

CARNAVALESCOS DAS ESCOLAS DE SAMBA CARIOCAS - ORIGEM, RESISTÊNCIA E AFIRMAÇÃO DE UM PROFISSIONAL.

Helenise Monteiro Guimarães
Professora do Mestrado em História da Arte
Escola de Belas Artes
UFRJ

Como surgiu o carnavalesco?

A História do Carnaval da cidade do Rio de Janeiro, no contexto da cultura popular brasileira, é uma das mais ricas e que tem merecido muitas pesquisas no âmbito acadêmico e também de estudiosos do mundo do samba. Desde os violentos Entrudos do século passado até o fenômeno das escolas de samba, vários de seus aspectos - ou múltiplos "carnavais" - têm sido estudados e debatidos. Em nossa pesquisa e contato com este mundo da folia, nosso interesse foi retido por uma figura única e polêmica: o profissional carnavalesco. Por trás de todo luxo, magia e criatividade, reconhecemos uma profissão que ainda hoje tem mui-

tos de seus aspectos desconhecidos, o que se faz necessária uma breve síntese de seu histórico e da inserção no contexto a que pertence.

Do processo de formação das Escolas de samba muito se conhece. É vasta a literatura ⁽¹⁾ e intensa a identificação destas agremiações com a identidade do Rio de Janeiro, assim como o futebol, a praia e, - contra a vontade de muitos - o movimento "Funk". Há pelo menos três décadas, o desfile das escolas de samba tornou-se o centro das atenções no período carnavalesco, gerando expectativas e acaloradas discussões. Hoje, quando assistimos ao desfile da Portela, do Salgueiro, da Mangueira, identificamos suas cores, seus sambas, recebemos

(1) Para um conhecimento geral da história das escolas de samba do Rio de Janeiro ver *História do carnaval carioca*, de Eneida.

o impacto de sua apresentação, e por trás destes elementos simbólicos existem profissionais nos quais poderemos reconhecer um “estilo”, uma “marca”, e dependendo de vários fatores de julgamento, tentaremos avaliar se esta ou aquela escola será a campeã. Nomes como os de Fernando Pamplona, Rosa Magalhães, Renato Lage e Joãozinho Trinta tornaram-se populares a partir da década de 60, época em que a profissão de carnavalesco iniciou sua afirmação, embora suas origens sejam bem mais remotas.

“Carnavalesco” é um termo de várias aplicações: aquele que gosta de carnaval, folião, coisas relativas ao carnaval, e recentemente designa um profissional com atribuições específicas, que trabalha no âmbito do carnaval. Seu antepassado era o chamado “técnico”, que possuía atribuições idênticas e elaborava os desfiles das Grandes Sociedades e Ranchos Carnavalescos, manifestações populares do carnaval do Rio de Janeiro no século passado e deste século. Estas entidades contavam com a participação de artistas plásticos e cenógrafos, constituindo os primeiros núcleos de formação profissional técnica e artística carnavalesca.

Com as Grandes Sociedades (ou grandes clubes) - “Tenentes do Diabo”, “Democráticos” e “Fenianos”, citando as mais famosas - o carnaval carioca tomava nova forma, apresentando no desfile de 1859

grandes carros alegóricos. É no campo da cenografia teatral que foram buscar profissionais que se dedicariam a estes desfiles, por seus conhecimentos específicos que se adequavam a uma exigência cada vez maior de qualidade na apresentação, tendo em vista as acirradas competições entre grupos. “Técnico” era aquele indivíduo idealizador, orientador da confecção das alegorias e roupagens, que comandava o trabalho de cenógrafos, maquinistas, costureiras, aderecistas e outros indivíduos envolvidos no trabalho do “atelier”⁽²⁾.

Muitos cenógrafos ficaram famosos por seu trabalho, como Publio Marroig e Fiúza Guimarães, que dominaram o cenário carnavalesco carioca da primeira década deste século. Por sua competência eram disputados pelos Grandes Clubes e formavam equipes, num modelo bem próximo de nosso atual carnavalesco.

Simultaneamente, os Ranchos Carnavalescos absorveram esta mão-de-obra especializada, servindo também de laboratório para experiências plásticas, sempre instigadas no espírito da competição, busca de novos materiais e efeitos e maior sofisticação dos desfiles: luxo, beleza, originalidade e ousadias eram fundamentais, bem como o segredo que envolvia os enredos. No que se refere aos enredos, a liberdade dada aos idealizadores era ilimitada e resultava de temas bastante ecléticos: “Aída”, da ópera de Verdi, “Paraíso de Dante” e “In-

ferno de Dante” são exemplos de temas usados pelo Técnico Antoniquinho, do Rancho Recreio das Flores, de 1920 a 1922, obtendo vitórias consecutivas.

As Grandes Sociedades e Ranchos Carnavalescos serviram de celeiro para os “Técnicos”, e sua presença no carnaval não foi produto do acaso, mas sim de uma necessidade técnica e artística, que também atingiria posteriormente as Escolas de Samba, que repetiriam o processo de absorção destes profissionais. Ao absorvê-los na década de 30, em seu processo de evolução admite uma integração que provocaria as condições para o surgimento do profissional “carnavalesco” um genuíno produto das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Sobre as origens dos Grêmios Recreativos Escolas de Samba do Rio de Janeiro já existe uma considerável bibliografia, que aborda aspectos históricos, análise de especialistas em carnaval, trabalhos acadêmicos e crônicas (3). Além disso, cada uma delas possui seu arquivo e personagens que são símbolos vivos de seu processo de afirmação e resistência. Desde a década de 30, competindo com o luxo das Grandes Sociedades e Ranchos Carnavalescos, enfrentaram também a proibição e perseguição policial. Entre 1930 e 1950, a luta pela própria afirmação e liberdade de expressão foi o cerne de sua existência e de seus dirigentes e componentes. Tirar o samba e o sambista da marginalidade, derrubar preconceitos soci-

ais e raciais, para valorizar uma produção genericamente relegada às populações pobres, negras e dos morros e dos subúrbios, foi sem dúvida uma transformação radical, motivada pela competição entre os grupos - que não prescindiu de violência - e a busca de apresentações cada vez melhores e mais organizadas.

Os “técnicos”, transferindo-se para as Escolas de Samba, em função da união com dirigentes e componentes na idealização dos desfiles, reforçariam o caráter coletivo da criação do carnaval, padrão que sem dúvida imperou nos primeiros trinta anos, e que sofreu modificações a partir dos anos 50, sem contudo deixar de existir. Em seus 65 anos de existência, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro foram e são ainda a maior fábrica de artes e artistas carnavalescos.

A Escola Nacional de Belas Artes e o carnaval carioca

A elaboração artística do carnaval do Rio de Janeiro não contava apenas com a empolgação dos foliões e o trabalho dos autodidatas, cenógrafos e técnicos. A Escola Nacional de Belas Artes, situada na Avenida Rio Branco, em frente ao Teatro Municipal, teve intensa participação nas *folias de Momo*. Ainda no final do século XIX, Rodolpho Amoedo, então diretor da Esco-

(3) Para um conhecimento cronológico do Carnaval carioca, ver *Memórias do carnaval*, de Hiran Araújo, que aborda todas as manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro.

la, confeccionou o estandarte para o Clube Tenentes do Diabo, em 1889. Era normal a participação dos mestres, alunos e artistas da ENBA na confecção dos "Préstitos" (4), decorações de ruas, clubes e comissões julgadoras. Alguns de seus alunos premiados nos Salões tornaram-se discípulos dos técnicos, como aconteceu com André Vento, discípulo de Fiúza Guimarães, citado pelo cronista Jota Efegê, ilustrando bem a relação entre o aprendizado "acadêmico" e "popular":

"Embora subestimado pelos 'snobs', que naquele tempo já os havia, os cortejos de alegorias (...) na sua confecção trabalhavam artistas de reconhecido mérito. Contava-se entre eles alguns autodidatas, alguns curiosos (porque "tinham jeito") e também os que tiveram aprendizado nas escolas com mestres. Assim o moço André Vento (...) estava no rol destes últimos. Era um dos que tiveram

aprendizado em escolas ou em salas de academia. Iria porém se iniciar em competição de nítido cunho popular." (5)

Artistas da ENBA, como Modestino Kanto, Manoel Faria e Calixto Cordeiro, levaram para os "atelier" das Grandes Sociedades e Ranchos seus conhecimentos especializados e eram disputados por sua competência. Outra participação envolvia a análise e a crítica dos elementos visuais dos desfiles, e professores como Lourival Fonte, Edson Motta e Navarro da Costa eram convidados para fazerem parte de Comissões Julgadoras.

Mais tarde, os concursos de decoração de clubes e hotéis, como o Teatro Municipal e o Hotel Glória, bem como concursos de decoração de ruas, atraíram muitos mestres e artistas, que contribuíram



Detalhe - Comissão de Frente da Imperatriz Leopoldinense - Carnaval 1994.
Capa do disco de samba de enredo do grupo especial de 1995

(4) "Préstitos" eram os cortejos ou desfiles dos carros alegóricos dos Grandes Clubes e Grandes Sociedades. N.A.

(5) EFEGÊ, Jota. Figuras e Coisas do Carnaval Carioca. *op. cit.*

para a evolução da decoração carnavalesca, entre eles Nilton da Costa, Roberto Burle Marx, Plínio Lopes, Adir Botelho, Fernando Santoro e Fernando Pamplona. A linguagem estética da decoração carnavalesca muito se beneficiaria do talento e conhecimento destes artistas, e seu contato com o mundo do samba é um fato natural, dada a reciprocidade entre Escola Nacional de Belas Artes e Escolas de Samba, ambas campos de aprendizado e troca de conhecimento, rompendo limites entre "erudito" e "popular".

A grande revolução dos anos 60 e o "carnavalesco" moderno

"Se não tivesse havido Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta, Pamplona, Maria Augusta, haveriam outros, porque é mais ou menos por aí, como a galinha e o ovo, o material ajuda a progredir a solução técnica e ela exige que haja novos materiais para que você possa fazer a revolução estética."

Fernando Pamplona

Os pontos de contato estavam encadeados, a estrada estava aberta e várias foram as circunstâncias que contribuíram para a individualização da profissão de carnavalesco, e muitos foram os equívocos sobre este personagem. Ao final da década de 50, as Escolas de Samba cariocas haviam alcançado um limiar em sua afirmação, superando os Ranchos e Grandes Socieda-

des e atraindo cada vez mais a atenção do público e da mídia. Tornados oficiais os concursos pelo Governo, as Escolas contavam com parcas subvenções e Livros de Ouro, ao mesmo tempo em que se acirrava a competição entre as agremiações. Iniciavam também a recepção à classe média, atraída pelo sucesso e pelos movimentos culturais como o CPC da UNE, que valorizavam o samba como genuína manifestação popular ⁽⁶⁾, retirando-o do contexto da marginalidade.

Há muito material informativo sobre as transformações das Escolas de Samba neste período, mas temos alguns importantes momentos de ruptura: quando Paulo da Portela luta pela mudança da imagem do sambista ⁽⁷⁾ através da aparência, comportamento e orgulho das cores azul e branco da Portela, e quando posteriormente Nelson



Detalhe da bateria da Portela - Revista Manchete nº 2.239 / 1995

(6) GUIMARÃES, Helenise M. *Carnavalesco, o profissional que 'faz Escola' no carnaval Carioca*. Capítulo V

(7) Barbosa da Silva, Marília T. et alii *Paulo Portela, traço de união entre duas culturas*

de Andrade provoca a grande transformação na apresentação do desfile do Salgueiro. Aliada a estes dois momentos, a imprensa faz contundentes críticas aos aspectos plásticos dos desfiles, justamente quanto à confecção e ao acabamento das alegorias - o que motivaria uma mudança na manufatura das mesmas.

Carnavalescos autodidatas não eram novidade nas Escolas de Samba, e uma das mais tradicionais, a Estação Primeira de Mangueira, teve em seus quadros o mais talentoso de todos: Julio Mattos, o "Julinho da Mangueira". Este artista nos anos 50 monopolizou a manufatura e a distribuição de alegorias, visto que possuía uma "fábrica de fôrmas e alegorias de carnaval" onde, com uma equipe de seis ajudantes, no mais absoluto sigilo de seus conhecimentos, fabricava "pacotes" de enredos completos (8) para Escolas do Rio de Janeiro e de outros Estados. Sua grande paixão foi a Mangueira, com carnavais inesquecíveis como "O Mundo Encantado de Monteiro Lobato" (1967), onde o processo de criação, segundo o próprio Julio Mattos, pertencia só a ele, um retrato típico de um método de trabalho bastante pessoal:

"Na Mangueira eles deixavam tudo por minha conta, escolhia o carnaval, figurinos, alegoria, tudo comigo. Ultimamente tinha uma Comissão, mas não se metiam comigo, nem com meu trabalho (...) eu achava que tinha mais prática e não admitia palpites. Antigamente em Janeiro a gente entregava os figurinos, era um segredo violento, era proibido entrar no

barracão, agora não, tem data, a pessoa vai lá dizer o que vai apresentar, mas eu sou contra, a surpresa é muito importante (...)" (9)

Julio Mattos

Caberia ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro e ao seu presidente, Nelson de Andrade, atrair três grandes nomes do meio teatral: o casal Dirceu e Maria Louise Nery, que idealizaram em 1959 o enredo "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil", homenageando Debret, e no ano seguinte, o cenógrafo e professor da ENBA, Fernando Pamplona. O casal Nery introduziu na concepção do desfile elementos de cenografia teatral, compondo um novo ritmo visual aliado ao samba enredo e à dança. Houve um cuidado inédito na uniformização das alas, confecção de fantasias, coordenação e harmonia de cores e ritmos tonais. A adequação de novos materiais - espelhos, pompons, fitas e outros - proporcionou uma resposta plástica que possibilitou a revolução estética. Esta revolução plástica seria repetida através das décadas de 60, 70 e 80, em trabalhos que alterariam radicalmente a apresentação das Escolas de Samba e criariam modelos que seriam copiados e reinventados.

Fernando Pamplona, com sua famosa frase "tem que se tirar da cabeça o que não se tem no bolso" expressa duas qualidades inerentes à situação destes carnavalescos e das próprias Escolas de Samba. A primeira se refere à intensa atividade de exploração de novas soluções visuais, à

pesquisa de materiais alternativos que rompiam com aqueles tradicionalmente usados e que pela sua versatilidade proporcionavam um amplo espectro de opções plásticas. A segunda se refere aos poucos recursos do Salgueiro (e de todas as Escolas), numa época em que a subvenção era irrisória e os banqueiros do *Jogo do Bicho*, os "patronos", ainda não haviam tomado seu espaço nas agremiações. Diante de exigências cada vez maiores quanto aos resultados, trabalhando com orçamento inexistente, muitas vezes aplicando seus próprios recursos, o professor Pamplona formou com o casal Nery, o figurinista Arlindo Rodrigues e o aderecista Nilton Sá (também da ENBA) uma equipe que mudaria os rumos do desfile e consolidaria a profissão de Carnavalesco. A ele se juntaria outro importante artista, bailarino do Teatro Municipal e responsável pela posterior revolução estética dos desfiles da Beija-Flor de Nilópolis: Joãozinho Trinta.

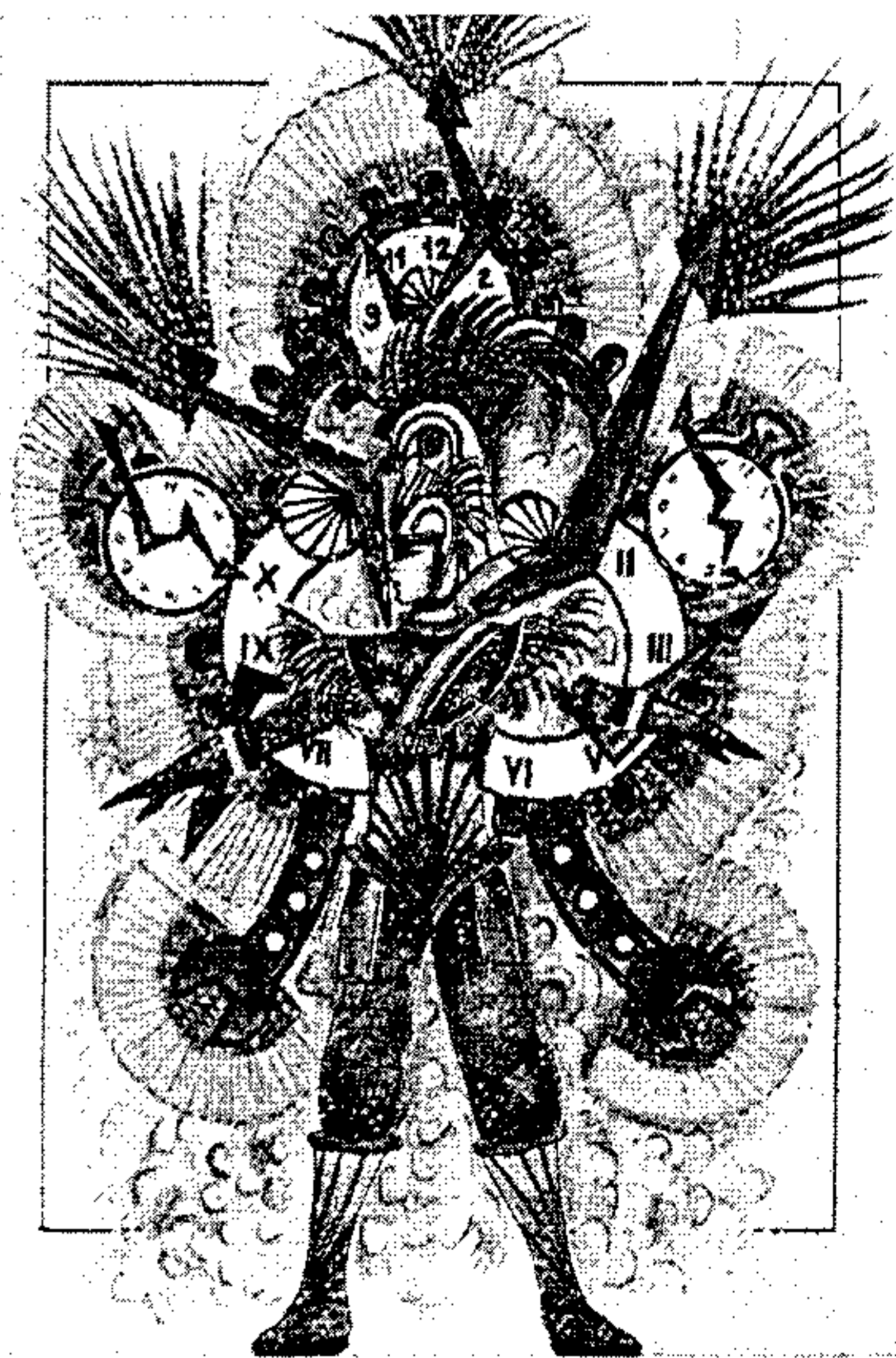
O trabalho desta equipe inicial foi também um trabalho de integração, convencimento e sedução entre os artistas e a comunidade, onde a abertura de diálogo nem sempre se daria de forma fácil, e é neste ponto que o carnavalesco começa a se afirmar também como um "mediador" nas diversas instâncias da Escola de Samba, um entre muitos papéis que desenvolveria durante os próximos trinta anos.

Um dos grandes méritos do professor Fernando Pamplona foi aproveitar o inte-

resse cada vez maior que o carnaval despertava e incentivar seus alunos a participarem dos projetos de carnaval, conscientizando-os de uma possível profissionalização:

"Eu comecei a utilizar mão-de-obra da Escola de Belas Artes não no barracão, mas no projeto. Então posso dizer que os levei da Escola para fazer o projeto; no primeiro momento era amador, mas depois nos concursos de decoração tornou-se profissional (...)."

Fernando Pamplona



3. Figurino desenhado por Renato Lage e Lilla Rabelo, cedido para dissertação da autora, cortesia R&L Prod. Artísticas

Inicialmente Pamplona levaria seus alunos apenas para a fase de projetos, e o passo seguinte foi formar as equipes no próprio barracão do Salgueiro, uma metodologia de ensino que deu bons frutos. A ENBA proporcionava aos seus alunos uma formação técnica e artística especializada, que incluía o conhecimento cultural. O trabalho prático no carnaval, fosse para decorações ou no barracão, enriquecia este aprendizado. O barracão do Salgueiro foi uma espécie de "faculdade de artes" paralela, e ainda hoje, em nossas pesquisas, constatamos que os barracões das Escolas de Samba continuam a absorver alunos da Escola de Belas Artes da UFRJ, proporcionando-lhes um aprendizado prático único, além do rico contato com o ambiente social do barracão e das Escolas.

A equipe inicial de Pamplona realizou um trabalho experimental inédito, entrosando pessoas de nível universitário com o mundo do samba, e muitos destes alunos tornaram-se carnavalescos - como Rosa Magalhães, Licia Lacerda e Maria Augusta, e ainda, embora não pertencessem à ENBA, fariam parte desta equipe Max Lopes e Renato Lage.

O processo de afirmação da profissão está muito mais baseado nesta possibilidade de formação de equipes e experimentação artística e técnica do que numa expectativa de remuneração alta, como ex-

plica o próprio mestre.

" (...) o que é importante dizer é que pelo menos até 75, quando Joãozinho Trinta tirou o bicampeonato do Salgueiro, éramos simples amadores, nenhum de nós jamais ganhou dez centavos no Salgueiro (...)"

Fernando Pamplona (10)

Carnavalesco - herói ou vilão?

Nossa pesquisa tem sido pautada por uma priorização da observação dos fatos diretamente no contexto onde ocorrem, visto que consideramos que a vivência acadêmica não deve se restringir só ao embasamento teórico, importante, sem dúvida, mas pela reflexão contida no contato com os aspectos mais íntimos de nossos objetos. Além do conhecimento histórico, fundamental para determinar certas fases e transformações, o contato com os profissionais e mesmo o exercício da função de carnavalesco - experiência única - e mais ainda, a vivência dos ambientes dos barracões, nos proporcionaram uma visão bastante clara dos aspectos polêmicos que envolvem este profissional.

Fica patente que a elaboração de um carnaval sempre foi e ainda é um processo coletivo, que possui fases distintas e atravessa todas as instâncias do organismo vivo da Escola de Samba. Desde a escolha do carnavalesco, a proposta do enredo, o

processo de criação e apresentação até o produto final, no desfile, observam-se fases que permaneceram praticamente inalteradas na estrutura de organização das Escolas. O diálogo entre o carnavalesco e esta estrutura é, antes de tudo, o de um “mediador” de múltiplas funções, que obedece a etapas preestabelecidas e coerentes com a estrutura hierarquizada destas agremiações. (11)

Existem várias polêmicas em torno da relação entre o Carnavalesco e as Escolas de Samba, a maioria abordando critérios de interferência, deformação, perda de identidade e outras atitudes negativas que o coloca junto com banqueiros do *Jogo do Bicho* - como “os grandes vilões” surgidos nas décadas de 60 e 90. Quanto a estes últimos, existem bons trabalhos que discutem seu poder e posição no carnaval carioca, e entendemos que foram e ainda são os “mecenas” de muitas agremiações, e que a elas cabe explicar sua presença e necessidade.

A responsabilidade do carnavalesco nas alterações havidas nos desfiles das Escolas de Samba, pressupondo-se uma “descaracterização” das mesmas através das inovações estéticas introduzidas ao longo dos anos é um tema de freqüentes debates. No processo de evolução das Escolas de Samba, todos os elementos por ela absorvidos tiveram uma função adaptativa

a fatores externos, fosse pela exigência do espaço cênico - cada vez maior, mais alto e redimensionado, fosse pelo crescente interesse no espetáculo.

Em seus primeiros anos, os desfiles continham um alto grau de improviso, que não lhes retirava a “autenticidade”, muito menos quando começaram a absorver elementos plásticos dos Ranchos e das Grandes Sociedades, tomando uma nova organização e aprimorando visualmente o seu desfile. As Escolas de Samba não alteraram suas bases tradicionais, mantendo características que definiram personalidades bastante distintas. A integração de mão-de-obra especializada aos componentes foi um fato decorrente deste processo, e posteriormente o convite aos artistas seria feito pelos próprios dirigentes.

Nas décadas de 60 e 70, devido ao alto grau de interesse e aceleração do processo de crescimento das Escolas, a exigência de apresentações cada vez mais elaboradas e “originais” se faria uma constante. Note-se que fazemos referência ao termo “original”, e não à exigência de características tais como “luxo”, “leveza” ou outros aspectos que tornaram-se elementos diferenciadores de estilos entre as próprias Escolas. A originalidade é uma necessidade constantemente buscada pelos carnavalescos e pelas Escolas, através de todos os recursos plásticos e de novas tecnologias,

(11) Para um conhecimento específico da estrutura do desfile, ver: *Carnaval Carioca: dos bastidores do desfile*, de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

além daqueles que constituem alterações fora do âmbito do carnavalesco, como por exemplo os sambas-enredo e o ritmo acelerado das baterias.

Nenhum carnavalesco da década de 60 impôs seu trabalho ou exigiu mudanças que não estivessem de acordo com os desejos das agremiações. O Salgueiro, ao se propor ser "nem melhor, nem pior, apenas uma Escola diferente", é a prova da dinâmica que resulta em constantes transformações, onde absorve-se aquilo que é positivo e rejeita-se o que comprovadamente é nocivo à sobrevivência do desfile.

Este exercício de resistência, absorção, rejeição e resgate é uma constante no processo de todas as Escolas, atentas sempre a toda e qualquer novidade, que dando um bom resultado passa a ser um modelo imitado pelas concorrentes.

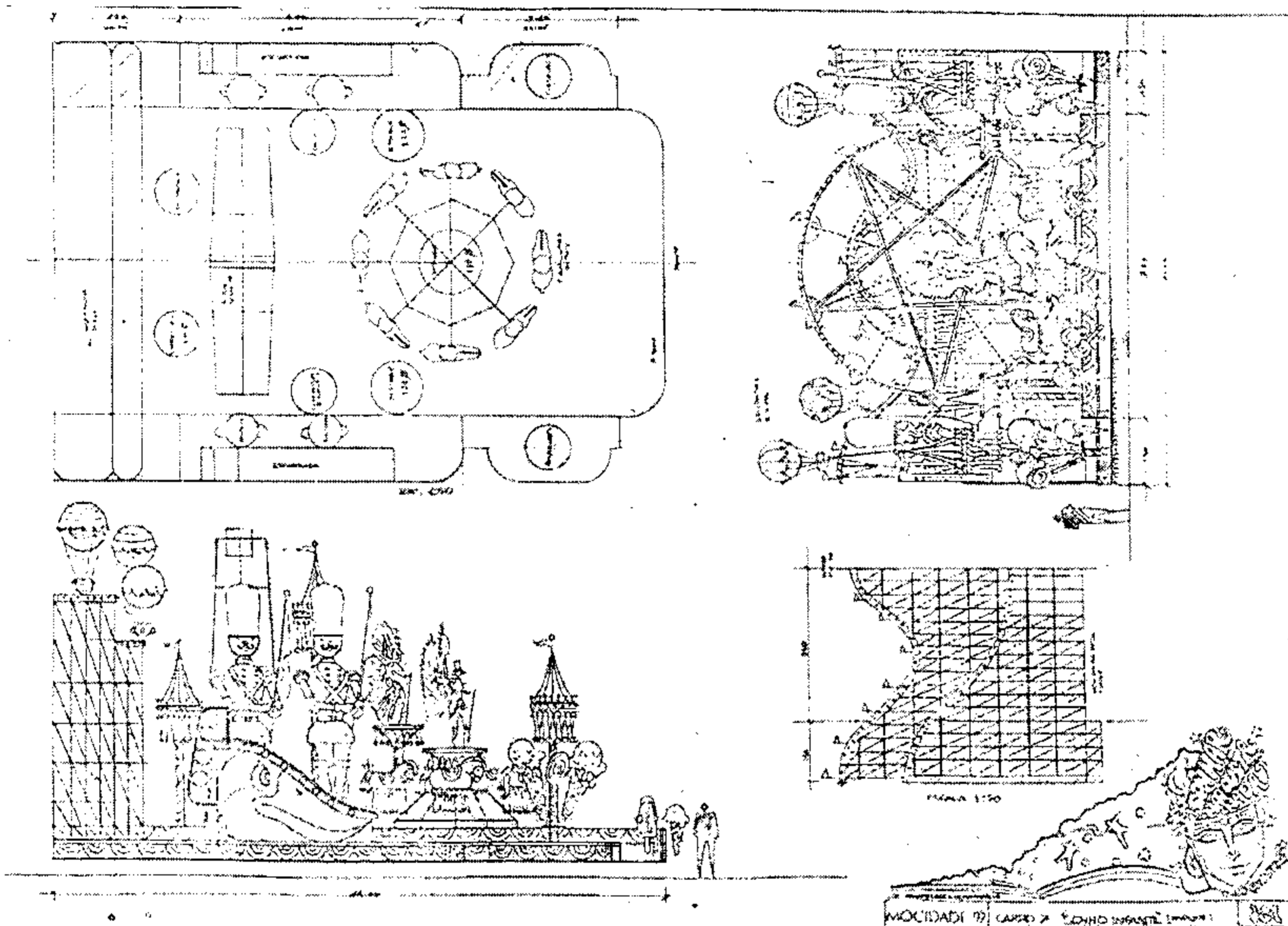
O carnavalesco, profissional que tem pelo menos quatorze funções (12), tem antes de tudo o "feeling" necessário para captar as necessidades de cada Escola, e tem de ter a capacidade de diálogo e integração quase imediatos. Se a sua formação básica é feita no barracão - verdadeira e única "escola" de carnavalescos - ao se relacionar profissionalmente, precisa "sentir" a personalidade da agremiação que o contrata. Há casos de perfeitos casamentos em que o carnavalesco e a Escola uniam-se numa perfeita identificação - não

isenta de atritos: Fernando Pinto e a Mocidade Independente de Padre Miguel, que repete o modelo com Renato Lage; Maria Augusta e a União da Ilha nos anos 60 e Rosa Magalhães com a Imperatriz Leopoldinense, atualmente detentoras de dois campeonatos consecutivos. Identificação que pouco tem a ver com remuneração financeira (outro mito muito divulgado em torno dos salários milionários) - duramente negociada ano a ano. A romântica imagem do carnavalesco que "vestia a camisa" foi substituída pela rotatividade e pela semelhança com "técnicos de futebol", pela disputa das Escolas pelos carnavalescos mais talentosos e pela liberdade do profissional de optar por novos desafios. Há uma constante flutuação nestas posições, fases em que a Beija-Flor foi a "Escola de Joãozinho Trinta", símbolos de vitórias consecutivas e sofridas expectativas, e exemplo do quanto um profissional pode optar além do restrito espaço do barracão.

Na transformação das Escolas de Samba em grandes empresas, o passe do carnavalesco é um dos itens - de grande importância no esquema de troca e negociações: hoje negociam-se os mais variados elementos, casais de mestre-sala e porta-bandeira e diretores de bateria. Ao mesmo tempo, em sua sabedoria, as Escolas atentas aos oportunismos externos fecham suas portas para postos cobiçados, como os de "Rainha da Bateria", optando por eleger em

(12) Entre as que relacionamos na dissertação "Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no carnaval carioca", destacamos: autor do enredo, escritor e pesquisador, roteirista, cenógrafo, figurinista, aderecista, projetista, produtor de es-

petáculo, pesquisador de mercado, relações públicas e artista plástico são algumas das funções que o carnavalesco poderá exercer segundo as necessidades e imposições do seu trabalho.



Carro 7 - Sonho Infantil - Mocidade 92. Cortesia R&L Prod. Artísticas -
 Projetos de Carro Alegórico - Carnavalesco: Renato Lage.

seu próprio grupo aquelas que devem brilhar no desfile. A realidade é que, se o carnavalesco fosse um elemento nocivo, teria sido expurgado das Agremiações, e os próprios profissionais não as buscariam como meio de trabalho.

Mais problemáticos e dignos de preocupação são certos aspectos que vêm aos poucos alterando a relação das Escolas com seu público e seus componentes: o

seu crescimento exagerado, o afastamento das "comunidades" de base, a multiplicação dos dias de apresentação, o excessivo número de agremiações - o que gera um longo tempo de exposição e a sensação de "deja vú" inevitável; o alto custo das fantasias e todos os superlativos aplicados ao desfile: "mega-espetáculo", "super-show" implicam num esforço cada vez maior em surpreender, ser original, levantar as

arquibancadas e "seduzir" ou agradar aos juizes - cada vez mais numerosos, acompanhando o processo de crescimento do próprio carnaval das Escolas.

Debitar essas questões ao carnavalesco é ignorar processos de distorção bem mais graves, tanto maior são os esforços que as Escolas fazem atualmente para "serem diferentes" ... A exaustão musical visual e física é um risco perigoso, e o Carnavalesco vem buscando se manter ativo, ousado, alvo de críticas e elogios. Desta forma, ainda nos encantamos com o bailado dos leques da belíssima Comissão de Frente da Imperatriz Leopoldinense no ano de 1994, elemento fixo da Escola explorado com habilidade por Rosa Magalhães, num impacto que lembrou as surpresas dos carnavais de Joãozinho Trinta na Beija-Flor e Fernando Pinto na Mocidade Independente de Padre Miguel. Rompendo de vez com um modelo e aplicando coreografias elaboradas, logo imitado por todas as Escolas, novamente o Carnavalesco surge como um idealizador de novas opções visuais, que certamente passaram pela aprovação de suas Escolas. Rotular o carnavalesco como designer, artista plástico, gênio? Explicar o fenômeno carnavalesco é contar um pouco o processo das Escolas de Samba do Rio de Janeiro - ele não é o "vilão" porque "fazer samba" e ser "sambista" deixou de ser motivo de perseguição policial muitas décadas, graças a Paulo

Portela, e "fazer carnaval" deixou de ser uma atividade amadora para se tornar uma múltipla profissão, graças a Fernando Pamplona e sua equipe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, H. (1976) *Sua excelência o samba*. S. Paulo, Ed. Símbolo.
- ARAUJO, H. et alli. (1991) *Memórias do carnaval*. Rio de Janeiro, Oficina do Livro.
- BARBOSA DA SILVA, M. Et alli. (1980) *Fala Mangueira!* Rio de Janeiro, Livraria José Olimpio Ed. Sa..
- _____ (1991) *Silas de Oliveira, Do Jongo ao Samba Enredo*. Rio de Janeiro, Edição Funarte.
- _____ (1989) *Paulo da Portela, Traço de União entre duas Culturas*, Rio de Janeiro, Ed. Funarte.
- BECKER, H. S. (1982) *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*, In *Arte e sociedade, Ensaios de Sociologia da Arte*. Ed. Brasiliense.
- CABRAL, S. *As Escolas de Samba, o que, quem, com quanto e por que*. Rio de Janeiro, Ed. Fontana, s.d.
- CANCLINI, N. G. - *A socialização da arte, Teoria e Prática na América Latina*, S. Paulo, Ed. Cultrix.
- CASTRO, M. L. V. de. (1994) *Carnaval carioca, dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, Minc/Funarte.

- COSTA, H. (1984) *Salgueiro Academia do Samba*. Rio de Janeiro, Ed. Record.
- EFEGÊ, J. (1982) *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*, Rio de Janeiro, Ed. Funarte.
- MUNIZ, Jr. J. (1976) *Do Batuque à Escola de Samba*. S. Paulo, Ed. Símbolo.
- GUIMARÃES, H. M. (1992) *"Carnavalesco, o profissional que faz escola no carnaval carioca"* - dissertação de Mestrado em História da Arte, Rio de Janeiro.