

CARNAVALIZANDO O *THEATRUM RERUM NATURALIUM BRASILIAE*: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE UM CARNAVALESCO

Gustavo Pereira ASSUMPÇÃO¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar o desfile apresentado pela carnavalesca Rosa Magalhães no ano de 1999 quando esteve à frente da escola de samba Imperatriz Leopoldinense. Naquele ano, a artista se inspirou na obra publicada no século XVII *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, em que constam os registros de pintores e artistas holandeses em território brasileiro, sobretudo aqueles de autoria de Albert Eckout e Frans Post. A partir da obra original, a artista cria um texto-mestre, a sinopse, e o conjunto de fantasias. Este estudo tem como objetivo analisar a atuação do carnavalesco, as possibilidades criativas e as especificidades do trabalho proposto pela carnavalesca que acabou coroado com um controverso título de campeã.

Palavras-chave: carnaval, escola de samba, Albert Eckout, Frans Post, Rosa Magalhães

1. A criação do carnavalesco e o carnavalesco enquanto criação

A ideia do carnavalesco como personagem central do processo criativo de um desfile proposto por uma escola de samba é resultado de um processo histórico, uma construção que se confunde com a própria legitimação da existência das agremiações². Desde o surgimento das primeiras instituições próximo à década de 30, até o domínio total da festa enquanto manifestação símbolo de uma dita brasilidade, sobretudo a partir dos anos 60, tal figura vem se modificando consideravelmente.

No passado, a criação das fantasias e alegorias de uma escola de samba era coordenada muitas vezes por grupos experientes responsáveis pelas decorações dos bailes de carnaval em outros locais da cidade ou por membros da escola que demonstravam afinidade para coordenar e decorar. “*Davam-lhe auxiliares e material de que necessitasse e se encarregava de pôr na*

¹ Aluno do programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB/USP; e-mail: gustavo.assumpcao@usp.br

² O processo de germinação das escolas de samba faz parte de um intenso ciclo de mudanças na estrutura social do Rio de Janeiro que se iniciou com as reformas urbanísticas do início do século XX. A ocupação dos morros, o surgimento de um ritmo de origem africana encorpado de alma suburbana, o samba, e a ambição de homens comuns resultou ainda nos anos 30 na criação das principais agremiações. Em seus primeiros anos, as escolas de samba, que desfilavam ainda no centro do Rio, optavam por enredos nacionalistas e muitas vezes de cunho histórico e literário. A história oficial, os grandes acontecimentos, a saudação aos heróis e aos homens das letras eram temas recorrentes dos carnavais que desfilavam pela Praça Onze. A temática nacional era incentivada como política de estado do período Vargas, época em que as escolas cresceram condicionadas social e politicamente pela ideologia paternalista e autoritária do Estado Novo.

rua um belo desfile”³. Portando, é possível afirmar que profissionais externos às comunidades sempre fizeram parte da construção dos desfiles, a se destacar a figura de Marie Louise Nery, suíça de nascimento e primeira mulher a coordenar um desfile de escola de samba. Em 1959, ao lado do marido, Dirceu da Câmara Nery, a então cenógrafa e figurinista assinou um enredo sobre o pintor Debret no Acadêmicos do Salgueiro, momento inicial de uma revolução estética que se consolidaria a partir de 1960. Segundo Newlands (2014), a iniciativa de trazer cenógrafos e profissionais ligados muitas vezes ao Teatro Municipal e à Escola Nacional de Belas Artes, partiu dos próprios presidentes das escolas de samba, interessados na constituição do carnaval como “ópera de rua”⁴.

Mas, sem dúvida é a partir dos anos 60 que o desfile das escolas de samba vive sua primeira revolução com a chegada de Fernando Pamplona ao Acadêmicos do Salgueiro. Então professor da Escola de Belas-Artes, ele propõe como enredo *O Quilombo dos Palmares*, primeira vez em que um personagem negro, Zumbi, é exaltado por uma escola de samba. O projeto desvela um Brasil escondido por baixo de uma história dita oficial, compromisso que se intensificaria nos anos seguintes com a escolha de temas como *Vida e Obra de Aleijadinho* (1961), *Chico Rei* (1962), *História da Liberdade no Brasil* (1967), *Dona Bêja, a Feiticeira de Araxá* (1968) e *Festa para um Rei Negro* (1971). Além da mudança temática, o artista propõe alterações na estética de fantasias e alegorias, apostando na utilização de materiais alternativos, leves e baratos, formas mais geométricas⁵ e um apreço pela criatividade, pensamento imortalizado na célebre frase “*tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso*”⁶.

Ao transformar consideravelmente os temas e a estética propostos pelas agremiações, Pamplona cria em torno de sua figura um elemento chave até então de difícil percepção no carnaval: a *assinatura*. A partir deste período, a figura do profissional responsável pela estética dos desfiles das escolas de samba ganha importância e status, símbolo de um modo de fazer particular. O carnavalesco se transforma em artista dominante na hierarquia da criação das agremiações, dotado de um conhecimento artístico incontestável e centro do processo de

³ Em sua obra: *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz traça o percurso histórico de formação das escolas de samba no Rio de Janeiro, incluindo a evolução da expressão “carnavalesco”. Ela é uma das pesquisadoras que acredita que a função foi sendo construída ao longo dos anos 60.

⁴ Ainda segundo a pesquisadora, tais profissionais trouxeram elementos de uma arquitetura faustosa comemorativa, reflexos incontestáveis do período imperial e das manifestações ligadas às elites cariocas.

⁵ O artista também atuou nas célebres decorações de rua do Rio de Janeiro. Em *A Batalha de Ornamentações*, a professora Helenise Guimarães afirma que Fernando Pamplona liderou uma série de transformações, sendo ele o “promotor da revolução técnica e estética das decorações carnavalescas”

⁶ A frase, dita pelo carnavalesco em várias oportunidades, sintetizou o enredo em homenagem à Pamplona proposto no ano de 1986, também no Salgueiro, sua escola de coração.

construção dos desfiles. Valença (1996) afirma que as mudanças na tradição visual dos desfiles proposta pelo Salgueiro a partir dos anos 60 desaguam em outras agremiações em um efeito-cascata, “*recorrendo cada vez mais a profissionais de artes plásticas como forma de ‘corrigir’ sua estética suburbana*”.

A partir dos anos 70, Leopoldi (1978) observa, ao estudar a escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, que o prestígio e a influência do artista crescem a ponto de, a partir daquele momento, o artista consolidar sua influência para além das questões visuais e textuais, atingindo outros setores, como a escolha do samba-enredo e a cadência da bateria. As mudanças no espectro de atuação do carnavalesco cristalizam sua importância no processo de hierarquia das escolas. Fundamental perceber que é a partir deste período que surgem grandes artistas-criadores: além do já citado Pamplona, também Joãozinho Trinta⁷, Arlindo Rodrigues⁸ e seus contemporâneos, Fernando Pinto⁹ e Rosa Magalhães. Valença (1983) acredita que a chegada de artistas com formação oficial é sinal de uma profunda transformação na relação do próprio povo carioca com a festa – o aumento da aceitação das manifestações populares fez com que surgisse um interesse da classe média, o que construiu novos rumos para os desfiles. Desta união surge também uma relação de tensão: o novo carnavalesco, como vê Cavalcanti (1998), externo à organização popular típica da escola de samba, “*impõe um discurso de uma pessoa estranha à comunidade*”.

2. Rosa Magalhães: do esplendor barroco ao imaginário rocambolésco

Rosa Magalhães¹⁰ faz parte da linhagem de carnavalescos que chegam ao carnaval após a revolução gestada no Acadêmicos do Salgueiro nos anos 60. Graduada em Pintura na EBA e

⁷ Joãozinho Trinta se consolida a partir dos anos 70 após ser auxiliar de Fernando Pamplona. Em 1976 estreia com o enredo *O Rei de França na Ilha da Assombração*, um marco na liberdade criativa dos carnavalescos. Seguiria sua trajetória até o ápice, o trabalho *Ratos e Urubus Larguem a Minha Fantasia*, tema escolhido para a Beija-Flor de Nilópolis em 1989. A figura do Cristo-mendigo coberto com os dizeres “Mesmo proibido, olhai por nós”, é considerado o grande momento da história do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, inaugurado cinco anos antes

⁸ Arlindo Rodrigues era cenógrafo e figurinista e foi parceiro de Fernando Pamplona ao longo de parte de sua trajetória. Conquistou oito títulos do Grupo Especial e faleceu precocemente em 1987. É considerado o pai do estilo barroco no carnaval, influenciando de forma decisiva o trabalho de Rosa Magalhães.

⁹ Considerado o “tropicalista” do carnaval, Fernando Pinto também faleceu cedo, antes de consolidar seu estilo. Foi campeão em duas oportunidades e responsável por *Tupinicópolis*, desfile histórico da Mocidade Independente de Padre Miguel no ano de 1987

¹⁰ A atuação de Rosa Magalhães como artista vai muito além do carnaval. Além de expor seus trabalhos na Bienal de Veneza, na Bienal de São Paulo e na Quadrienal de Praga, é dela o Emmy de melhor figurinista pelos seus trabalhos na cerimônia de abertura dos Jogos Pan-americanos Rio 2007. Rosa também foi professora de cenografia e Indumentária na Escola de Belas Artes da UFRJ e na Faculdade de Arquitetura Benett

em Cenografia na Escola de Teatro da Unirio, Rosa chega à escola por acaso¹¹. Em seu livro-memória *Fazendo Carnaval – Making Carnival*, a artista diz que esta primeira experiência aconteceu ao substituir uma amiga adoentada no desenho de figurinos para a agremiação, então sob o comando da carnavalesca Maria Augusta Rodrigues.¹²

Após uma série de trabalhos como assistente em várias agremiações, é só no início dos anos 80 que Rosa Magalhães assina seu primeiro desfile, ao lado de Lícia Lacerda, no Império Serrano. Logo na “estreia”, é campeã com o enredo crítico *Bum Bum Paticumbum Prugurundum*, em que refletia sobre a trajetória do carnaval, criticava o exagero da estética em detrimento das raízes das agremiações e, com bom humor, alfinetava os rumos dos desfiles das escolas de samba¹³. Em 1992, a artista chega à Imperatriz Leopoldinense¹⁴, onde permaneceria por dezoito anos consecutivos, um marco na história moderna do carnaval. Na estreia, propõe *Não Existe Pecado Abaixo do Equador*, em que inicia um ciclo vitorioso: em Ramos, a artista constrói enredos predominantemente históricos e resultados de pesquisa bibliográfica apurada, mas que costuram elementos típicos do carnaval, como o exagero, a picardia, o humor e a inversão. Newlands (2014) ao refletir sobre o estilo específico de Rosa Magalhães, sobretudo àquele gestado nos anos de Imperatriz, diz que sua temática se desenvolve em torno de dois aforismos: “o samba do ‘criolo’ doido” e o “quem gosta de miséria é intelectual”.

A obra carnavalesca de Rosa Magalhães se situa, pois, no campo do esplendor barroco e do imaginário rocambolesco advindo do personagem Rocambole dos romances de Pierre Alexis Ponson du Terrail. Suas aventuras eram cheias de peripécias, complicações, grandes enredos, aventuras inverossímeis. Assim são os enredos propostos por Rosa Magalhães (NEWLANDS, 2014)

Do ponto de vista estético, Ferreira (2009) afirma que os trabalhos da carnavalesca, embora considerados muitas vezes excessivamente técnicos, promoveram uma decisiva

¹¹ Rosa Magalhães chega ao carnaval convidada por seu professor, Fernando Pamplona. Sua formação de viés erudito é resultado das benesses de uma vida em meio à intelectualidade: ela é filha do imortal Raimundo Magalhães Júnior, considerado um dos maiores pesquisadores de Machado de Assis que o Brasil já viu, e da jornalista e escritora Lúcia Benedetti, uma das precursoras do teatro infantil por aqui

¹² Em *Fazendo Carnaval*, Rosa Magalhães ainda conta outra anedota dos tempos de Salgueiro: “*Sai desabalada para uma arquibancada, querendo assistir aquilo que havia ocupado tanta gente, durante tanto tempo, nos últimos cinco meses. Finalmente vi um desfile de escola de samba*”

¹³ Ainda ao lado de sua parceria, a artista viveria uma curta, mas decisiva, passagem pela Estácio de Sá, onde atuaria de maneira marcante desenvolvendo os enredos *O Boi Da Bode*, *Tititi do Sapoti* e *Um, Dois, Feijão com Arroz*, germinando suas características: unir história oficial, literatura, bom-humor e rigor estético.

¹⁴ Em 1984, a carnavalesca já havia idealizado um desfile da escola de Ramos, *Alô, Mamãe*, em que conquistou o quarto lugar. No enredo, Rosa se inspirava em acontecimentos na arena política da época para criticar as “tenebrosas transações” que aconteciam nos bastidores do poder. A sinopse, escrita como uma carta de um filho para uma mãe, se inspirou no factuel de grande repercussão na época quando o então deputado Aguinaldo Timóteo atendeu em plenário uma ligação de sua mãe durante uma sessão legislativa. O enredo segue pelo caminho do deboche e da irreverência, em diálogo com os primeiros trabalhos da artista no carnaval

mudança na qualidade de alegorias e fantasias, o que garantiu um sucesso inédito perante a avaliação do júri¹⁵. Tal prestígio se tornou constantemente tema e assunto de elogios e problematizações sobre sua atuação, tanto que acabou deixando a escola em 2009 vítima de críticas após um desfile em que homenageou os 50 anos da Imperatriz Leopoldinense¹⁶.

3. *Brasil, mostra a tua cara: carnavalizando o Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*

Este trabalho tem como objetivo principal refletir sobre o desfile proposto por Rosa Magalhães no ano de 1999 na escola de samba Imperatriz Leopoldinense. Chamado *Brasil, Mostra a Tua Cara Em... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, o enredo de forte cunho erudito parte de fatos históricos com o objetivo de enaltecer a compilação dos trabalhos produzidos por artistas holandeses em Pernambuco durante o período áureo do domínio de Maurício de Nassau.

Antes de refletir sobre o desfile em si, faz-se necessário entender os limites e as possibilidades da atuação do carnavalesco dentro da organização padrão das escolas de samba nos tempos atuais. É possível afirmar que o carnavalesco ocupa um posto de destaque e prestígio, sobretudo no que se refere ao processo de criação de fantasias e alegorias e, quando possível, na proposição do enredo¹⁷. Rosa Magalhães acredita que o início de um desfile de escola de samba não é “na prancheta do ateliê”, mas sim na aproximação com um tema em “uma pilha de livros de vários assuntos”. Ela diz:

“(...) de repente a coisa aparece, ou não aparece. Eu continuo mexendo, até aparecer. (...) quando o assunto... eu não tenho, eu peço a alguém ir na biblioteca e descobrir alguma coisa, começo a ler. Às vezes é uma frasezinha só que você acha...”¹⁸

¹⁵ Rosa Magalhães conquistaria cinco títulos em seu período em Ramos: *Catarina de Médicis na corte dos Tupinambôs e Tabajeres* (1994), *Mais vale um jegue que me carregue do que um camelo que me derrube, lá no Ceará* (1995), *Brasil, mostra a tua cara em Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* (1999) *Quem descobriu o Brasil, foi seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval* (2000) e *Cana-caiana, cana roxa, cana fita, cana preta, amarela, Pernambuco... Quero vê 'descê' o suco, na pancada do ganzá* (2001).

¹⁶ Rosa Magalhães ainda conquistaria mais um título de campeã, em 2013, pela Unidos de Vila Isabel com o enredo *A Vila Canta o Brasil Celeiro do Mundo - Água No Feijão Que Chegou Mais Um* com samba assinado por Martinho da Vila.

¹⁷ Desde os anos 80, principalmente após a inauguração do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, o agigantamento dos desfiles criou novas tensões e desafios no trabalho dos artistas dentro do universo das escolas de samba. Para isso, muitas vezes os temas propostos são escolhidos para angariar recursos financeiros. Marco inicial deste processo é *Samba, Suor e Cerveja: Combustível da Ilusão*, enredo proposto pelo Império Serrano em 1985 e patrocinado diretamente por uma cervejaria.

¹⁸ A revelação está transcrita na dissertação de mestrado do pesquisador e atual professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro Felipe Ferreira, cujo trabalho intitulado *O Marquês, o Jegue, a Princesa e o Corta-Jaca: um estudo sobre a expressão plástica da cultura popular e da cultura erudita nas fantasias de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro*.

Neste sentido, fica claro que a carnavalesca acredita que o processo inicial de germinação de um trabalho é a pesquisa e a redação da *sinopse*¹⁹. Por sinopse de enredo entende-se o texto-mestre em que está o resumo da narrativa a ser transformada em carnaval. É com base na sinopse que os compositores vão criar o samba-enredo e o próprio carnavalesco vai desenhar fantasias e alegorias que serão executadas pelos profissionais do barracão. Cunha (2010) vê na sinopse de enredo uma importância decisiva: além do viés claramente narrativo, o texto primeiro vai definir o recorte e o tom, “*se épico, dramático ou lírico, se “enaltecedor”, se satírico, se crítico ou histórico*”.

Na sinopse proposta para 1999, é possível afirmar que a artista demonstra o objetivo de enaltecer a importância das artes para a consolidação de uma memória histórica. Logo na abertura, a artista cita o crítico baiano Clarivaldo do Prado Valladares: “*uma coisa é saber da história segundo historiadores, e outra é vê-la através dos olhos que a viram*”. Tal ideia é reafirmada logo no parágrafo seguinte:

Por mais verdadeiro que possa parecer um documento, por mais nítida que seja uma crônica, e por mais ressoante que seja uma tradição, nada se assemelha à pintura feita por quem apenas desejou deixar para o sempre a imagem contemplada²⁰

A artista então contextualiza o processo que resultou na realização das obras contidas no *Theatrum Rerum Natualium Brasiliae*. Cita a chegada de Nassau, aquilo que acredita ser seu principal objetivo, “*a criação de uma saudável colônia holandesa*”, e reafirma o pioneirismo da atuação do grupo de intelectuais em solo brasileiro, uma tentativa de justificar a importância histórica da obra:

Os pintores de Nassau foram os primeiros artistas (...) em todas as colônias americanas a ousarem temas de caráter não religioso, (...) não só mudaram a imagem da iconografia precedente, fantasiosa e fantasmagórica, como configuraram a imagem plena e serena do universo exótico. As pinturas de Eckhout foram as primeiras convincentes para a representação na Europa, da fisionomia e do físico do indígena brasileiro.²¹

¹⁹ Em muitas agremiações, a sinopse de enredo está sob o crivo do Departamento Cultural, órgão que ganha importância a partir dos anos 2000 para coibir a perda de identidade temática das escolas, mantendo as suas “tradições”. Vale ressaltar que a Imperatriz Leopoldinense, tema deste estudo, possui uma organização do tipo desde a sua fundação, ainda nos anos 50. Desde os primeiros anos, os enredos da escola prezaram por uma “argumentação consistente e densa” (MEDEIROS, 2012). A presença de personalidades de formação superior (médicos, advogados) e pequenos empresários entre seus membros fez da escola uma organização sempre preocupada com a função cultural de seus temas.

²⁰ Trecho da sinopse de enredo entregue aos compositores da Imperatriz Leopoldinense assinada pela própria artista

²¹ Ibidem

Ao olhar para a obra, a artista cita a predominância dos trabalhos de Albert Eckhout²² e Frans Post²³. Eckhout desembarcou em Pernambuco no ano de 1637, e ocupou função chave no estabelecimento da Companhia das Índias Ocidentais em território brasileiro. Post, cuja função de paisagista muito interessava à Nassau, ganhou espaço frente ao grupo de intelectuais que por aqui chegaram²⁴. Vindos dos Países Baixos, tais artistas eram influenciados decisivamente pelo florescimento da pintura de gênero no período áureo do Barroco na Europa Católica. Sóbrios, realistas, comprometidos com a descrição meticulosa das cenas ditas rotineiras, estes artistas foram responsáveis pelos primeiros registros iconográficos e estudos sobre a fauna e flora encontrados no Brasil. Para além dos interesses políticos, afinal Nassau acreditava que era o trabalho artístico que cristalizaria sua epopeia nos trópicos, tal grupo produziu um vasto material, decisivo para compreender a vida na colônia e o olhar europeu sobre aquilo que acreditavam ser nossas grandes belezas. Cajus, sabiás, bromélias, frondosas árvores de frutos estranhos, nada escapou aos registros dos jovens artistas.

Num terceiro momento da sinopse, a artista se volta para o processo de catalogação da obra. Em 1652, as estampas, ilustrações e pinturas decorrentes deste período foram entregues para o Eleitor de Brandemburgo, Frederico Guilherme, e posteriormente incorporados à sua biblioteca por seu médico pessoal, Christian Mentzel. Devidamente organizados, foram publicados ainda no século XVII com o nome de *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* ou **Teatro das Coisas Naturais do Brasil**²⁵ divididas em quatro volumes: no primeiro constam os setes aquáticos; no segundo, os voláteis; no terceiro os animais e, por fim, no quarto volume, as plantas. Logo em sua introdução, Mentzel diz que o intuito da obra é “*despertar a sensação de estar em contato com a natureza do Novo Mundo, mais particularmente do Brasil*”²⁶. Assim, afirma o médico, tal obra é composta por “*coisas que a Natureza produziu, alimentou e fez crescer, feitas nos seus próprios lugares de origem e pintadas em cores vivas e exatas, de modo*

²² Albert Eckhout desembarcou no nordeste brasileiro em 1637, integrando a comitiva de Maurício de Nassau. Permaneceu por aqui até maio de 1644. Além de estudos e esboços, são de sua autoria 26 pinturas, ambas hoje em poder do Museu Nacional da Dinamarca.

²³ Além de paisagista, Post era pintor, desenhista e gravador. Estudou pintura em Haarlem, na Holanda, onde é provável que tenha dividido ateliês inclusive com o irmão, o arquiteto Pieter Jansz Post. Por aqui, teve a função de documentar a topografia, a arquitetura militar e civil, cenas de batalhas navais e terrestres.

²⁴ O médico Piso e o geógrafo Marcgrav, também presentes na comitiva que desembarcou no Brasil, são os autores de outro trabalho, *Historiae Naturalis Brasiliae*, uma vasta documentação do país voltada principalmente à medicina.

²⁵ Na abertura da obra, Mentzel diz que o pedido para organizar a obra veio diretamente de Frederico Guilherme: “*Quando o nosso Príncipe Maurício de Nassau, conquistador do Brasil, trouxe consigo um acervo de pinturas de coisas naturais do Brasil, incompleto, porém, e não elaborado, Tu (...) quiseste, como complemento de tuas realizações, que tudo fosse completado e ordenado nestes quatro tomos*”

²⁶ MENTZEL, C. *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, op. cit., p. 16. Dedicatória.

*a reproduzir a própria natureza o mais perfeitamente possível*²⁷. Esta visão parece próxima da que a carnavalesca acredita:

Os quatro volumes do *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, tiveram uma história bastante extraordinária, sendo até onde se pode constatar a primeira fonte fidedigna da América (não fantasiosa) pintada por um olhar europeu.²⁸

Na parte final de sua sinopse, Rosa Magalhães parece interessada em prestar uma homenagem ao conhecimento tradicional, sobretudo aos “guardiões do saber”. Diz a história que a obra, após permanecer por três séculos na biblioteca que foi de Frederico Guilherme, desapareceu durante a Segunda Guerra Mundial. Redescoberta só nos anos 70 por um pesquisador do Museu de História Natural de Londres, o *Teatro das Coisas Naturais do Brasil* acabou encontrado em uma pequena biblioteca da Universidade Jaguelônica, em Cracóvia, na Polônia. A carnavalesca então encerra sua narrativa enaltecendo a importância da conservação dos documentos históricos, cujo símbolo, na sinopse, cabe ao bibliotecário:

Finalmente o Brasil foi redescoberto através desta obra de valor incalculável para os estudiosos de nossa terra. Louvor seja dado ao bibliotecário que ficou tomando conta e protegendo um acervo tão precioso.²⁹

4. Do texto à materialidade: o conjunto de fantasias apresentado pela Imperatriz Leopoldinense em 1999

Após a definição da sinopse, o carnavalesco começa a realizar os desenhos e estudos que resultarão nas fantasias e alegorias. Para Rosa Magalhães³⁰, as fantasias são um trabalho coletivo, já que muitas vezes o artista responsável pelo desenho não é o mesmo que realiza o processo de modelagem ou a confecção em si³¹.

A artista também ressalta a evolução das indumentárias. Segundo ela, o uso de adereços de mão, muito comuns nos anos 70 e 80, foi sendo aos poucos substituídos pelo aumento dos

²⁷ Ibidem

²⁸ Trecho da sinopse de enredo entregue aos compositores da Imperatriz Leopoldinense assinada pela própria artista

²⁹ Ibidem

³⁰ Em *Making Carnival – Fazendo Carnaval*, a artista também ressalta a importância de toda a cadeia que se cria em torno da produção de fantasias. “Os protótipos dos trajes envolvem um grande número de profissionais e artesãos: o chapeleiro, a costureira, o aderecista, além de um grande número de comerciantes das mais diversas áreas, fabricantes de armações de espuma, tecidos, bordados, paetês, plumas, linhas (...) lojas de material elétrico, de tinta e fornecedores de vários tipos de cola e produtos derivados do petróleo, utilizados nas forrações”, diz.

³¹ Assim que os desenhos e o estudo de material se concluem, a equipe constrói uma fantasia que será entregue ao presidente da ala como um protótipo a ser reproduzido pela equipe de costureiras e aderecistas, muitas vezes ligados à escola, mas em outros momentos também contratados em ateliês externos.

costeiros e cangalhas, uma tentativa de aumentar a dimensão dos trajes frente ao gigantismo do Sambódromo da Marques de Sapucaí. Para Cavalcanti (2008), a partir dos anos 60 as escolas de samba investem cada vez em seu lado estético, o que ela chama de “primazia do visual”. Segundo ela, na tentativa de se manterem competitivas frente ao júri, as escolas esquecem os chamados quesitos de chão³² e passam a estabelecer como prioridade a riqueza e o luxo de alegorias e fantasias na construção de um carnaval visto como espetáculo.

A apreciação do público, porém, não é a única função das fantasias propostas pelos carnavalescos. Elas também serão avaliadas pelo júri e para tanto necessitam respeitar critérios definidos previamente. O Manual do Julgador, entregue pela Liga Independente das Escolas de Samba para aqueles que farão a avaliação dos quesitos, dispõe que cada fantasia deve estar “adequada” ao enredo e deve cumprir a função de “apresentar as diversas partes”. Além disso, o conjunto deve ser criativo, harmônico na distribuição de materiais e cores, bem-acabado e bem confeccionado³³. Considerando estes aspectos e a sinopse de enredo, faz-se necessário alguns comentários sobre o conjunto de fantasias preparados pela artista para o desfile da escola:



Figura 1 - Croquis das fantasias do primeiro setor da escola

No primeiro setor do desfile proposto por Rosa Magalhães, um agrupamento de seis alas liga o primeiro carro alegórico ao segundo. Este setor representa justamente o momento fundador do enredo: a chegada ao solo brasileiro dos nobres holandeses. Tal tema está representado nas três primeiras alas: dama da corte de Nassau, que abre o desfile, nobre holandês e nobre da Companhia das Índias. Neste início, predominam tons de verde, branco e

³² Por “quesitos de chão”, no jargão popular do carnaval, entende-se aqueles quesitos não relacionados com os aspectos plásticos, como o samba-enredo, a evolução e a harmonia

³³ O julgamento do quesito fantasia é dividido em dois sub quesitos. No primeiro, chamado “concepção”, é avaliado mais os aspectos estéticos e gerais do conjunto proposto pelo carnavalesco. No segundo, chamado “realização”, o julgador deve observar detalhes na confecção, como alterações no padrão

dourado, cores da Imperatriz Leopoldinense³⁴. Nas formas, Rosa busca referência no retrato de tipos da época, repetindo o uso de laçarotes, bordados e chapéus redondos de abas largas. O retrato, porém, não é fiel: busca-se reinterpretar elementos presentes em pinturas e gravuras da época³⁵, sobretudo aquelas com ares barrocos que dominava o imaginário dos pintores holandeses. Na sequência, três alas representam os primeiros tipos retratados pelos pintores, resultado do momento inicial do encontro: retrato de indígenas, retrato de negros e retrato de mulatas. Ambas as fantasias buscam elementos típicos do carnaval, como os costeiros acima da cabeça e parafernália penduradas nos braços, mas também trazem elementos que identificam os temas propostos. É possível perceber que o trabalho de indumentária também traz como elemento central uma mistura quase antropofágica³⁶: há a união de elementos visuais típicos dos nobres holandeses com indícios dos tipos brasileiros já presentes por aqui. As três fantasias também aparecem envoltas em molduras, evidenciando sua relação com a representação por meio da pintura.



Figura 2 - Croquis das fantasias do segundo setor da escola

No segundo setor, a carnavalesca intensifica a mistura entre aquilo que é retratado pelos artistas e os tipos da nobreza holandesa. Na sequência de quatro alas, a figura do nobre com casaca, sapato e peruca, se mistura à fauna e flora brasileiras retratadas em dois dos três volumes

³⁴ No início da trajetória das escolas de samba, as cores das agremiações eram predominantes nas alegorias e fantasias. Com a evolução dos desfiles, os artistas foram ganhando liberdade e a possibilidade de adequar as cores aos enredos

³⁵ Uma das referências parece ser o quadro *Dom Miguel de Castro, Enviado do Reino do Congo* (sem data definida), retrato pintado por Albert Eckhout em seu período em solo brasileiro.

³⁶ Na dissertação de mestrado *A Antropofagia de Rosa Magalhães*, o pesquisador Leonardo Augusto Bora percebe uma recorrência na obra da carnavalesca: o fato de que suas fantasias, alegorias e enredos se apresentarem como resultado de uma deglutição de referências. Ao analisar o desfile da carnavalesca proposto para o ano de 2002, diz ele: “A artista reprocessa, ano após ano, um imaginário que apenas superficialmente se mostra equilibrado e crivado de “verdade”. Ao mesmo tempo em que se tem um mapa de Brasil delineado, como na Comissão de Frente coreografada por Fábio de Melo, na abertura do desfile sobre o *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, há, nas obras de Rosa Magalhães, um país sem nenhum caráter - a metáfora macunaímica”

do *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*. Na sétima ala, frutas encontradas nas regiões de Pernambuco, como os cajus, aparecem dispostas em chapéus e ombros. Na oitava, a elite aparece em meio a plumas e faisões representando as aves nacionais. Já na nona ala, a mistura é com as flores brasileiras. Encerrando o setor, os pintores se misturam aos animais vistos em meio à mata fechada, representados pela onça-pintada.



Figura 3 - Croquis das fantasias do terceiro setor da escola

O terceiro setor pode ser dividido em duas partes: na primeira parte, as borboletas nativas, retratadas à exaustão pelos pintores holandeses, aparecem estilizadas e em novos formatos. Tal temática aparece na ala 11 e na ala das baianas³⁷ e de passistas, tradicionalmente as mais importantes em um desfile de escola de samba. Nas alas de número 15 (tucano), 16 (araras) e 17 (pássaro), a carnavalesca dá um salto e intensifica a mistura de referências, característica marcante de sua obra. A partir deste ponto, Rosa Magalhães costura os temas evidentes nas obras dos pintores holandeses com elementos típicos de expressões do folclore pernambucano – no caso, os caboclinhos. Para isso, recorre aos cocares gigantes sobre a cabeça, costeiros com penas e adornos na cinta e nos tornozelos. Colares, que na dança típica são responsáveis por representar cenas de caça e combate arrematam as indumentárias.

³⁷ No artigo *A Formação da Ideia de Baiana Carnavalizada na Cultura Brasileira*, o pesquisadora Vânia Maria Mourão Araújo diz que a imagem “baiana carnavalizada” é resultado de uma tentativa de criação de mitos que simbolizem a história e a cultura brasileiras. “Nessa perspectiva, sua existência como ser individual não pode ser desarticulada de sua existência como ser social”. Na estrutura da escola de samba, é evidente que a personagem ocupa um lugar de destaque por sua possibilidade de representar a ancestralidade que foi base para o surgimento do samba, mitificado na figura da Tia Ciata



Figura 4 - Croquis das fantasias do quarto setor da escola

No quarto setor, a artista segue tal movimento: além do girassol, frutas registradas pelos nobres holandeses em solo brasileiro, como o abacaxi e a banana, aparecem misturadas com trajes típicos do reisado, outra expressão cultural típica de Pernambuco. Dos elementos pinçados pela artista são perceptíveis os chapéus triangulares, os babados em cascata, as fitas responsáveis pela ilusão de movimento e a leveza das formas. Evidente também é o uso das cores da bandeira nacional demonstrando um certo apreço por um tropicalismo regional.



Figura 5 - Croquis das fantasias do quinto setor da escola

No quinto setor, dedicado aos animais, a artista segue em sua tentativa de promover uma mistura entre o folclore pernambucano e as obras produzidas em solo brasileiro. O maracatu rural aparece fundido ao caranguejo, símbolo dos manguezais pernambucanos, à tartaruga e à lagosta, ambos retratados no volume do *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* dedicado aos animais marinhos. Neste setor, mais uma vez a carnavalesca se inspira na indumentária tradicional das manifestações populares, sobretudo no caboclo de lança, repetindo seus elementos típicos como a gola que cobre o torso, as guiadas, os relhos e os chapéus formados por recortes simétricos de retalhos.



Figura 6 - Croquis das fantasias do sexto setor da escola

Por fim, no sexto setor, o maracatu inspira novamente boa parte das fantasias. Na aula de número 24, o Rei do Maracatu aparece misturado à onça-pintada. Na ala seguinte, é a Rainha do Maracatu quem aparece trajada na companhia de tatu-macaco. Na aula 26, Mateus e o Jacaré aparecem misturando formas. Ao fim, a última fantasia do desfile representa a biblioteca, local em que se guarda saberes e conhecimentos seculares.

5. O acúmulo como forma de criação: Rosa Magalhães e a costura do carnaval

Monumental e efêmero, o desfile das escolas de samba é um ciclo em que o fim é sempre um recomeço. Meses de trabalho e um longo esforço conjunto se tornarão passado tão pouco se encerrem os minutos destinados para a agremiação percorrer a Passarela do Samba. Avaliações³⁸, resultados, críticas, notas, falhas e acertos, tudo se transmuta no sonho de um novo enredo, um novo desfile, um novo campeonato. Marco da finitude do corpo e do inexorável fluxo do tempo, “*a vida de uma escola de samba transcorre em dimensões e seu marco básico é o desfile – auge de um ciclo e o reinício de outro*”.

Em 1999, com o enredo *Brasil mostra a tua cara em... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, a Imperatriz Leopoldinense sagrou-se campeã, mesmo deixando a Marquês de Sapucaí fora do grupo de favoritas³⁹. Sempre elogiada por sua técnica, pelo perfeito uso de cores e formas, pelos enredos incontestavelmente inovadores e culturais, pelo acabamento perfeito de suas alegorias, a artista também é vítima de críticas. Ao longo de sua trajetória, os

³⁸ Todo trabalho artístico proposto pelo carnavalesco é defendido perante o júri com a ajuda do livro Abre-Alas, apresentado para a compreensão em detalhes do que será exibido na avenida. Assim como os libretos das óperas clássicas, a defesa elucida dúvidas e concede bases para a compreensão da narrativa. É com base na visão do desfile e na compreensão das formas, mensagens e quesitos que o júri concede a nota

³⁹ A crítica publicada em *O Globo* logo após o desfile não deixou dúvidas. A *griffe* Rosa Magalhães apareceu em meio a fantasias criativas e bonitas, alegorias caprichadas e uma história bem contada. Mas, diz o jornal, o público assistiu ao desfile em “respeitoso silêncio e sem entusiasmo”. Ficou na história o título, mas também as históricas vaias e protestos.

desfiles propostos por Rosa Magalhães são sempre taxados de “técnicos” e “frios”, resultando em uma ineficiente comunicação com o público⁴⁰. Nesse sentido e com base nestas contradições, como justificar uma avaliação tão positiva perante o júri?⁴¹

Tais contradições e questionamentos só evidenciam que Rosa Magalhães é símbolo da modernização do carnaval, exemplo do agigantamento incontrolável do “maior espetáculo da Terra”. Bakhtin (1984) já dizia que formas mais contemporâneas de carnaval são “canibalizadas” em função de uma “atualidade” e que esta mudança nas bases é o que mantém de certa forma “viva” e “relevante” a própria expressão carnavalesca. Sempre taxada de barroca – graças às visíveis características de seus trabalhos, como o dinamismo, o contraste, a dramaticidade, a opulência, a decoração e o acúmulo – seus trabalhos mostram que tais observações não caracterizam necessariamente um certo arcaísmo, mas sim ares pós-modernos.

Como bem diz Bora (2014), Rosa Magalhães parece ter um “apreço pelos fragmentos”, uma característica que a coloca em diálogo com a “*agilidade visual da pós-modernidade e ao conceito de micro história de autores como Carlo Ginzburg e Giovanni Levi*”. Em seu trabalho no ano de 1999, se torna ainda mais evidente a mistura entre componentes de uma tradição⁴² cristalizada, um *mix* alucinante de referências e ingredientes resultando em uma obra digna de apreciação. É para intelectual ver – e júri nenhum se atrever a descontar preciosos décimos.

“*O carnavalesco sempre existiu, só que agora a sua figura tornou-se importante. Na verdade, ele faz o enredo, as fantasias, os carros e orienta alguma coisa. Mas, se a escola não tem um bom diretor de harmonia, um bom samba, enfim, se não desfilar bem, não há carnavalesco que ganhe um carnaval*”, diz a própria artista.⁴³

⁴⁰ Em 1999, após o título conquistado na Imperatriz, o jornal O Globo de 19 de fevereiro publica uma matéria com o título *Imperatriz cria o carnaval de resultados*, em que uma dupla de repórteres investiga o sucesso perante o júri. Na matéria, é evidente que a mudança proposta não somente estética. “*Público não julga carnaval e animação não é quesito no desfile*”, decreta Wagner Araújo, então diretor de carnaval da agremiação

⁴¹ No desfile de 1999, a Imperatriz foi campeã obtendo notas 10 de todos os jurados, exceto um: em alegorias e adereços, um dos julgadores deu a nota 9,5 – insuficiente para impedir o título da escola de Ramos.

⁴² No carnaval do Rio de Janeiro, a dimensão espetacular e mercantil convive com aspectos comunitário e tradicionais. Desde o início, as escolas de samba se tornaram expressões culturais contraditórias. A evolução estética posterior e a monumentalidade da era pós-Sambódromo e suas devidas críticas, só intensificaram tal processo. A partir dos anos 90, a Imperatriz Leopoldinense torna um novo capítulo nesta trajetória de incoerências: o apreço pelo luxo e por uma estética erudita, a organização militar do desfile, a definição de funções hierarquizantes, tudo parece apto para que a escola tenha construído os chamados “desfiles técnicos”.

⁴³ Entrevista publicada no dia 03/02/91 no jornal ‘O Globo’

BIBLIOGRAFIA

BORA, Leonardo Augusto. *A Antropofagia de Rosa Magalhães*. Rio de Janeiro: Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC / Funarte, 1994.

CAVALCANTI, M. L. V. C. *O rito e o tempo. Ensaaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CUNHA JÚNIOR, Milton Reis. *Rapsódia brasileira de Joãozinho Trinta: um grande leitor do Brasil!* Rio de Janeiro, 2010, 300 f. Tese de Doutorado em Teoria Literária – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DINIZ, Alan. MEDEIROS, Alexandre. *As Três Irmãs: Como um Trio de Penetras “Arrombou a Festa”*. Rio de Janeiro. Nova Terra Editora, 2012

FERREIRA, F. *Rosa Magalhães: Pós-Modernidade Barroca*. In: Imperatriz Leopoldinense – Revista de Carnaval 2009. Rio de Janeiro: Gráfica Formato3, 2009, p. 34.

GESTEIRA, Heloisa Meireles. *O Recife holandês: história natural e colonização neerlandesa*. Rio de Janeiro. Revista Brasileira de História da Ciência, v. 2, n. 1, p. 6-21, jan./ jun. 2004

GUIMARÃES, Helenise. *Batalha de Ornamentações: A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1978.

MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997

MAGALHÃES, R. *Brasil, mostra a sua cara em: Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*. (Carnaval 1999). Sinopses de enredo e Livros Abre-Alas da LIESA, disponíveis para consulta no Centro de Memória do Carnaval

MAGALHÃES, Rosa. NEWLANDS. *O Inverso das Origens*. Rio de Janeiro: Editora NovaTerra, 2014

MENTZEL, C. *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, op. cit., p. 16. Dedicatória.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro – O vivido e o mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

VALENÇA, Rachel T. *Carnaval – Para tudo se acabar na quarta-feira*. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 1996.