

O CIRCO E OS IMIGRANTES: TRADUÇÕES DE MARC CHAGALL EM DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA

Leonardo Augusto Bora¹

Resumo: O trabalho investiga traduções da obra de Marc Chagall para o universo das escolas de samba do Rio de Janeiro, movimento levado a cabo por diferentes carnavalescos, em dois cenários distintos: a Estrada Intendente Magalhães, no subúrbio da cidade, e a Marquês de Sapucaí, o mundialmente conhecido Sambódromo. Objetiva-se mostrar que os carnavalescos podem ser compreendidos como “artistas anfíbios”, na terminologia de Canclini, ou seja, profissionais capazes de transitar por círculos culturais distintos, propondo aproximações aparentemente inusitadas. São analisados dois desfiles: aqueles realizados pela Acadêmicos do Sossego, na Série B, em 2016 (assinado por Gabriel Haddad e Leonardo Bora), e pela Portela, no Grupo Especial, em 2018 (assinado por Rosa Magalhães). Em ambos os casos, os artistas propuseram diálogos explícitos com a obra de Chagall – na Sossego, cujo enredo prestava homenagem ao poeta Manoel de Barros, com a série de pinturas dedicadas ao circo; na Portela, cujo enredo narrou a saga de judeus pernambucanos que ajudaram a fundar Nova York, com as imagens (fragmentadas) que remetem à imigração e à diáspora judia. Ao final, esboça-se um desenho do complexo e conflituoso universo das escolas de samba do Rio de Janeiro: um mesmo artista é ressignificado em cenários distantes e contraditórios, ainda que representantes de um mesmo evento festivo.

Palavras-chave: carnaval; escola de samba; Marc Chagall; carnavalesco; Rio de Janeiro.

1 – Introdução

Muito longe dos holofotes da “Passarela do Samba”, o “Sambódromo” localizado na Avenida Marquês de Sapucaí, no centro do Rio de Janeiro, dezenas de agremiações carnavalescas se apresentam anualmente na Estrada Intendente Magalhães², no bairro do Campinho (encruzilhada geográfica que também engloba Madureira, Oswaldo Cruz e Vila Valqueire). Trata-se de um cenário à parte, inserido no calendário oficial da Riotur por uma questão protocolar. A rigor, poucos são os investimentos em segurança, logística e infraestrutura – os sistemas de iluminação e som, por exemplo, são bastante problemáticos, causando sucessivos transtornos. Menor ainda é a divulgação dos desfiles: a publicidade é praticamente nula. Por conseguinte, pouquíssimos são os turistas que tomam conhecimento de tal universo foliônico. Mesmo moradores do Rio de Janeiro não raro expressam surpresa diante da informação de que há desfiles de escolas de samba em uma avenida da grande Madureira. O

¹ Doutorado em Letras – Ciência da Literatura (Teoria Literária) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). leonardobora@gmail.com

² Em 2018, 53 escolas de samba desfilaram na Estrada Intendente Magalhães, nos grupos B, C, D e E. Na Sapucaí, nos grupos Especial e Série A, desfilaram 26 escolas – ou seja: menos que a metade.

“carneval do subúrbio” permanece à margem, padecendo dos problemas que caminham de mãos dadas com a “invisibilidade” (BORA, 2016, p. 49).

Nesse contexto mambembe e confuso (são nebulosas as relações entre os diretores das ligas que organizam os desfiles e as milícias que disputam o poder local, por exemplo), o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Sossego, sediado no Largo da Batalha, em Niterói, apresentou, em 2016, o enredo *O Circo do Menino Passarinho*, sobre imagens poéticas de Manoel de Barros. Eu e Gabriel Haddad dividíamos a função de “carneavalesco”, o profissional de feições híbridas e fluidas (CAVALCANTI, 1994, p. 30; MAGALHÃES, 1997, p. 135; SANTOS, 2009, p. 67) responsável pela idealização e elaboração do projeto visual do desfile (hoje, há quem prefira a expressão “diretor artístico” ou mesmo *designer*, alegando que o termo “carneavalesco” é genérico e reducionista). O enredo foi escolhido, em parte, para atender a um pedido da diretoria da escola, que desejava levar para a Intendente Magalhães o tema “natureza” (passível de ser desenvolvido das mais diferentes maneiras). Para fugir dos clichês do gênero, propusemos a carneavaliação de poemas de Manoel de Barros, o que foi de pronto aceito, para a nossa surpresa. E para traduzir visualmente as obras do “poeta pantaneiro”, optamos por dialogar com Marc Chagall.

No carneal de 2018, a obra de Chagall voltaria a desfilar no carneal carioca – em outro contexto, na Marquês de Sapucaí. A carneavalesca Rosa Magalhães propôs um diálogo interartístico com pinturas do artista ao final do desfile da Portela, cujo enredo tratava da saga dos judeus sefardistas que, fugindo da perseguição do Tribunal do Santo Ofício, imigraram para o Brasil e se fixaram na Pernambuco administrada por Maurício de Nassau. Depois da reconquista portuguesa, quando o projeto do “Brasil Holandês” ruiu (a Batalha de Guararapes, em 1648 e 1649, se tornou um símbolo), as famílias judias novamente precisaram fazer as malas e viajar para outros territórios – algumas retornaram para a Holanda, outras navegaram para as Antilhas. Um pequeno grupo, porém, embarcou no navio *Saint Catherine* e, depois de uma viagem atribulada (o navio foi interceptado por piratas), desembarcou na colônia holandesa na América do Norte, Nova Amsterdã, que depois da anexação inglesa seria rebatizada Nova York – tudo narrado na obra *Caminhos Cruzados – a vitoriosa saga dos judeus do Recife, da expulsão da Espanha à fundação de Nova York*, do jornalista Paulo Carneiro. Rosa Magalhães recorreu às cores de Chagall para ilustrar a diáspora judia.

O que se pretende, neste trabalho, é levantar apontamentos sobre as estratégias criativas utilizadas para a feitura desses diálogos aparentemente improváveis, no contexto de uma festa popular que se materializa em diferentes lugares da cidade do Rio de Janeiro (a Estrada

Intendente Magalhães e a Avenida Marquês de Sapucaí), com e para diferentes públicos leitores. Objetiva-se mostrar que os carnavalescos são “artistas anfíbios” (CANCLINI, 1998, p. 361), profissionais em trânsito (GUIMARÃES, 1992, f. 43), inseridos em teias de conflitos e negociações (FERREIRA, 2012, p. 179; LEOPOLDI, 2010, p. 101).

2 – Marc Chagall e Manoel de Barros

No dia 4 de junho de 2015, os veículos de imprensa dedicados ao carnaval carioca anunciavam que o tema do próximo desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Sossego, então na Série B, seria a obra do poeta Manoel de Barros, que completaria 100 anos em 2016. Intitulado *O Circo do Menino Passarinho*, o enredo, desenvolvido por Gabriel Haddad e Leonardo Bora, explorava a obra do “poeta das pequenas coisas” a partir do universo circense, algo bastante caro ao artista homenageado, vide a declaração contida no *Poeminha em língua de brincar*, publicado em 2007:

Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem
Que chegar ao grau de brinquedo
Para ser séria de rir (BARROS, 2013, p. 467).

Em outro poema, *Ascensão*, presente em *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, de 2001, o poeta pergunta: “Como não furar lona de circo para ver os palhaços?” (BARROS, 2013, p. 381). Palhaços, aliás, que já apareciam em fragmentos de obras mais antigas, como em *Matéria de poesia*, de 1970, onde se lê:

Gostava só de lixeiros crianças e árvores
Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja.
Vinha pingando oceano!
Todo estragado de azul (BARROS, 2013, p. 148).

O poema, intitulado *O Palhaço*, descreve uma cena insólita, manchada de azul – a cor que mais aparece na produção poética de Manoel de Barros, em contraste com o branco das garças, pássaros que simbolizam a “graça” no mais rosiano dos sentidos.³ Observando tal recorrência, optamos por desenvolver a narrativa como se fosse o desenrolar de um espetáculo circense diante do “respeitável público”: aos olhos do poeta, um circo da natureza se

³ Ver ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Terceiras Estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

descortinava, revelando aos espectadores o seu material poético – das gotas de orvalho sobre as folhas mais miúdas às estrelas da abóbada celeste. Na sinopse do enredo, o “texto-mestre” de que fala Milton Reis Cunha Júnior ao analisar a produção carnavalesca de Joãozinho Trinta, escrevemos o seguinte:

A revoada gorjeou em festa: chegou a caravana pantaneira, a trupe dos andarilhos, a manhã-passarinho, na raiz do mato!

Ali, na terra onde os quintais são maiores que o mundo, o circo armou sua lona. Memória inventada? Magia de pequeno! O Menino do Mato, Menino Passarinho, no infinito das estripulias, mal acreditou no que os seus olhos viram. Pingava o sol no florescer das águas.

Entre árvores e cascatas, teve início o turbilhão de graça. Tinha um quê de triste o Cachorro Vira-Lata, palhaço por opção. A turma não perdia o tom e a soprano explodiu cantando - estourou dentro dos sons (e a voz, ela era azul, como azul era o perfume que exalava, como azul era o mistério do menino - que era de bugre e de brejo, rupestre, aprendiz dos Marandovás e da nobreza do chão do mato). Arranha na corda-bamba, saltos e cambalhotas: podia, tal sinfonia? E assim se esculpia o orvalho.⁴

Para a materialização de tais ideias em fantasias e carros alegóricos, iniciamos o diálogo com a obra de Marc Chagall, especialmente a produção dedicada ao universo circense, que é bastante vasta. Chagall, judeu nascido em Vitebsk, na atual Bielorrússia, precisou se exilar nos Estados Unidos durante o Terceiro Reich e a escalada de violência propagada por Adolf Hitler. Transitando pelas fronteiras, as telas do artista conduzem os olhares para um imaginário híbrido, aparentemente desencaixado ou desconexo, entre o sagrado e o profano (ORLANDO, 2016, p. 7). Por um lado, tomou da tinta a óleo para expressar visualmente a arte de acrobatas, malabaristas, trapezistas e palhaços; por outro, confeccionou séries de telas sobre o Antigo Testamento, reinterpretando as cenas mais conhecidas do Pentateuco – a começar pela expulsão de Adão e Eva dos jardins do Paraíso, obra em exposição no *Musée National Marc Chagall*, em Nice, França. José Antônio Orlando afirma, recorrendo às proposições de Walter Benjamin (e notável a leitura que Benjamin faz do *Angelus Novus*, de Paul Klee), que apesar do impacto dos textos religiosos nas pinturas (a presença de anjos, por exemplo, é uma constante) e da origem judia, Chagall não era propriamente uma pessoa religiosa:

Se um artista combina tão bem, como poucos, o divino, o mito, as tradições, muitos poderiam esperar que ele fosse alguém muito apegado à religião – mas não era. Chagall sempre declarou que nunca foi um homem religioso nem devoto ou praticante de nenhuma fé específica, mas muito preocupado com o transcendente em cada experiência vivida e com a liberdade para todas as religiões. “O artista verdadeiramente grande busca o universal que está presente em todas as

⁴ O texto completo está disponível no seguinte sítio: <http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/academicos-do-sossego/2016/189/>. Acesso em 13/04/2018.

práticas da fé” – assinala uma das frases de Chagall, afixada na abertura da mostra em Madri (exposição “*Chagall. Divino y Humano*”, apresentada na Fundação Canal, em Madri, de fevereiro a abril de 2016). Em outra frase, também destacada, ele diz que “a Bíblia é um drama mundano e o mundo uma parábola religiosa” (ORLANDO, 2016, p. 7).

Artista que dominava inúmeras técnicas (inclusive a cerâmica) e se mostrava plenamente consciente do seu ofício, Chagall transitava entre universos simbólicos complementares, evocando fragmentos de memória – os casamentos nas cidades do interior, os animais das fazendas, as canções judaicas, os violinistas nos telhados. E os circos, claro: pode-se dizer que o misterioso e sedutor imaginário que envolve a arte circense oferecia ao pintor uma farta cartela criativa – ideia que, por si só, muito diz das proposições poéticas de Manoel de Barros. O que chancelou a nossa viagem à obra de Chagall, porém, foi um poema do próprio Manoel de Barros, intitulado *As Lições de R. Q.* e presente no *Livro sobre nada*, de 1996:

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall (BARROS, 2013, p. 324).

Manoel de Barros dialoga, ao longo de sua produção, com um amplo leque de artistas, entre escritores (presta tributo a João Guimarães Rosa), músicos, escultores, dançarinos e pintores – Rômulo Quiroga, do título do poema acima, não deixa mentir. A menção a Chagall não é um ponto fora da curva, mas uma continuidade. N’*O Livro das Ignorâncias*, de 1993, o poeta escreveu que “um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh” (BARROS, 2013, p. 277). Assim como em *As lições de R. Q.*, evoca a presença divina, outro ponto em comum com a obra de Marc Chagall. O imaginário religioso, ainda que de maneira não dogmática, perpassa os versos do poema, assim como escorre das tintas manipuladas pelo pintor imigrante.

O que fizemos, a partir do momento em que optamos por levar Chagall ao asfalto da Intendente Magalhães, foi extrair das pinturas dele (não apenas das séries dedicadas ao circo) o colorido para as fantasias e o hibridismo observado em alguns personagens. A

antropozoomorfização, algo que automaticamente remete qualquer leitor à iconografia egípcia, se faz presente em obras como *La Danse* (A Dança), de 1952, onde se observa um violinista com trajes circenses e cabeça de asno. As ilustrações desenvolvidas para as fábulas de Jean de La Fontaine lançam mão do mesmo recurso: a pintura *La Chatte métamorphosée en femme* (A Gata metamorfoseada em mulher, de 1964) é o melhor exemplo. Observamos, na mistura entre homens e animais, a possibilidade de criar figurinos capazes de expressar a força poética de Manoel de Barros, proposta que nos afastava das leituras mais infantilizadas e/ou literais. Não pretendíamos, por extensão, que o “Circo do Menino Passarinho” fosse apenas um “circo de animais felizes”, como a diretoria da agremiação imaginou num primeiro momento – possivelmente, a leitura simplista que levou à aprovação do enredo, sem maiores questionamentos. Desejávamos o hibridismo entre homens e bichos, de modo que o humano e o natural se mostrassem integrados, misturados, inseparáveis.

Alguns dos animais transformados em fantasias foram os pássaros, os caracóis, as aranhas, os cachorros, as abelhas, as rãs, os morcegos, os tatus e as borboletas. As garças, tão presentes na produção poética do autor, mereceram uma ala em específico. Os figurinos criados para os componentes da Comissão de Frente (o primeiro contingente humano a se apresentar em um desfile de escola de samba, anunciando a agremiação ao público e aos jurados) misturavam vestes circenses inspiradas no violinista de *La Danse* com elementos do universo pantaneiro de Manoel de Barros: ao invés do violino, a viola de cocho; nas cabeças, grandes “capacetes” de espuma transformavam os bailarinos em sapos.

Com relação à escala cromática, decupamos o colorido das telas de Chagall e procuramos adaptar os contrastes propostos pelo artista às fantasias do cortejo. O azul royal, o vermelho sangue e o amarelo ouro foram amplamente utilizados. Para a composição da cenografia do carro Abre-Alas, fundamental foi o diálogo com as obras da série *Le Cirque*, que retrata ciclistas, equilibristas, malabares, dançarinas, palhaços. Na tela de mesmo nome da série, *Le Cirque*, pintada em 1964, observam-se as cores primárias a desenhar um picadeiro aos fragmentos, como se fosse uma costura de retalhos. Os mesmos retalhos observados na roupa do *Jinete de Cirque*, um clown-cavaleiro que, sob a lua cheia e o céu de um azul intenso, parece ser auxiliado por um anjo branco, enquanto executa movimentos coreográficos sobre um cavalo também fragmentado. Quando transportamos tal cenografia para o carro alegórico, valorizamos o trabalho com materiais de diferentes texturas, os retalhos, o predomínio do azul (com pitadas de amarelo e vermelho, nas fantasias das composições), as esculturas de seres híbridos – metade homens, metade animais. Na traseira do carro, quatro esculturas de garças brancas conduziam

os espectadores para o mitopoético Pantanal de Manoel de Barros – um cenário exuberante que Chagall não conhecia.

3 – Marc Chagall e Rosa Magalhães

No desfile de 2018 da Portela, no Grupo Especial do Rio de Janeiro, Marc Chagall voltaria a emprestar as suas cores para o universo carnavalesco do Brasil – empréstimo realizado graças à pena de Rosa Magalhães, consagrada carnavalesca e professora da Escola de Belas Artes da UFRJ. De sólida formação acadêmica, Rosa, a exemplo do que observamos nos poemas de Manoel de Barros, costuma dialogar com outros artistas – às vezes, de maneira explícita; às vezes, de forma indireta, pouco referenciando as criações (o que restringe a leitura e torna a análise do seu trabalho um exercício de prospecção permanente). Alguns dos diálogos explícitos foram analisados por Dulce Osinski e Gustavo Krelling, para quem a carnavalesca, ciente do conceito de “circularidade cultural” (GINZBURG, 1987, p. 15), atua enquanto mediadora entre círculos culturais de matriz popular (a origem das próprias escolas de samba, ligadas à ancestralidade afro-ameríndia⁵) e cenários historicamente ocupados pela (empoeirada) noção de “arte erudita”, caso das salas de concerto, das casas de ópera, dos museus, das bibliotecas – ela mesma, Rosa Magalhães, concebeu alegorias de bibliotecas, ao longo da carreira (o melhor exemplo é o último carro alegórico do desfile da Imperatriz Leopoldinense de 1999, uma interpretação carnavalesca da Biblioteca Jaguelônica, situada em Cracóvia, na Polônia, lugar onde foram encontrados desenhos de espécimes da fauna e da flora brasileiras catalogados durante o Brasil Holandês).

No desfile apresentado em 2004, na Imperatriz Leopoldinense, a carnavalesca dialogou com Francisco de Goya e Hieronymus Bosch, artistas de épocas distintas cuja maior parte da produção está exposta no *Museo del Prado*, em Madri. Krelling e Osinski explicam que a artista, depois de visitar o museu espanhol, optou por utilizar formas e cores de tais artistas no desfile que falava do pau-brasil e da importância da cor vermelha para a história da humanidade. Defendem, a partir de tal constatação, que ela complexifica a criação carnavalesca e propõe diálogos inusitados, ainda que pertinentes. Goya foi utilizado para expressar o imaginário da bruxaria (mencionam a obra *Aquelarre – Sabbath das Bruxas*, do final do século XVIII, feita

⁵ Basta pensarmos que as “quadras”, os locais onde as escolas de samba ensaiam e realizam reuniões e eventos festivos, como as tradicionais feijoadas, eram chamadas, até a década de 1970, de “terreiros”, dada a ligação com os terreiros de Candomblé. É sabido que cada escola é consagrada a um determinado Orixá – justamente por isso cada bateria possuía uma cadência, um toque, diferente.

sob encomenda para a Duquesa de Osuna); Bosch para expressar os experimentos alquímicos e os primeiros estudos de medicina - daí a utilização de formas e cores d'*O Jardim das Delícias*, inspiradas em trompas uterinas (KRELLING e OSINSKI, 2011, p. 173).

Em 2008, ainda à frente da Imperatriz Leopoldinense, Rosa Magalhães dialogou visualmente com a artista contemporânea Adriana Varejão, que revisita (e ressignifica) a iconografia colonial brasileira. Inserida em um enredo sobre o período joanino, *João e Marias*, a alegoria que representava a fuga da família real portuguesa em direção ao Brasil, em 1808, era integralmente revestida com a estampa marítima da obra *Azulejos*, por meio da qual Varejão propõe diálogos curiosos: dos azulejos portugueses, símbolo de nossa matriz colonial ainda encontrado em fachadas de casarios e no interior das igrejas, à *Grande Onda de Kanagawa*, do japonês Katsushika Hokusai, artista do século XIX por quem Claude Monet nutria absoluta admiração. Rosa Magalhães, que costuma ser classificada como “artista barroca”, se apropriava da visualidade de uma artista que revisita não apenas o barroco, mas as iconografias dos ditos “primeiros tempos” (a começar pelas ilustrações de Théodore de Bry para os relatos de Hans Staden, gravuras importantes para se pensar a ideia de antropofagia), construindo uma obra essencialmente híbrida, sincrética, um “mapa feito a partir de várias camadas” (SCHWARCZ e VAREJÃO, 2014, p. 39).

Justamente a noção de mapa construído sobre várias camadas (sobreposições e acúmulos, características associáveis ao conceito estético do barroco) é a que melhor pode explicar a obra desenvolvida pela carnavalesca (a artista que contabiliza mais campeonatos no Grupo Especial do Rio de Janeiro, 7) para o carnaval de 2018, cujo enredo, apresentado em forma de folheto de literatura de cordel, recebeu o título *De Repente de Lá Pra Cá e Dirrepente de Cá Pra Lá...* Retornando para a Portela, escola de Oswaldo Cruz e Madureira, Rosa propôs um enredo sobre a saga dos judeus pernambucanos que ajudaram a fundar Nova York, após a derrocada do Brasil Holandês. Misturou, ao longo do desfile, referências ao Nordeste brasileiro (a arte em couro de Espedito Seleiro, as xilogravuras de J. Borges e a cinematografia de Glauber Rocha mereceram destaque) e às tradições judaicas – um verdadeiro caldeirão antropofágico. O primeiro carro alegórico, que apresentava ao público o símbolo da escola, a águia, expressava os desenhos arquitetônicos de uma sinagoga. Foram os judeus imigrantes de Espanha e Portugal que fundaram a Sinagoga Kahal Zur Israel, no Recife Antigo, o primeiro templo judaico das Américas. Ao final do desfile, deu-se o bailado com Marc Chagall.

A carnavalesca declarou, em entrevista à TV Globo (que detém o monopólio da transmissão televisiva dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro), que entendia

perfeitamente que o diálogo com Chagall poderia não ser decodificado pelo público, pelo júri e pelos componentes da Portela. Mas não abria mão dele: entendia que a referência à obra de Chagall fortalecia visual e simbolicamente a apresentação, uma vez que o pintor era ele próprio um imigrante de raízes judias que precisou buscar refúgio dos Estados Unidos da América, na primeira metade do século XX. É por isso que os componentes da penúltima ala do desfile, intitulada *Somos todos imigrantes*, vestiam fantasias que dialogavam com trajes típicos das mais diferentes regiões do globo, todas aos retalhos, todos com os rostos pintados de azul. Entre os trajes de japoneses, marroquinos, indianos, russos, portugueses, holandeses, mexicanos, peruanos, etc., viam-se claras reinterpretações dos camponeses pintados por Chagall. Os rostos em azul royal criavam um todo onírico, bastante pertinente – a carnavalesca não deixava de expressar uma ideia de utopia: a chamada “aldeia global”, a comunhão (festiva) de todos os povos. O sonho é palpável, nas pinturas de Chagall, a ponto de Elza Ajzenberg, diretora do MAC-USP, afirmar o seguinte, em material distribuído para os visitantes da instituição:

A temática de sonhos, onipresente em seu trabalho, aparece aqui na imagem de um violinista com cabeça e pata de carneiro que equilibra em seu ombro uma pequena figura feminina que toca um pandeiro. Dominado por tons azuis, completados por rosas, amarelos e pretos, o personagem parece estar em um momento suspenso, como se, assustado por algo, tivesse imediatamente parado de tocar e soltado seu instrumento. A mão, espalmada, ainda mantém, por um segundo, o arco do violino, que flutua vertical no ar. O clima de estranheza da cena, com a diferença de tamanho dos personagens, a figura híbrida homem/animal, os instrumentos musicais e a cor intensa estabelecem um diálogo cúmplice com o espectador, estimulando a sua imaginação e um mergulho nas sensações provocadas pela obra. A cultura judaica também se faz presente na pintura através de elementos que a constituem, sendo o carneiro um símbolo para a ideia de sacrifício e redenção, que é martirizado nas oferendas cerimoniais religiosas (AJZENBERG, 2004, p. 3).

Ajzenberg analisa a obra *Primavera*, óleo sobre tela de 1938/39, portanto do período exato em que eclodiu a Segunda Guerra Mundial. *Primavera* também serviu de base para a idealização da primeira alegoria da Acadêmicos do Sossego, em 2016, devido ao uso da cor rosa. A evocação dos sonhos é uma constante nas pinturas que materializam as cenas do campesinato e o bucólico dia a dia rural, como em *Eu e a Aldeia*, de 1911, *Vida Camponesa*, de 1925, *Em torno dela*, de 1945, e nas demais obras que se referem aos casamentos de aldeões, às festas de colheita, ao trato dos animais, aos passeios de charrete, ao estabelecimento de vínculos sociais ao redor de fazendas, aldeias, vilas, pequenas cidades. Rosa Magalhães transportou as cores utilizadas para a construção dessas obras para um conjunto de fantasias que expressavam o cosmopolitismo de Nova York, a dita “capital do mundo”, o que não deixa de ser um movimento interessante. A última ala do desfile, *Refugiados*, continuava a expor as

cores predominantes nas telas de Chagall, como os azuis intensos. Também esfarrapadas, as fantasias subiam para o sexto carro alegórico, onde se viam grupos de refugiados amontoados sobre botes. Acima deles, a Estátua da Liberdade. A carnavalesca explicava que o poema gravado em uma placa de bronze que está situada na base da escultura foi escrito por uma descendente dos judeus imigrantes, Emma Lazarus. O soneto *The New Colossus* (“O Novo Colosso”) foi escrito em 1883 e descreve a “Mãe dos Exilados”, figura feminina que empunha uma tocha flamejante – a luz que, no pórtico dourado de uma cidade acolhedora, dá alento às vítimas das tempestades, aos famintos, aos humilhados sem pátria.

Obviamente, o colorido político do enredo adquire saturação máxima no contexto em que foi apresentado: o primeiro ano do governo de Donald Trump, eleito presidente dos Estados Unidos em 9 de novembro de 2016, foi marcado por declarações xenófobas e proposições excludentes e agressivas, como a deportação em massa de imigrantes de países islâmicos, a proibição da entrada de refugiados e a construção de um muro na fronteira com o México. Passado o desfile, em 13 de abril de 2018, um novo capítulo da política belicista e xenófoba começava a ser escrito: com apoio de Inglaterra e França, os Estados Unidos bombardearam alvos na Síria, colocando o mundo em estado de alerta. O utopismo de Rosa Magalhães, em relação a este cenário de guerra, não deixa de ser um protesto por meio do contraste – algo análogo ao que fazia Marc Chagall quando lançava cores sobre as suas telas.

4 – Conclusão

Se Rosa Magalhães declarou que possivelmente a maioria dos espectadores do desfile por ela assinado em 2018, na Portela, desfile este que foi amparado por um caderno de justificativas e explicações (o *Livro Abre-Alas*, anualmente editado pela LIESA), televisionado para o Brasil inteiro e transmitido para qualquer lugar do mundo via Internet, o que dizer da apresentação da Acadêmicos do Sossego, em 2016, na Estrada Intendente Magalhães, sem transmissão televisiva, sem grande divulgação, sem a distribuição de qualquer material de apoio com explicações sobre o enredo? Sim, é provável que a decodificação dos signos utilizados (a não ser pelos membros do júri, que receberam as informações e as referências todas) não tenha sido satisfatória. O que importa é que o universo simbólico e o colorido de Marc Chagall desfilaram no subúrbio, em 2016, e no centro do Rio de Janeiro, em 2018 – contextos e propostas de enredo distintos, havendo fios em comum.

A começar pelas cores de ambas as agremiações: tanto a Sossego quanto a Portela exibem em seus pavilhões as cores azul e branca (a escola de Oswaldo Cruz e Madureira, inclusive, é madrinha da escola de Niterói). O predomínio do azul, nas obras de Chagall mencionadas ao longo do trabalho, ajuda a explicar o porquê do diálogo intersemiótico. Mas não apenas a cromática atendeu aos interesses dos carnavalescos: no enredo sobre Manoel de Barros, abordava-se a obra de um poeta que via em Chagall uma lição de poesia (a necessidade de se “desformar” o mundo, desnaturalizando as naturalizações). Não bastasse, tanto Manoel de Barros quanto Marc Chagall enxergavam no circo um motor de criatividade e beleza poética. No caso do desfile portelense, a chave interpretativa utilizada por Rosa Magalhães abria uma gaveta diferente: a visão de Chagall enquanto artista judeu imigrante, alguém que, a exemplo dos refugiados que desfilaram sobre botes infláveis, no último carro alegórico do cortejo, precisou pedir abrigo à “Mãe dos Exilados”, nos Estados Unidos.

O breve estudo comparativo mostra que por debaixo dos lamês, dos paetês e dos babados das fantasias de um desfile de escola de samba podem se “esconder” complexas referências artísticas. Ainda sobre a obra de Adriana Varejão, Lilia Schwarcz explica que “sonhos criam novos sonhos; imagens produzem outras imagens; livros retirados das prateleiras resultam em pinturas inesperadas; referências são apresentadas sob novas formas; (...) desenhos ensejam mais desenhos” (SCHWARCZ e VAREJÃO, 2014, p. 39). Tal movimento inclusivo e transformador é o que vem despertando a atenção dos pesquisadores que se dedicam a pensar a obra de Rosa Magalhães enquanto sistema simbólico coeso e coerente, costurados os retalhos com o fino fio da poesia. A observação das referências e dos múltiplos diálogos (reatualizações e ressignificações para o contexto de uma festa popular – seja ela festejada na Marquês de Sapucaí ou na Estrada Intendente Magalhães) ajuda a compreender o porquê de os carnavalescos serem entendidos, aos olhos da etnografia, enquanto mediadores culturais. Maria Laura Cavalcanti, que realizou um estudo etnográfico no “barracão” (modo como é chamado o lugar onde se confeccionam carros alegóricos) da Mocidade Independente de Padre Miguel, durante os preparativos para o carnaval de 1992, diz que tais profissionais personificam a “temática da circularidade entre os diversos níveis de cultura indicada por Mikhail Bakhtin (1987), do permanente diálogo, visto não necessariamente como harmonioso entendimento, entre as chamadas cultura popular e de elite” (CAVALCANTI, 1994, p. 30). A despeito da relativizável ideia de escalonamento, é fato que tais agentes são limítrofes, em trânsito, figurando cada opção estética enquanto potencial negociação.

Diante da multivocidade que tece as relações socioculturais de uma escola de samba, aparece o carnavalesco enquanto artista que toma para si o domínio da “voz estética”, ou seja, o agente que centraliza a criação visual do cortejo (e também espetáculo) a ser apresentado. A construção de pontes com Marc Chagall, no caso específico analisado aqui, demonstra que não há fronteiras impeditivas para tal movimento gregário – a fundamentação é a pedra de toque. Rosa Magalhães, que já havia desenvolvido uma narrativa diaspórica a partir do diálogo com um artista contemporâneo (Yinka Shonibare, no desfile de 2012 da Unidos de Vila Isabel, sobre as relações entre Brasil e Angola), deu aos refugiados contemporâneos as cores de um artista que transitou por essa temática. No desfile de 2016 da Acadêmicos do Sossego, o circo que inspirou Manoel de Barros se misturou ao circo pintado por Chagall, um todo coerente que, em ambos os casos, pareceu agradar ao público e ao corpo de jurados (a Sossego terminou campeã e ascendeu para a Série A; a Portela, que enfrentou muitas dificuldades durante o pré-carnaval, conquistou um honroso 4º lugar). Manoel de Barros e Marc Chagall, certamente, sonharam satisfeitos.

5 – Referências Bibliográficas

AJZENBERG, Elza. *Acervo – Roteiros de Visita*. São Paulo: MAC-USP, 2004. Disponível no seguinte sítio: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/14.pdf>. Acesso em 05/03/2018.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BORA, Leonardo Augusto. *Bananas e abacaxis nos “quintais” do carnaval carioca: impressões etnográficas sobre a produção de um desfile de escola de samba da Estrada Intendente Magalhães*, disponível para leitura no seguinte sítio: <http://www.prigmatizes.uff.br/revista/index.php/ojs/article/view/130>. Acesso em 27/09/2017.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 361.

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

FERREIRA, Felipe. Escolas de samba: uma organização possível. In: *Escritos carnavalescos*. Coleção Circuitos da Cultura Popular – Vol. 7. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2012.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. Rio de Janeiro, 1992. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais (História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA.

KRELLING, Gustavo; OSINSKI, Dulce Regina Baggio. “*Rosa de Ouro nunca foi de brincadeira*”: a presença da arte erudita no carnaval de Rosa Magalhães. In: Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares (TECAP – UERJ), Estudos de Carnaval, v.8, n. 2, 2011. Disponível no sítio:
<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10428/8196>. Acesso em 22/10/2017.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

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

ORLANDO, José Antônio. *O sagrado e o profano em Marc Chagall*. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 10, n. 19, nov. 2016.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Terceiras Estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SANTOS, Nilton. *A arte do efêmero – Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2009.

SCHWARCZ, Lília Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola Imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/academicos-do-sossego/2016/189/>. Acesso em 13/04/2018.