

FACULDADE DE DANÇA ANGEL VIANNA
LICENCIATURA EM DANÇA

ALEGORIA VIVA
CORPO COMO PRODUTOR DE SIGNO

Aluna: CÁSSIA ROBERTA NOGUEIRA DOS SANTOS

Professor Orientador: JORGE DE ALBUQUERQUE VIEIRA

Monografia de Conclusão de Curso de Graduação

Rio de Janeiro

2009

AGRADECIMENTOS

Sempre à minha família, pela força tão presente, mesmo estando longe.

Ao Sandryni, meu irmão, pela confiança sempre depositada em meu talento, e com quem dividi momentos ímpares deste trabalho que é coreografar.

Aos meus queridos colaboradores na tarefa de realizar um bom trabalho.

Ao Paulo Barros por me dar o prazer de movimentar uma Alegoria Viva.

Para todos os componentes que participaram ou participam do meu trabalho no carnaval.

A Eliane Lorca e a Paula Morgado, pela ajuda com as fotos.

A Patrícia Costa, tão querida, que me ajudou muito em momentos críticos.

Ao Grupo Garimpo, pela compreensão pela minha ausência.

Ao professor Jorge, por seus ensinamentos.

A Professora Hélia Borges, que me incutiu a vontade de saber sempre mais.

As meninas da secretaria sempre tão prontas a me atender.

A todos os professores do curso técnico e da Faculdade Angel Vianna, com quem aprendi a conhecer meu corpo.

A Angel Vianna com quem aprendi a amar meu corpo.

E ao meu amor, que me acompanhou durante todo este tempo de faculdade, com suas palavras de carinho e encorajamento.

RESUMO

SANTOS, Cássia Roberta Nogueira dos: ***Alegoria Viva. Corpo Como Produtor de Signo***. Orientador: Jorge de Albuquerque Vieira. Monografia de fim de curso em licenciatura em dança. Rio de Janeiro. Faculdade Angel Vianna, 2009, 2º. Semestre. (44 páginas).

Palavras chaves: Carnaval

Corpomídia

Corporeidade

Foliões

Método

Movimento

Resumo:

A presente monografia tem o intuito de desvendar os segredos da confecção de uma alegoria viva. Mostra de maneira objetiva o processo de ensaio dos componentes que participam desta nova estética do carnaval carioca. Uma nova linguagem que tem o corpo humano como principal produtor de símbolos. Corpos diferentes em sua vida cotidiana, e na sua maioria sem nenhum contato com a dança, mas que são capazes de representar através de movimentos coreografados diversos signos semióticos. E constata que o carnaval é feito pelo povo e para o povo.

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	06
2.	Carnaval, um breve relato.....	08
2.1.	Escola de samba.....	10
3.	Alegoria.....	17
3.1.	Alegoria Viva (AV).....	18
4.	E os bailarinos (quem são estes bailarinos?).....	22
4.1.	Devir artista. Devirartista. De virar artista. De vir a ser artista.....	23
5.	Método: como transformar o corpo em rei da cena?.....	25
5.1.	Um dia de ensaio.....	29
5.2.	Um dia na Alegoria Viva.....	34
6.	Desfile: o resultado.....	39
7.	Conclusão.....	41
8.	Bibliografia.....	43

Um homem capaz de viver a pluralidade do seu corpo é um homem mais feliz.

Laban

1. Introdução

Em um país de dimensões continentais como o Brasil, é certo dizer que temos um leque de manifestações culturais. Em cada região do país temos produtos únicos da cultura local fazendo com que cada região tenha sua festa “particular”. Como o Sírrio de Nazaré em Belém do Pará. O Festival Folclórico de Parintins na cidade de Parintins no Amazonas. O Festival da Uva na região sul. A Oktoberfest de Blumenau, que os nativos chamam de “o carnaval do sul”. A festa do Divino Espírito Santo na região central. Mesmo que aconteça algumas dessas festas em outras partes do país, nestes locais elas acontecem de forma mais relevante. Tendo uma grande participação das várias camadas da sociedade, para a realização dos eventos culturais. É uma mobilização total das pessoas que moram nestas regiões para fazer das festas seu cartão postal. É um patrimônio riquíssimo da cultura popular do nosso país e podemos dizer que a identidade plural do Brasil foi forjada, através da cultura do mundo, se levarmos em conta que a maioria de nossas festas vieram de outras terras. Desde nossa descoberta nos apossamos e transformamos diversas manifestações culturais para “caberm” no nosso modo de ser. Somos um povo peculiar, aceitamos tudo e todos, às vezes pecamos por isso, mas este assunto é outra história. E é essa miscelânea que forma nossa cara, nosso corpo, nossa visão de mundo, nossa maneira de ser.

“Contra o poder do individualismo, a salvação estaria no holismo inerente às festas”. (AMARAL, site)

Todas estas festas contaram com a ajuda da cultura de massa para se fazerem presentes no calendário oficial de festas do Brasil. Por ser homogênea na sua natureza, a cultura de massa, é capaz de transformar produtos que atendiam a uma pequena parte da

população, em grandes produtos. Todas estas festas conseguem uma visibilidade nacional através da mídia, ganhando uma influência além de seu local de origem. Mas o que as caracteriza de fato é: as pessoas vão até elas. Grande parte do povo brasileiro conhece todas estas festas, mas não participa realmente delas. Conhecem por ouvir falar ou pela televisão. O poder aquisitivo é um grande empecilho para que todos participem delas, já que há o deslocamento e as despesas que ficar fora de seu domicílio gera.

Com o carnaval é diferente. Nenhuma destas festas tem a particularidade que tem o carnaval: de acontecer tanto numa grande cidade como numa pequena vila, ou mesmo no sertão. O carnaval é a festa de todos, não há distinção ou luta de classes. É uma festa da comunidade brasileira, está presente nos grandes salões burgueses, nas ruelas das cidades do interior, nas avenidas das grandes capitais. Pode participar quem dança, quem não dança. Pobre, rico, branco, preto, novo, velho. O carnaval é uma festa democrática. Todos brincam sem pecado e sem juízo.

“...o carnaval é um momento sem dono, posto que é de todos”.
(DAMATTA, 1997, p.118)

E cada vez mais o carnaval tem-se utilizado muito do trabalho das pessoas para sua realização. Tanto nos bastidores quanto no desfile propriamente dito. É sobre o que vamos tratar nesta monografia: o resgate das pessoas para a construção desta festa brasileira. Este texto mostrará como se faz uma Alegoria Viva. Novidade que vem fazendo parte do carnaval carioca desde 2003. E que desde então vem trazendo cada vez mais pessoas das mais diversas áreas profissionais, para tentar realizar seu sonho de artista. Nem que seja por um dia. Ou dois.

2. Carnaval, um breve relato

Não pretendo iniciar uma discussão sobre qual é a origem e data do início das comemorações do carnaval, mesmo porque os que escrevem sobre o assunto não chegaram ainda a um acordo.

Vou discorrer sobre o Brasil, então começaremos pelos primeiros portugueses que aqui chegaram no século XVI e trouxeram com eles o Entrudo. Em Portugal, o Carnaval já era comemorado no século XV, conhecido como entrudo, que significava a entrada da quaresma. Nos séculos 17 e 18, quando grande número de portugueses se mudou para o Brasil, o costume foi se firmando. A forma de brincar o carnaval de então era jogar nos outros água, limões de cheiro, (bolinhas quase sempre verdes), farinha de trigo, pó branco, o alvaiade, (usado nas pinturas de paredes), pó vermelho (usado nas composições de tintas), polvilho, pós usados nas composições de graxa de sapato, e até lama ou lixo. As regras que não eram escritas eram seguidas tacitamente pela população: aceitar de bom grado participar das brincadeiras das ruas ou dos entrudos familiares. Os escravos não podiam participar, mas eles comemoravam a exemplo dos seus senhores, entre eles. Durante três séculos, essa foi a manifestação característica do carnaval no Brasil, brincado pelas famílias de classe, pelos comerciantes, pelos escravos.

Mas o entrudo foi se transformando numa brincadeira agressiva e bárbara. As pessoa mais idosas já não aceitavam as brincadeiras, ou alguns recebiam a brincadeira e revidavam de forma a quebrar os pertences do “brincante”. Até mesmo dentro da igreja não existia comedimento, os colegiais zombavam dos padres se aproveitando da liberdade que o entrudo trazia. E a polícia já estava sendo chamada para apaziguar os ânimos. Com todos os inconvenientes que jogar água, e até lixo, nas pessoas, traziam, a

população precisava de uma outra forma de brincar o carnaval. De um momento onde todos podiam se liberar das regras vigentes e libertar os corpos em brincadeiras e danças. E como as autoridades não resolveram o problema, a burguesia que estava em ascensão, (a partir da Revolução Francesa e também das mudanças políticas no Brasil a partir da Independência), trouxe para o Brasil diretamente de Paris, o carnaval brincado de uma forma civilizada, elegante, formalizada, com regras e etiquetas definidas. O baile à fantasia.

E de 1840 em diante, boa parte dos principais centros urbanos brasileiros passaria a realizar os bailes nos dias de carnaval.

Em 1855 é realizado o primeiro desfile pela cidade do Rio de Janeiro. Um grupo de amigos deslocou-se de um ponto a outro do centro da cidade, numa brincadeira que antecedia os bailes. Era o Congresso das Sumidades Carnavalescas. Todos fantasiados, e também algumas carruagens. Era clara a intenção: civilizar a festa e trazê-la de novo para as ruas. A repercussão em todo o país foi grande. Mais pessoas participavam e a festa estava se tornando mais popular, apesar de ainda não ser uma festa democrática. O povo na maioria das vezes só podia assistir.

O Rio de Janeiro foi o grande exportador para o resto do país, dos moldes da folia atual.

Os bailes e os pequenos desfiles eram feitos para a elite, e como o povo queria participar começaram a surgir diversos grupos pela cidade. E passa a ser imitado em diversas capitais do país.

Os espaços na cidade do Rio de Janeiro estavam se tornando pequenos para tantos grupos, que por sua vez estavam se profissionalizando e competindo entre si. Era preciso organizar os espaços, porque de uma brincadeira de elite, para uma festa popular,

o Rio estava dando seus primeiros passos para sediar uma das maiores festas populares a céu aberto do mundo.

Os pequenos grupos de foliões estavam crescendo e se transformando em escolas de samba. Da Praça Onze para o Sambódromo, feito especialmente para os desfiles das escolas, aconteceram diversas disputas para se saber onde aconteceriam os desfiles, que não relatarei neste texto.

2.1. Escola de samba

Finalmente as escolas de samba tinham seu lugar definitivo para apresentar seus desfiles. Antes de chegar ao sambódromo, porém, as escolas já tinham um status. A partir de 1957, a parceria com folcloristas, cenógrafos, figurinistas e pintores vindos dos ateliês de arte e escolas, criaria um vínculo definitivo dos grupos carnavalescos também com a classe média e alta. Tudo passaria a ser importante para se realizar um desfile: o ritmo e a dança do samba, fantasias, alegorias. O conjunto do desfile assume um papel de destaque: o lado visual do desfile passa a ter uma grande importância. Todos queriam fazer parte de um desfile. Na confecção, desde o mais simples adereço até o mais elaborado movimento de dança, ou na assistência, como público. E o fator social tem um papel importante neste acontecimento:

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

E pelo país todo, diferentes folias foram acontecendo com suas características e dinâmicas. Cada um com sua identidade própria mas mesmo assim carnaval.

O modelo atual de escola de samba e desfile se deu a partir da nova demanda de público, que estava cada vez mais interessado nos desfiles, e em entender seus enredos. Refletindo nas apresentações cada vez mais elaboradas e ensaiadas, com sambas-enredos empolgantes, e uma dedicação maior aos aspectos visuais e narrativos dos desfiles. Abaixo uma imagem do sambódromo criado por Oscar Niemeyer.

Os desfiles passaram a ser verdadeiros espetáculos.

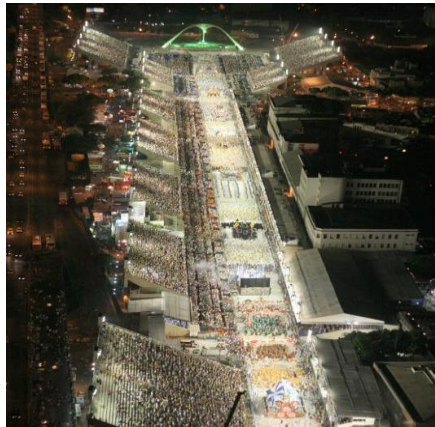


Imagem 01

Os organizadores: Liga das escolas de samba – LIESA.

Os produtores: as escolas de samba.

Os diretores: os carnavalescos.

Os co-diretores: os coreógrafos.

O palco: o sambódromo.

Os artistas: os foliões.

O público: o mundo inteiro.

Este espetáculo se transformou num campeonato. Onde participam diversas escolas de samba. O campeonato é dividido em vários grupos. Vamos nos referir ao

grupo especial, que é a elite do carnaval carioca. E desfila nas noites de domingo e segunda de carnaval. São seis escolas a cada dia. Todas as escolas têm uma única meta: desfilarem de forma perfeita, para conseguir vencer o concorrido campeonato. Todas entram com nota máxima durante sua apresentação. E à medida que vão se exibindo, os jurados que estão divididos em cinco pontos da avenida, vão dando suas notas. Se eles entendem que algo não saiu de forma correta ou não estava defendida no enredo (as escolas mandam um texto, o ABRE ALAS, para cada um dos jurados explicando todo o desfile) as agremiações vão perdendo preciosos pontos. Ganha quem erra menos na opinião dos jurados. Que nem sempre é a mesma do público ou da mídia. As escolas têm que respeitar uma lista de quesitos para desfilarem. São estes quesitos que estão sob apreciação dos jurados: bateria, samba-enredo, harmonia, evolução, enredo, conjunto, alegorias e adereços, fantasias, comissão de frente e mestre-sala e porta bandeira. As agremiações não têm que apresentar os quesitos numa mesma ordem, mas todos eles precisam estar presentes, sob o risco de perda de pontos. Quem fica com menos pontos, desce para o grupo de acesso. Quem cuida de toda esta organização é a LIESA. Fazer o treinamento dos jurados, organizar o sambódromo, fazer os sorteios para decidir em que horário as escolas desfilarão. Toda a parte estrutural do desfile.

O termo escola de samba¹ foi inventado pelo sambista Ismael Silva. O sambista argumentou que: se na escola normal os mestres se reúnem para ensinar aos alunos, o grupo do qual ele fazia parte, composto de mestres do samba, também deveria se reunir numa escola, só que de samba. Ismael então juntamente com alguns amigos do morro do Estácio organizaram uma agremiação, chamada Deixa Falar, atual Escola de Samba Estácio de Sá. A intenção era que fosse aceita pela sociedade, assim como eram “as

¹ - Quando nos referirmos ao termo escola de samba o parâmetro será sempre as escolas cariocas.

grandes sociedades”, “os ranchos”, “os blocos” e “cordões”, e que pudesse evoluir e dançar ao som do samba.

Na segunda metade da década de 20, os cordões eram reservados para as expressões da cultura negra no carnaval carioca. Inspirados nos antigos cucumbis, nos seus instrumentos, ritmos e elementos alegóricos. Os Ranchos não eram muito associados aos negros. Sua criação se deve aos diálogos culturais acontecidos pelas ruas do Rio de Janeiro. Os blocos eram menores que os ranchos, mas tinham suas fantasias e alegorias de mão. E todos tinham a dança e a exploração dos movimentos do corpo como principal fonte de alegria. Era o momento de se despirem de suas couraças de gente “civilizada”. A população carioca tinha estas opções para brincar o carnaval. E sua permanência se impunha por estarem submetidos ao controle da polícia, que dava licença para os cortejos, pelo governo, que fornecia verba para os grupos organizados e pela imprensa que além de divulgar realizava concursos e dava prêmios. Tudo o que fosse representativo para a mistura de raças, era valorizado de imediato no governo de Getúlio Vargas. Isso acontecia para que o país tivesse sua expressão de identidade cultural única. Esta era uma característica do Rio: o incentivo às trocas culturais e a alegria de se livrar de regras de etiqueta que o carnaval sempre trouxe.

No final dos anos vinte os grupos de samba, formados pelos malandros (entre eles Cartola) que se reuniam para ensinar a dança do batuque, que cantavam e tocavam nos sambas de morro e também participavam de grupos carnavalescos, começaram a ganhar visibilidade na imprensa, trazendo o interesse da elite intelectual. Que passou a querer maior contato com esta outra cultura brasileira. Uma festa feita por e para a gente do morro pobre e na sua maioria negra, onde a alegria imperava. Em pouco tempo, esta tradição seria reconhecida. O samba e as manifestações negras deixariam de ser

coadjuvantes, e se tornariam os protagonistas do carnaval. As escolas de samba são, como nos relata Felipe Ferreira,

“Um produto cem por cento carioca, surgido através da articulação das muitas influências negras de macumbas, candomblés e batuques, temperadas pelos encontros de grupos carnavalescos pelas ruas do Rio de Janeiro e de toda uma gama de interesses políticos, sociais e econômicos”. (FERREIRA, 2004, p. 329)

No fim da década de cinquenta as escolas de samba fizeram várias parcerias com profissionais de todas as áreas para uma apresentação de peso nos desfiles como: folcloristas, cenógrafos, figurinistas e pintores. Já não era mais a gente simples do morro os responsáveis pelo deslumbre que viria se transformar os desfiles que conhecemos hoje. Vários profissionais importantes como Dirceu Néri, Marie Louise Nery, Arlindo Rodrigues, Fernando Pamplona, Beatrice Tanaka e dezenas de outros artistas, folcloristas, professores de belas artes, bailarinos davam o certificado de grande espetáculo que perdura até hoje.

O samba com seu ritmo e dança cativantes, já não eram os únicos responsáveis pela permanência de uma escola. As fantasias, o conjunto do desfile em especial suas alegorias, assumem de vez seu papel de destaque, dando um valor estético e midiático de alta qualidade ao desfile.

A escola de samba tem como característica a capacidade de agregar vários elementos: o cortejo, o samba, os foliões, os artistas, o público, o interesse da mídia e do poder público. Há uma citação de Goethe sobre o carnaval romano que se aplica perfeitamente ao carnaval carioca:

“O carnaval romano não é uma festa que se dá ao povo, mas que o próprio povo se dá a si mesmo... Parece que se aboliu por um momento toda distinção entre classe alta e baixa”. (GOETHE apud CARVALHO, 2000, p. 27).

O crescimento dos desfiles e a permanência das escolas de samba em detrimento dos outros modos de brincar o carnaval se devem também a fascinação com os elementos visuais, pela alegria e excitação da música e as danças que podem ser praticadas por todos. Pela perfeita combinação de ritmo, harmonia e enredo. E por um motivo cada vez mais especial: a transformação do anônimo em artista.

Num espetáculo visto por um número cada vez maior de povos, as pessoas que realizam esta festa se sentem fazedores de arte. No ateliê onde são feitas as fantasias, no barracão onde são erguidos os carros alegóricos, nos motoristas destas alegorias na avenida. E nos componentes que complementam estes carros: como composição ou elemento fundamental das alegorias vivas, que são os objetos deste texto.

Para uma escola de samba contemporânea desfilar na avenida é necessário um ano inteiro de trabalho árduo. Quando o último carro alegórico passa pela apoteose do sambódromo todos os responsáveis por colocar uma agremiação no grupo especial já começam a pensar no próximo ano.

O processo se inicia pela escolha do enredo que pode ser ou não patrocinado. Pode ser um enredo proposto pela escola, na figura do presidente, ou pelo carnavalesco, personagem muito respeitado pelas agremiações. O enredo é o conjunto de fatos ligados entre si que fundamentam a ação de um texto narrativo.

Os carnavalescos são os artistas que idealizam o desfile. É de sua responsabilidade o desenvolvimento do enredo, a criação das fantasias e alegorias

relacionadas com a história que será apresentada na avenida. Muitos carnavalescos são artistas plásticos, outros flertam com as artes cênicas. Não necessariamente precisa saber desenhar ou pintar, mas tem que ter conhecimento geral de arte. E principalmente tem que ter bom gosto e saber exatamente o que quer para com isso poder comandar um batalhão de pessoas. Pessoas que darão vida e representação às criações que estão no mundo das idéias de um carnavalesco.

Existem cada vez mais profissionais em torno de um carnavalesco. São desenhistas, projetistas, aderecistas, costureiras, ferreiros, pesquisadores, coreógrafos e tantos outros. Todos em sintonia com este profissional para fazer do carnaval carioca um espetáculo com alto padrão de qualidade.

3. Alegoria

De todos os elementos que compõem uma escola da atualidade o que mais sofreu modificações estéticas foi a alegoria. Passou de pequenos suportes mais parecidos com uma mesa para imensos carros com motoristas. Para a LIESA uma alegoria é “qualquer elemento cenográfico que esteja sobre rodas em contato direto com o solo da pista de desfiles”. É uma conceituação simplória para o que é realmente uma alegoria de nossos dias. Para um carro que tem aproximadamente oito metros e meio de largura e nove metros e oitenta centímetros de altura, a expressão “qualquer elemento...” fica aquém da importância e imponência em que estes cenários móveis se transformaram. Se contarmos com mais seis ou sete num mesmo desfile então...

Os carros alegóricos são símbolos que articulam significados, ou seja, cada alegoria representa um ato do enredo. Algumas alegorias são extremamente complexas, o que prejudica o entendimento da plateia quanto a algumas representações. Devido a grande vontade de colocar todos os símbolos e signos referentes ao ato que uma alegoria representa, é muito comum perceber certos exageros em vários carros. Tendo o público, que recorrer ao libreto, para poder entender o que o carnavalesco quer dizer com alguns deles. Muitos consideram este modelo o verdadeiro carnaval. E resistem a qualquer mudança. Não podemos pensar no carnaval como algo imutável. O carnaval como festa popular, não está cristalizado no tempo e espaço. As sociedades mudam. Os homens presentes nelas também. E é salutar que suas manifestações culturais também o façam.

Como apontado anteriormente as alegorias passaram por grandes transformações estruturais e estéticas. De pequenos tablados, passando por estruturas com rodas que se moviam com empurradores até o modelo atual que se movimenta com motor.

3.1. Alegoria Viva (AV)

Mas a mudança mais radical vem sendo feita desde o carnaval de 2003, numa escola de samba do grupo de acesso. As alegorias que atravessavam a avenida com esculturas gigantescas feitas de papier marché, fibra de vidro, madeira, isopor, sofreriam uma deliciosa e audaciosa transformação. O carnavalesco Paulo Barros criaria as ALEGORIAS VIVAS. Neste ano essa novidade foi testada numa escola do grupo de acesso, a escola de Samba Paraíso do Tuiuti. A alegoria viria representando um dos quadros do pintor Portinari: O Espantalho. Segue uma imagem desta alegoria Viva.



Imagem 02

O carnavalesco colocou em cima deste carro espantalhos de verdade, ou seja, homens vestidos de espantalhos. Não tinha nenhuma escultura, ou destaque, ou pessoas em cima de queijos². Somente homens vestidos de espantalhos. Toda a grandiosidade das esculturas, recheadas de isopor ou ocas por dentro, sem vida, sem músculos, foi substituída com toda a sua possibilidade de erros, por pessoas. Seria o início da era do corpo como criação de metáforas, contra a homogeneização dos gigantescos carros alegóricos. E o impacto só não foi maior porque era uma novidade experimentada numa escola do grupo de acesso. Onde o interesse da mídia não é tão grande.

No ano seguinte, já numa escola do grupo especial, essa novidade teve o reconhecimento merecido. A escola de Samba Unidos da Tijuca contratou o carnavalesco, e este colocou em prática seu projeto mais uma vez. Criou para a escola um dos carros alegóricos mais comentados de todos os tempos. A Pirâmide Humana. Um carro alegórico feito só por pessoas. Eram 127 pessoas sentadas numa estrutura de ferro, representando a cadeia do DNA. Elas atravessaram a avenida dançando e cantando o refrão do samba. As pessoas e jurados não tiveram dificuldade para entender o que era aquela escultura viva que levitava pela avenida em movimentos sincronizados. O enredo daquele ano falava sobre a ciência, e a representação dos “bailarinos” era tão perfeita que todos sabiam sobre o que falava aquele ato do desfile.

A partir daí todos queriam saber o que era uma alegoria viva que alguns chegaram a nomear alegoria humana. É simples:

Alegoria é uma representação visual capaz de conter ou de transmitir conhecimento, estabelece conexão direta com os fatos do enredo, apresentando

²- Pequenos tablados quase sempre redondos, com uma estaca de apoio, chamada Santo Antônio, onde os foliões ou composição, desfilam

significado semelhante ao real no que diz respeito aquele ato da ópera³. Numa alegoria tradicional as pessoas que desfilam em cima dela são consideradas composição. Ou seja: se os foliões forem retirados do carro não será considerada uma descaracterização do que significa o ato. É possível, no entanto, que alguns jurados tirem décimos da escola por considerar que o queijo vazio seja um defeito da alegoria. Mas se o carnavalesco for criativo é capaz de superar este problema antes do desfile começar. Numa alegoria viva, que a partir deste momento será identificada pelas letras AV, isto não é possível. Já que as pessoas que desfilam no carro são a representação alegórica do ato (ou setor) do enredo. Se o carro DNA entrasse na avenida sem os “bailarinos”, o que desfilaria seria um amontoado de ferro, sem qualquer significado que pudesse ser relacionado com a história. Neste caso a escola seria penalizada pela falta de um carro alegórico. Segue uma imagem da alegoria DNA. Tire todas as pessoas e só verá um monte de ferro.



Imagem 03

³- Muitos estudiosos do carnaval consideram esta festa como uma ópera.

Desde 2003 esta nova maneira de fazer carnaval faz parte do cenário da folia carioca. Copiada por alguns carnavalescos, mas por não entenderem bem esta linguagem algumas vezes abandonada. Ainda há uma grande resistência em relação as AVs, talvez por que nenhuma escola que desfilou com uma, tenha ganhado o campeonato. O risco de desfilarmos com pessoas no lugar de isopores e afins é infinitamente maior para um campeonato tão concorrido como é o carnaval carioca. E encarar este desafio não é muito fácil. E para que este risco seja minimizado estas pessoas são treinadas durante alguns meses do ano. Os cinco meses que antecedem o carnaval.

Podemos classificar três tipos de AVs:

- a) As móveis: onde os bailarinos dançam do início ao fim do desfile;
- b) As imóveis, ou sui generis: onde os bailarinos desfilam sem movimentos aparentes;
- c) Uma mistura das duas: quando os bailarinos desfilam ora dançando ora imóveis.

Pelas características de cada AV é desnecessário uma explicação mais extensa. Vamos nos ater as qualidades plásticas delas.

4. E os bailarinos (quem são estes bailarinos?)

“Os sistemas abertos trocam matéria, energia e informação regularmente com o meio ambiente. São eminentemente adaptativos, isto é, para sobreviver devem reajustar-se constantemente as condições do meio”. (VIEIRA, nota de aula)

Quando o carnavalesco Paulo Barros deu forma as suas ideias sobre AV era necessário ter profissionais que treinassem as pessoas que porventura tivessem coragem para desfilar em cima de um carro em movimento, realizando movimentos com qualidade estética, ou seja, movimentos coreografados. Os coreógrafos Roberta Nogueira e Marcelo Sandryni⁴ aceitaram esta tarefa.

Desde 2004 a dupla de coreógrafos trabalha com pessoas que na sua maioria nunca dançou profissionalmente ou teve qualquer contato com movimentos coreografados. Se fez necessário uma fase de treinamento para “homogeneizar” corpos tão distintos entre si. Isso porque uma das magias de uma AV é a sincronicidade. O fato de todos dançarem juntos, com a mesma qualidade de movimento, com a mesma dinâmica e tempo, é o que torna a AV um dos momentos ímpares de um desfile. Não queremos com essa “homogeneização” transformar todos as pessoas num ser único, sem trocas, sem possibilidades. Mesmo porque a diversidade dos corpos e o ambiente carnavalesco são o que trazem a riqueza para o processo de preparação, para o brilho do desfile. Helena Katz traduz nestas palavras nosso pensamento:

“Os corpos e o ambiente pertencem ao mesmo processo co-evolutivo, o empobrecimento do ambiente produziria

⁴- O coreógrafo Marcelo Sandryni está com o Carnavalesco Paulo Barros desde o ano 2003. Ele coreografou o carro do Espantalho. A coreógrafa Roberta Nogueira só se juntou à dupla em 2004.

empobrecimento nos corpos, e a continuidade desse processo resultaria em pasteurizações ameaçadoras da diversidade”. (KATZ, Website)

Quando os foliões iniciam os ensaios cada um tem seu mundo, sua Umwelt⁵. São indivíduos diferentes com desejos iguais. É uma diversidade social, uma pluralidade, todos num mesmo espaço para um fim comum. São engenheiros, eletricitas, donas de casa, diaristas, estilistas, costureiros, médicos, enfermeiros, professores, advogados, circenses, bailarinos, babás, atores e muitas diferentes profissões. Todos com anseios de conhecer pessoas novas, fazer novas amizades. Ou rever os amigos do ano anterior, mas mesmo os mais “experientes” passaram pelo momento de fazer parte deste processo pela primeira vez. E o principal desejo: ser artista. Transformar uma estrutura de ferro, ou madeira em palco.

Numa AV o corpo já não é corpo. É arte. O que conta é atravessar a avenida como obra de arte, admirada, invejada, aplaudida. Fazer parte de um momento tão representativo para a cultura nacional.

4.1. Devir artista. Devirartista. De virar artista. De vir a ser artista

A grande maioria por não poder dançar ou representar em outro palco, usa o carnaval para satisfazer sua vontade de ser artista. Faz parte da natureza humana querer se manifestar. Todos podemos de alguma forma chegar a este estado de agente da arte.

⁵- Conceito criado por Jakob von Uexküll, pode ser definido como "o ambiente seletivamente reconstituído e organizado, de acordo com as necessidades e interesses específicos do organismo individual..."

De ser transformador. Em algum momento da nossa permanência precisamos nos fazer existir. Todos sem exceção queremos passar por esta vida sem passar em branco. Como diz Angel Vianna, 'tem gente que passou por este mundo sem saber que viveu'. E é contra essa lástima que todos os componentes que participam deste processo lutam. Quando a referência a ser artista é citada, não quer dizer que todos os foliões gostariam de mudar de vida e fazer desta profissão sua nova maneira de sobrevivência, mas sim ter um momento de sonho, de viver o desconhecido e aprender com ele. De ser atravessado pela alegria de sair do cotidiano e participar junto com outros de uma manifestação da cultura nacional que poucos privilegiados têm contato. Que se trata do aparato de realização do carnaval, já que cada vez mais pessoas têm assistido aos desfiles, nas arquibancadas ou na televisão.

5. Método: como transformar o corpo em rei da cena?

Os corpos que chegam têm códigos estruturados. Isso dificulta muitas vezes a flexibilização das mensagens que lhes serão transmitidas. Como ensinar o movimento? Como trabalhar os corpos destas pessoas? São pessoas distintas, vindas de lugares diferentes, cada uma com uma história. Que treinamento fazer para dar uma unidade a essa dança? Já que poucos têm alguma técnica. Jorge Glusberg também se faz esta pergunta, no que se refere a performance, que se aplica também a este caso, e responde:

“Como se explica então que, para converter em signos esse objeto privilegiado que é o corpo humano, se necessite tanto esforço? Na nossa cultura o corpo se tornou tão natural que já não reconhecemos um gesto como um ato semiótico, nós o tomamos simplesmente como um ato do dia-a-dia. Então, para re-converter o corpo em signo, torna-se necessária a montagem de um aparato de desmistificação da ordem cultural e é a arte que tem a chave mestra desta operação”. (GLUSBERG,2005, p. 76)

Em princípio contamos com a grande adaptabilidade que o corpo do brasileiro tem. Um corpo que tem em sua fisiologia grande capacidade de apreender movimentos, em grande parte pelo seu espírito “livre”. Em se tratando de carnaval há um acordo tácito com a disponibilidade e todos se sentem aptos para fazer movimentos que jamais fariam em outra situação. Veja um exemplo: no carnaval de 2008, no enredo É de arrepiar, uma das alegorias exigia que 28 foliões desfilassem de cabeça para baixo durante 30 minutos. Eles viriam representando pessoas crucificadas, portanto todos ficariam presos pelos pés, numa cruz de cabeça para baixo. Com um pequeno grupo de circo, e a grande parte não tendo intimidade com este tipo de linguagem, pesquisamos como colocá-los nesta

situação sem machucar ninguém e sem perder a qualidade estética da alegoria. Nos quatro meses que antecederam o desfile, estes foliões foram colocados de ponta cabeça, uma vez por semana, num tempo gradativo de 05, 08, 10, 15, 18, 20, 30, 35 e 40 minutos. Foi necessário o apoio de um neurologista e também de uma enfermeira que auferia a pressão de todos. Mas será que somente este treinamento seria capaz de fazer o cérebro se adaptar a esta situação adversa de ficar 30 minutos de cabeça para baixo? Algumas respostas podem tentar responder esta questão:

- a) Tentar se superar para alcançar um objetivo;
- b) Fazer parte de algo fora do seu cotidiano;
- c) Transformar as tensões num fluxo saudável de energia;
- d) O corpo sempre supera o conhecimento que temos dele.

São todos propulsores poderosos, que dão ao cérebro uma potência extra ao corpo. Abaixo uma imagem da alegoria O Exorcista do referido trabalho:



Imagem 04

Mas nem todos os trabalhos precisam somente da força de vontade para acontecer e sim de um treinamento mental e físico.

Como dito anteriormente a adaptabilidade do corpo brasileiro nos dá possibilidades de práticas corporais diversas. Lançamos mão de técnicas de teatro, de dança, de circo,

de performances, para dinamizar o aprendizado das diferentes pessoas presentes. Usamos um pouco de cada técnica para prepará-los para o desfile.

“O corpo é extremamente receptivo à contaminação do concêntrico pelo excêntrico e vice-versa, exatamente porque é trânsito de fluxos permanentes”. (KATZ, Website)

A tendência social destes encontros é outro ponto positivo no resultado final do processo.

A partir do momento em que a pessoa se despe de seus trajes fechados e se ornamenta com roupas curtas e mais frescas, os pudores cotidianos são relegados a segundo plano. É parte da cultura do carnaval esta liberdade com o corpo, e é interessante perceber como os componentes se sentem felizes no meio da multidão⁶. O fato de os ensaios estarem cheios de pessoas faz com que todos dançam, conversem, se animem... Sem contar a vocação sensual desta terra de falar de pertinho, se tocando. Todos, os tímidos e os extrovertidos. E tornam-se amigos inseparáveis. É um padrão proxêmico muito particular do brasileiro e em maior grau do carioca e que contamina os que elegeram esta cidade para viver. No carnaval este movimento é muito maior, tanto com brasileiros como com estrangeiros.

Não queremos e não podemos mudar o padrão corporal de ninguém. O tempo de ensaio, uma vez por semana durante quatro meses seria praticamente impossível. Como passamos nossa permanência neste plano sofrendo mudanças e nos adaptando a elas, nossa estrutura corporal é capaz de aprender tudo de novo que lhe é apresentado, como movimentos coreográficos, por exemplo. Marcus Vinicius, doutorando em corporeidade pela Unicamp, escreve muito claramente sobre este assunto:

⁶ - Em alguns dias de ensaio o número de componentes pode chegar a 500.

“Nosso trabalho incide justamente na proposta de se apostar no corpo como uma estruturação. Mas poderíamos nos perguntar: o corpo não tem que se organizar numa complexa relação funcional e vital entre seus diversos órgãos e sistemas, que entram em relação com forças do mundo como a gravidade, o clima etc? Sim, ele se organiza, mas não produz uma estrutura aferível, classificável, estável, universal; ele apenas produz estruturações. As estruturações são organizações transitórias, voláteis do corpo, para que ele esteja na forma de um sistema auto-regulável, a fim de possibilitar a vida e as ocupações. Quando falamos de estruturações estamos falando de uma estrutura na ação, de uma estrutura-ação, um corpo que se produz na medida em que produz o mundo. Logo não há elementos, invariáveis, não-transformáveis, não-remodelados no corpo. Mas isso não quer dizer que não trazemos características definidas, e até imutáveis, em nosso corpo; o que ocorre é que estas características não se manifestam ou agem sozinhas. Toda ação ou função do corpo sempre acontece através de muitas relações; assim, por mais definitivo que seja um fator no corpo, sua expressão jamais será efetivada deste modo, uma vez que os outros elementos da relação são transformáveis, dependem da experiência. Há muito mais fatores mutáveis do que estáveis; então praticamente só há estruturações no corpo”. (ALMEIDA, 2004, ps. 37/38)

Existe uma convergência dos sentidos, no qual o sonoro, o visual, o tátil, o olfativo, e também o sistema muscular e esquelético, se fundem em prol de uma qualidade de movimento.

Como o corpo entende esta estruturação, essa capacidade de mudar? Novamente o professor Marcus nos auxilia:

“...devemos pensar num conceito importante proveniente das neurociências, que é o conceito da plasticidade... Todo corpo é plástico, cada tecido é plástico ao seu modo... E é importante ressaltar que a plasticidade neural (encefálica e periférica) é mais intensa nos primeiros anos de vida, diminui

com o caminhar da vida, mas nunca cessa definitivamente... Verificamos então que o corpo é plástico e mutável ao longo da vida... Estas transformações nos permitem agir no mundo buscando uma eficácia em nossas atividades. Estas estratégias de atuar no mundo e nas ocupações são denominadas de tecnologias singulares do corpo”. (Idem, 2004, ps. 41, 43, 44)

5.1. Um dia de ensaio

Todos passam por um aquecimento antes de começar o ensaio. Este aquecimento consiste numa pequena sequência de exercícios para lubrificar as articulações, e outra para o alongamento, fortalecimento e aquecimento muscular. E também numa dinâmica de movimentos, que pode ser uma brincadeira infantil, como a ciranda, por exemplo. Ou uma frase de movimento bem simples que explore lateralidades, diagonais, frentes do corpo e do espaço.

Objetivo: o início do trabalho é uma aula para que nenhum componente tenha algum tipo de lesão e aquecê-los sem cansar. Como é um contingente numeroso, são exercícios simples para o fácil entendimento e uma execução eficaz. E a dinâmica é uma seqüência que será sempre repetida, com algumas pequenas modificações, para que faça parte do cotidiano dos ensaios e fique conhecida de todos os componentes.

Este momento de convivência deles além de fazer parte de uma estratégia de distencionar os corpos que na maioria das vezes estão vindo direto do trabalho (já que é sabido que a tensão interrompe o fluxo energético) serve também para os coreógrafos perceberem suas “capacidades” corporais. E poderem a partir daí elaborar as

coreografias e/ou performances que farão parte das AVs. Não é incomum que uma coreografia que já esteja pronta seja modificada em função de alguma inaptidão de um ou mais componentes de determinado trabalho⁷. Mas se algum componente não se adapta a alguma AV, ele é automaticamente transferido para algum outro trabalho. Todos que aparecem para participar do carnaval são inseridos na preparação e realização do desfile.

As coreografias são ensinadas fora da AV. Os componentes entendem e aprendem os movimentos para depois repeti-los em cima do carro. Desta forma fica mais fácil fazer adaptações na coreografia, se a estrutura da AV não comportar os movimentos que foram criados, ou se o carnavalesco não concordar com a criação coreográfica.

A preocupação com a maneira de passar os movimentos coreográficos é uma constante, já que estamos lidando com uma maioria de laicos na linguagem técnica de dança e teatro. A analogia com ações do cotidiano facilita esta comunicação. Exemplos: não ficar com a mão secando esmalte quando percebemos a tensão nesta parte do corpo, ou mexer o corpo como se tivesse rodando um bambolê, olhar como se tivesse vendo o amor da vida, e outros apontamentos sem nenhum rebuscamento que às vezes a linguagem técnica tem.

A linguagem coloquial facilita o aprendizado e aciona o confortável na hora da execução. Usamos assim a memória que todo corpo carrega consigo.

Na hora do ensaio ficam todos dispostos em filas/colunas. Ao passarmos a coreografia, pensamos no processo como uma rede, uma rede de conexões. Cada componente é um dispositivo importante neste processo de transmissão de informações.

⁷- Os coreógrafos trabalham com mais de uma alegoria viva. Para o carnaval de 2010, por exemplo, farão três AVs, três alegorias “tradicionais” e várias alas coreografadas e livres.

Contamos com a ajuda de um assistente, um ensaiador e vários monitores para a transmissão dos comandos dos coreógrafos. Mas os componentes são essenciais nesta etapa. Para que todos aprendam, um grupo vai passando as informações para outros sub grupos. Até que todos tenham aprendido os movimentos. Quando o grupo é grande como no carnaval de 2009 na Escola de Samba Vila Isabel, em que uma das alegorias bateu o recorde no número de componentes, 372, contamos com um aliado importante: os olhos. É comum ouvirmos pequenas reclamações dos componentes do final das filas, 'não estamos ouvindo': quando não temos a ajuda de um microfone realizamos os movimentos mais lentamente para que os olhos captem o que está sendo ensinado.

“Como o nervo óptico contém aproximadamente dezoito vezes mais neurônios que o nervo auditivo, supomos que ele transmita no mínimo essa quantidade a mais de informação. Em pessoas em estado normal de atenção, é provável que os olhos cheguem a ser até mil vezes mais eficazes que os ouvidos na varredura de informações”. (HALL, 2005, p. 52)

No meio desta pequena multidão temos alguns líderes. Estes componentes que têm alguma técnica de dança, ou teatro, ou desfilam há mais tempo são importantes colaboradores no momento de transmissão de informação. Mas se o “cargo” transforma um ou outro em tirano este status lhe é tirado.

Veja o que escreveu o professor Jorge de Albuquerque Vieira:

“Geralmente o líder, possui forte personalidade, e é a mesma que acaba por fascinar, seduzir, atrair elementos que virão a formar a composição de um sistema psicossocial. O líder assim, por meio do mecanismo de nucleação, é a fonte da conectividade sistêmica. E como ocorre em sistemas de alta complexidade, esse mecanismo não somente atrai, mas

seleciona e também expulsa, tendo portanto, um grande teor de seletividade”. (VIEIRA, 2007, p. 2)

Ao mesmo tempo em que estas informações são transmitidas para o grupo como um todo, cada indivíduo também recebe estas mensagens. E como fica esta pessoa? Ao final do dia ou do processo todo como este corpo fica neste ambiente?

Estas informações recebidas agem como um processo permanente de contaminação na evolução da relação corpo-ambiente. E a partir do momento que estes componentes são inseridos neste contexto, passam a ser também agentes na transmissão de conhecimento. Mas este corpo não simplesmente transmite estas informações, ele se contamina com ela. E a transmite já carregada de nova energia, nova força, nova dinâmica. É o conceito de corpomídia. Vamos recorrer às palavras de Helena Katz:

“O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação... Quem dá início ao processo é o sentido do movimento. É o movimento que faz do corpo um corpomídia”. (KATZ, Website)

E como se processa o aprendizado da coreografia em si? Como esta transmissão de informação se transforma em dança? Como já vimos o homem não tem um padrão definido de movimento. O homem é um ser plástico. Portanto é capaz de aprender um

padrão por imitação, por experiência. A imitação tem sido vista como um fator importante na compreensão do trânsito entre informações que estão no mundo e a possibilidade de processar internamente estas informações.

“Quando copiamos uns aos outros, algo aparentemente intangível é passado... O pássaro aprende a cantar imitando outros pássaros”. (KATZ, Website)

Não queremos a imitação pura e simples. E é quase impossível impor a qualidade do gesto dos coreógrafos em todas as pessoas que compõem o trabalho. O objetivo é uma unidade sim, entre todos, mas conservando a pluralidade de corpos que estão sendo “treinados”. Mesmo porque:

“Quando dois dançarinos fazem a mesma coisa, eles não fazem a mesma coisa. A ficção de um não é a do outro e cada um dá o seu sentido ao projeto de seu gesto”. (LAUNAY apud GREINER E AMORIM, 2003, p. 116)

As coreografias que são ensinadas têm o maior grau de dificuldade possível no que diz respeito aos movimentos e na qualidade dinâmica destes movimentos. E não é incomum a troca de alguma frase coreográfica para outra com menos movimentos elaborados. Mas sem perder a qualidade estética da obra de arte que é uma AV.

Quando um artista pinta ou desenha algo podemos perfeitamente sentir a qualidade do gesto impresso no papel, ou numa parede, numa tela, enfim é perfeitamente possível percebermos a personalidade do pintor. E se por acaso um quadro é copiado por outro artista por mais que pareçam iguais, num olhar mais apurado de um profissional na matéria, é possível perceber as diferenças na força ou qualidade das pinceladas. É a marca do gesto de cada um. Podemos perfeitamente transpor este estudo para a

qualidade de movimento de uma coreografia. Cada bailarino tem sua qualidade na hora de reproduzir os gestos, mesmo que pareçam iguais. Toda a personalidade do intérprete transparece no gesto. Santaella analisa os movimentos de um pintor, que se encaixa neste caso:

“Há ainda, por certo, muitos outros fatores que influenciam a qualidade das figuras do gesto, como, por exemplo, o tipo de personalidade, o humor ou a experiência naquele momento particular de quem traça as linhas ou manuseia o pincel. A firmeza ou fraqueza do gesto, a confiança ou timidez ficam expressas no movimento”.

(SANTAELLA, 2005, p.230)

5.2. Um dia na Alegoria Viva

Quando os ensaios são transferidos do chão para a AV, os movimentos já fazem parte do vocabulário corporal dos foliões. Mas não é raro que algum componente desista de continuar os ensaios por medo da altura de um carro alegórico. Alguns carros como já informado, podem alcançar uma altura de 9,80m. E alguns lugares ficam exatamente no topo do carro. E é quando cada um passa a ter seu lugar escolhido. Sempre pelos coreógrafos. Este ambiente imediato é considerado algumas vezes como um recado: “se estou aqui na frente, ou no lugar mais destacado, é porque sou líder, portanto tenho alguns direitos.” O que nem sempre é um pensamento real. Já que as leis que regem este sub sistema AV valem para todos. E se acontece um descuido das pessoas que organizam de perceber este entendimento, que pode ser um problema, o próprio grupo

trata de banir algum indivíduo que se “ache”, o dono do lugar. É uma das ideias do método sociológico de Emile Durkheim:

“O grupo (e a consciência do grupo) exerce pressão (coerção) sobre o indivíduo”.

Numa representação como a AV todos são como um só, e é regra de permanência que para sobreviver neste ambiente todos tenham os mesmos direitos e deveres, independente de onde vá dançar: na frente, atrás, ou dentro da alegoria. Quem não entende esta regra de sobrevivência, de coesão e solidariedade não permanece.

Existe neste ponto (o começo do ensaio na AV) uma mudança de ambiente. Cada componente neste estágio é dono de um pequeno espaço. Passará a cuidar dele como seu palco. E evoluirá neste espaço que é só seu, mas sem perder contato com o espaço do próximo, fazendo assim um prolongamento do seu espaço-corpo. Espaço que faz parte de um todo. José Gil caracteriza esta relação de espaço do corpo.

“Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo”. (GIL, 2005, p. 47)

A AV Tragédia Grega de 2009, ou a AV Liberdade de Expressão de 2008, ilustram bem este conceito espaço do corpo. A pele de todos se prolongam além de seus corpos tomando o carro como um manto. A cor do carro semelhante à cor dos corpos ou do figurino ajuda nesta sensação de prolongamento, de continuidade. Carro e corpo se

fundem num único signo. Uma sinergia entre a estrutura do carro e dos corpos/estátuas. O corpo transcende a bolha que ele ocupa.



Imagem 05



Imagem 06

Como já foi explicado, uma alegoria é uma representação de algo através de um outro. E numa AV esta representação é feita por corpos, e a pretensão é que seja a mais fiel possível à realidade ou ideia que ela representa.

Quando os “bailarinos” se acomodam nas AVs, todos têm a nítida consciência que a alegoria agora também é corpo, é parte do todo. Portanto todos os movimentos feitos são uma extensão do carro e cada gesto traduz o significado do ato que a alegoria está

reproduzindo. É o momento de entender como fazer parte daquele corpo de ferro e madeira e se transformar nele. Enchendo-o de movimentos, energia, brilho, beleza, sedução e significado para quem vai assistir. É o momento de ser signo, não mais corpo.

“O signo funciona como mediador entre objeto e o efeito que ele está apto a produzir em uma mente porque o signo, de alguma maneira, representa o objeto. Mas o signo só pode representar o objeto porque o objeto determina o signo”. (SANTAELLA, 2005, p.191)

Ou

“Nessas formas, que buscam reproduzir o aspecto exterior das coisas, os elementos visuais são postos a serviço da vocação mimética, ou seja, produzir a ilusão de que a imagem figurada é igual ou semelhante ao objeto real”. (idem, p. 227)

Temos a pretensão de que todas as AVs, sejam representações de fácil leitura, de fácil entendimento visual. Nas tentativas anteriores, do carnaval de 2004 até o de 2009, podemos dizer que todas as representações se confundem com o representado num alto grau de eficiência. Não uma cópia fiel, já que estamos lidando com seres humanos e suas possibilidades de erros.

“O que realmente conta não é a exatidão com que um quadro duplica um objeto, mas em que medida quadro e objeto, nas condições de observação adequadas a cada um, provocam as mesmas reações e expectativas”. (GOLDMAN apud SANTAELLA, 2005, p. 189)

O envolvimento de todos é gigantesco, desde o que está num lugar destacado até o que se encontra num com menos visibilidade. Este espaço é usado por muitas pessoas o que implica em um alto envolvimento sensorial: olhares, toques, cheiros... E por isso a energia que circula é muitas vezes vulcânica, exuberante. Essa energia sai nos olhares, nas pontas dos dedos.

E é interessante observar que a bolha individual do início dos ensaios se transforma a partir de agora numa Umwelt coletiva. A AV é um sistema que tem que funcionar de forma perfeita e sincronizada. Todos já se conhecem e sabem o que esperar um do outro. Cada um sabe o que fazer e como fazer. É só esperar que o desfile seja o mais perfeito possível. Independente do resultado final.

6. Desfile: o resultado

Avenida, espaço erótico, onde os sentidos são instigados pela sedução das vozes, cheiros, sabores, cores, texturas. É o momento de colocar em ação todos os sentimentos provados e provocados nos ensaios, a raiva, a tristeza, o estresse, a alegria, a superação. Todos estes sentimentos e sensações juntos são o combustível certo para abastecer cada componente que agora é um artista. O artista que milhares de pessoas no mundo vão ver, aplaudir e reverenciar por sua coragem, beleza e talento. Por sua capacidade de dançar como rosas, como estátuas, como células, como peças de jogos e personagens infantis, como símbolo de resistência, como operários, como monstros, e também como ópera e como baile, e até como cisne e água, na forma de uma locomotiva, e na forma de um inseto. Todos estes ícones perfeitamente representados por pessoas que sonham sair do lugar comum de ser somente humano. Um corpo presente não como organismo, mas um corpo pleno de força de imanência.

As alegorias desfilam por no máximo 25 minutos cada uma. E desfilam numa velocidade que não impossibilita a troca de energia entre plateia e artista. E por isso mesmo o que poderia ser uma simples repetição de movimentos não acontece, já que: as coreografias são marcadas em cima das frases da letra do samba, e como o samba é cantado um sem número de vezes a coreografia segue este quantitativo. A cada metro percorrido pelo carro alegórico o cenário muda: são novas pessoas com olhares e comentários diferentes. E também uma nova intensidade de emoções, o que gera uma

nova camada de entusiasmo colada à pele, fazendo com que o trajeto do movimento seja diferente a cada repetição.

E a conexão mente e corpo precisa estar bem “firme” para que a complexidade do desfile como: o movimento coreográfico sincronizado com o canto do samba, câmeras querendo atenção, elogios gritados dos camarotes e arquibancadas, luzes por todos os lados, não desviem o foco do trabalho na AV. Agora todos são artistas, com suas responsabilidades de artistas.

O desfile deixa claro a explosão do corpo e do espaço. Explosão no sentido de expansão. De um corpo projetado no espaço como obra de arte. E de um espaço aberto e efervescente. Pronto para receber toda a diversidade artística apresentada. E agora mais que nunca este corpo é corpomídia, recebendo, processando, e enviando ensinamentos para quem quiser ver e ouvir.

E a apoteose não vai ser o final mas, o recomeço.

7. Conclusão

O carnaval é um produto que o brasileiro adora consumir. E que tem orgulho de mostrar. As escolas de samba com seus desfiles são valiosas referências na produção de uma identidade cultural cada vez mais forte para o país.

Mas dizem que o carnaval carioca não é mais aquele. Que bom. É de se esperar que todas as manifestações culturais caminhem para o futuro. Tudo o que parou no tempo não sobreviveu. Por isso é maravilhoso que o carnaval não o tenha feito. A dinâmica na cultura é o fenômeno da permanência. E a arte é uma forma de conhecimento que garante a permanência da humanidade.

Se as mudanças não acontecessem o carnaval brasileiro ainda estaria como no entrudo. Ou os desfiles estariam ainda na Av. Rio Branco no centro do Rio de Janeiro. É natural e salutar que apareçam novas “maneiras” de se fazer o carnaval para que assim a “tradição” do desfile permaneça. Ninguém aguentaria assistir a mesma estética, ano após ano nos desfiles do sambódromo.

E a função de uma agremiação não é só entreter por entreter, tem a função de ensinar através de seus enredos. Todos são extremamente estudados para levar para a avenida um tema que possa fazer com que o público aprenda sobre alguma parte da história. Uma das características da AV é a sua grande capacidade de fixação na memória das pessoas que assistem o carnaval. Tanto para quem está se divertindo como para quem está trabalhando. A mídia adorou a novidade, o público também.

É uma nova maneira de se fazer uma alegoria e de ver o corpo. Num carnaval cada vez mais tecnológico com esculturas que se mexem, ao estilo Parintins, a AV nada mais é do que um resgate de quem criou o carnaval: o povo. Como era na época do entrudo, dos cordões... Não estamos fazendo um protesto contra a tecnologia, mas somente afirmando que há lugar para o tradicional e o novo.

Por outro lado a valorização do corpo humano como arte na AV é o grande salto na estética do carnaval do Rio. Os corpos não são mais suportes de fantasias gigantescas, são parte fundamental em cada ato desta ópera que é o carnaval. O corpo como produtor de signo passou a ser o que há de mais sofisticado em termos de apresentação de enredo.

E todas as pessoas que trabalham numa AV sabem que estão trabalhando com o futuro do carnaval. Os foliões com certeza saem modificados a cada ano. Muitos voltam para o carnaval seguinte. Outros não querem mais, uma experiência é o suficiente.

E todos saem ganhando, a escola que desfila com foliões orgulhosos do seu trabalho, o público que assiste um belo trabalho de arte e os foliões que sabem que seu corpo é: O REI DA CENA.

8. Bibliografia

- ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. **Corpo e arte em terapia ocupacional**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 14^o. Ed. São Paulo: Ed Brasiliense, 2004.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2^a. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. 6^a. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- GREINER, Christine e AMORIM, Claudia, organizadoras. **Leituras do corpo**. 1^a. Ed. São Paulo: Annablume, 2003
- GIL, José. **Movimento Total. O corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. 1^a. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento. Um método para o intérprete criador**. Brasília: LGE editora, 2003.
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**. São Paulo: Summus, 1993.
- NEVES, Neide. **Klauss Vianna. Estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.
- PINHEIRO, Amalio. **Aquém da identidade e da oposição. Formas na cultura mestiça**. 2^a. Ed. Piracicaba: Editora Unimep, 1995.
- RENGEL, Lenira. **Os temas de movimento de Rudolf Laban**. São Paulo: Annablume, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação. Construção da obra de arte**. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. 3^a. Ed. São Paulo: Iluminuras. FAPESP, 2005.

-Ensaio:

CARVALHO, José Jorge de. **O Lugar da Cultura Tradicional na sociedade moderna, in: O Percevejo**. Ano 8 N. 8. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

- Internet:

Amaral, Rita. Festa à Brasileira: sentidos do festejar no país que "não é sério". Disponível em publicação eletrônica na Internet, via WWW. URL: <http://www.aguaforte.com/antropologia/festaabrasileira/festa.html> (17/09/2009 às 18:46)

<http://www.duplipensar.net/teletela.html>. SALGUES, Marques. Artigo: *Entre o carnaval e os carnavais*. (Publicado em 20/02/2004)

<http://www.helenakatz.pro.br/index.php> - Website - Artigos: *Vistos de entrada e controle de passaportes da Dança Brasileira*, in: Tudo é Brasil. *Corpo e processos de comunicação*, in: Revista Fronteiras. *Por uma teoria do corpomídia*, in: O corpo. (03/11/2009)

http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal – *Cultura de massa*

- Imagens Internet:

01

http://cosmicdiary.org/blogs/alberto_krone_martins/wp-content/uploads/2009/02/sambodromo.jpg

02

http://www.obatuque.com/unidos_da_tijuca/paulo_barros/100-0040_IMG1_tuiuti_2003.jpg

03

http://mobmg.photobucket.com/albums/v136/seven2004/carnaval/050118_carna_tijuca_01a.jpg?t=1242997417

04

http://oglobo.globo.com/fotos/2008/02/04/04_MVG_sacrificio.jpg

05

http://www.emdiacomacidadania.com.br/blog/md/viradouro_1202279756.liberdadeaindaquetardia.rafaelandrade.folhaimagem.jpg

06

http://lh5.ggpht.com/_Qx4FJ4wJy9k/SaKvo9rP4EI/AAAAAAAAAfY/AzcR2jPazsc/Vila%20Isabel%5B6%5D.jpg