rosa: Foi. Foi inacreditável porque você olhava e pensava... Esse carro não vai dar certo, todo cheio de saco de lixo. Mas as pessoas estavam vestidas de saco de lixo e ficou lindo. Tinha um negócio tudo preto assim. Ficou uma beleza o carro. Tudo preto. Ficou muito bonito. E ganhou assim. E ninguém questionou nada. Quer dizer, quando o carro saiu... Gente, o carro só tem saco de lixo pendurado. E era muito bonito. Acendeu, botou o povo lá... Quer dizer... Também você não pode julgar o carro assim. Tem que ver ele no contexto.

André: É. Que nem um cenário. É com a luz, com o ator, com movimento.

Rosa: Esse carro desse ano, da Viradouro, é um exemplo incontestável de como uma coisa se transforma, entendeu. Você pode olhar, pode achar lindo, mas pode ser... Pode passar assim. E esse todo de saco de lixo ficou uma maravilha.

André: E você tem algum mestre, alguém que você tenha se inspirado muito.

Rosa: Ah, sempre você vê uma coisa. Não sei. Todo mundo que... Eu acho que até você ver o que os outros estão fazendo... É o jornal que você lê...

André: Você herdou dos seus pais essa sua paixão por livros, por pesquisa?

Rosa: É. É um horror. Quer dizer, um horror... Mas é uma coisa...

André: É ótimo! Pro trabalho é muito bom.

Rosa: Vai empilhando, empilhando, empilhando... Depois do carnaval eu digo: vou guardar meus livros.

André: Dá pra perceber no trabalho quando a pessoa tem esse embasamento e quando não tem. Mas talvez seja mais um olhar de profissional. Mas me dá agonia, por exemplo, quando vejo no carnaval um templo grego que mistura ordem jônica com ordem dórica.

Rosa: Fica esquisito, né.

André: Mas pro grande público não faz muita diferença, nem percebe.

Rosa: Não, não. Nem percebe não.

André: Mas você toma muito cuidado com isso?

Rosa: É. Eu fico em cima. Mas... Eu queria saber Sansão e Dalila. Eu disse: Sansão e Dalila, vamos ver, da onde é? Aí um cara me disse: é de uma região não sei qual... Eu achava que não estava certo. Aí liguei pra um amigo meu que estudou a Bíblia. Sansão e Dalila é de onde, de que região? Aí ele me explicou tudo. Agora sim, entendi! Não tem nada haver. Mas se você não entende aquele negócio, você não vai fazer. Aí eu disse: mas também não quero fazer Sansão e Dalila aí não, que eu não gostei. Eu vi o filme. (...) Depois eu peguei um livro de ópera, aí tinha a história da ópera. Ah, gostei mais dessa história. Que é mais fantasiosa. Não é? O Templo do Deus Dagon... Ah, isso aqui ficou ótimo!

André: Você chegou a ver pro carnaval da Ilha o Homem de La Mancha? Com a Sophia Loren.

Rosa: Vi. Eu vi o filme e vi o musical com o Paulo Autran. Era muito legal. Com a Bibi [Ferreira] e o Paulo Autran. Ela era a Dulcinéia. Você chegou a ver esse?

André: O musical no teatro não, só o filme.

Rosa: O filme é muito bom. Do Peter O'Toole, né?

André: É. Isso mesmo.

Rosa: É. Muito bom. E a Sophia Loren. Aquela cena dele indo pro calabouço pra ficar preso lá... Ele vai se transformando e vai botando a máscara. E cada preso é uma figura daquela história. É lindo. Um filme lindo.

André: Mas eu acho que faz diferença. Não sei. Talvez seja coisa nossa, de cenógrafo. Mas dá pra perceber quando tem embasamento teórico. Quando estudou aquilo. Carnaval se aprende fazendo, mas parece que falta estudo.

Rosa: Olha, mas não quer dizer nada. Por exemplo, eu liguei outro dia no GNT. Tava lá, programa sobre a Maria Clara. O programa bem feito, já viu? Passou aí um programa sobre a Maria Clara Machado.

André: Não, não cheguei a ver não.

Rosa: Aí vem a Bárbara Heliadora. O que a Bárbara Heliadora vai dizer? Ela disse um monte de bobagens. Pô, uma mulher que é uma especialista dizer umas bobagens dessa. Aí eu fiquei olhando... Agora graças a Deus vai sair à ópera da minha mãe. Que a ópera é da minha mãe. Ganhou melhor ópera do ano, melhor cenário, melhor maestro, melhor cantora...

André: Os figurinos também eram seus?

Rosa: Figurino também, mas não ganhou não. Mais tava indicado pra melhor figurino. Aí eu disse: ah, pronto, a Bárbara Heliadora que se dane. Mas ela disse que antes da Maria Clara era tudo porcaria. Agora eu tenho vontade de fazer filme.

André: Você fez pouco...

Rosa: Fiz pouco. Mas eu quero fazer filme pra criança. Tem que achar um povo de cinema que esteja interessado.

André: Cinema é mais difícil.

Rosa: É muito dinheiro. Mas vamos em frente.