

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

ANA LUIZA DA LUZ

**PERFORMATIVIDADE E CARNAVAL
IMAGENS E CORPOS NA AVENIDA**

**Rio de Janeiro
2015**

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

ANA LUIZA DA LUZ

PERFORMATIVIDADE E CARNAVAL

IMAGENS E CORPOS NA AVENIDA

Dissertação submetida ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dr. André Gardel

**Rio de Janeiro
2015**

Luz, Ana Luiza da.

L979 Performatividade e carnaval : imagens e corpos na avenida / Ana Luiza da Luz, 2015.

119 f. ; 30 cm

Orientador: André Gardel.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Barros, Paulo, 1962-. 2. Carnaval na arte. 3. Escolas de samba - Brasil - Performances. I. Gardel, André. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 741.981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

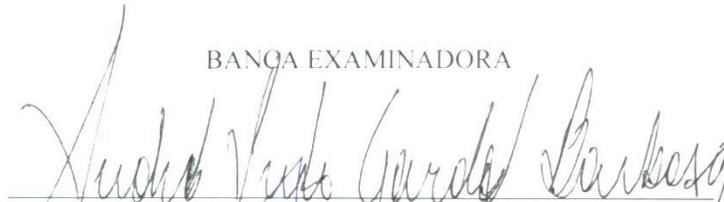
**“PERFORMATIVIDADE E CARNAVAL
IMAGENS E CORPOS NA AVENIDA”**

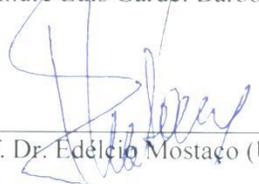
por

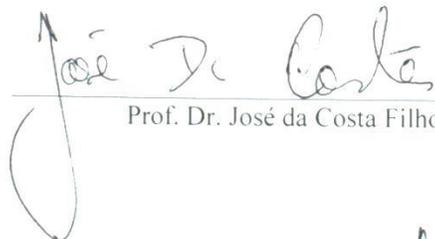
ANA LUIZA DA LUZ

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. André Luis Gardel Barbosa - Orientador


Prof. Dr. Edécio Mostaço (UDESC)


Prof. Dr. José da Costa Filho (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: aprovada.

Rio de Janeiro, RJ, em 07 de agosto de 2015

A ela, sempre. Estou colhendo aqui mais uma das flores do teu jardim, Mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador André Gardel, por toda paciência e companheirismo. Por provocar constantemente meu olhar, ao mesmo tempo em que sempre respeitou meus interesses de pesquisa. Por tudo que compartilhou e me ensinou.

À banca de defesa pela generosidade em aceitar ler e debater o trabalho.

À banca de qualificação pelas pontuais e precisas críticas que apontaram importantes caminhos metodológicos.

Ao professor Edécio Mostaço, desde os tempos da graduação, por sua generosidade e abertura ao diálogo, suas sugestões de bibliografias e esclarecimentos quanto ao referencial teórico.

Ao amigo Carlos Eduardo Silva pela leitura atenta e crítica.

À diretoria da Unidos da Tijuca que permitiu que eu acompanhasse todo o processo de elaboração do carnaval de 2014. A todos os trabalhadores do barracão com quem tive o prazer de conversar. À Fabiana Amorim, Annik Salmon e Fernando Costa.

Ao carnavalesco Paulo Barros que gentilmente autorizou minha presença no barracão e em algumas reuniões com sua equipe. Além da entrevista concedida para esta pesquisa.

Aos coreógrafos Roberta Nogueira e Marcelo Sandryni, e também a toda sua equipe, pela generosidade e carinho com que me receberam nos ensaios, pelas deliciosas conversas e ajudas constantes com a pesquisa. Serei eternamente grata e admiradora da competência e simplicidade destes artistas.

Aos colegas de turma e professores do PPGAC com os quais tive a oportunidade de desfrutar leituras e pontos de vista.

Ao Diogo, por seu apoio constante para a realização deste mestrado. Por nosso companheirismo ao longo destes anos.

Ao meu pai, pelo interesse e incentivo constante. Por ser um amigo.

A minha irmã, Gabriela. Sem a sua generosidade e parceria jamais seria possível realizar esta pesquisa fora de Florianópolis.

RESUMO

De qual carnaval queremos falar? Daquele romântico dos saudosistas, coberto por uma malícia ingênua e debochado? Ou daquele menos idealizado, menos debochado e nada ingênuo, aliado à indústria do entretenimento e aos seus interesses, que percebemos atualmente com muito mais veemência? Esta dissertação quer falar dos carnavais feitos hoje, inseridos numa complexa rede de interesses e relações, em parte formatados num modelo espetacular, mas que mantêm sua potência, sua capacidade de mobilizar afetos e corpos, justamente por ser uma obra performativa, dada no acontecimento, em processo. Como objeto de pesquisa trago o recorte do trabalho do carnavalesco Paulo Barros, artista controverso, profundamente inserido na lógica do consumo imediato da cultura das mídias, mas ao mesmo tempo, um carnavalesco que tem na performatividade o seu gesto criativo, em cada efeito que desestabiliza o olhar, o próprio espectador e as aparências. Tentando fugir das dicotomias, busco analisar como o trabalho de Paulo Barros, baseado na performatividade dos corpos e imagens, burla a própria lógica de consumo cultural e de entretenimento, como ultrapassa a ele próprio e suas eventuais intenções. Esta dissertação carrega o desejo de dialogar com o leitor para propor que flexibilizemos nosso olhar duro e intransigente, que nada vê além do espetáculo, bem como, tencionemos nosso eventual olhar maravilhado, que parece querer ignorar todos os processos de subjetivação e de poder por detrás do evento. Longe de exclusões, olhemos pelas brechas e fissuras que a performatividade nos abre e encontremos nelas a potência do acontecimento. Encontremos o outro, aquele que vemos e que nos vê vendo.

PALAVRAS-CHAVE: 1.Performatividade; 2. Carnaval; 3. Paulo Barros.

ABSTRACT

Which Carnival do we want to talk about? The romantic one of the nostalgic: frisky and covered by naïve malice - or a less idealized one: less frisky and not naïve at all, allied to the entertainment industry and to its interests, which are perceived with much vehemence nowadays? This dissertation intends to talk about the carnivals currently made, inserted into a rather complex network of interests and affiliations, partly framed into a spectacular model, that nevertheless maintain its potentiality, its capacity of mobilizing emotions and bodies, precisely because it is a performative work, happening during the event in process. As object of research I bring forward the cutout of Paulo Barros's work, who is a controversial artist, thoroughly inserted in the immediate consumption logic of the media culture. Though, at the same time, this carnival producer has in performativity his creative gesture: in each effect that destabilizes the watchful eye, the spectator himself, as well as the appearances. By trying to flee the dichotomies, my aim is to analyze how Paulo Barros' work, based on performativity of bodies and images, teases its own logic of entertainment and culture consumption - how it surpasses itself and its possible intentions. Therefore, this dissertation was born of desire to dialogue with the reader in order to propose that we ease our intransigent and hard eye that sees nothing beyond the spectacle. It even proposes that we intend that eventual contemplative eye that seeks to ignore all the subjectivity processes of power behind the event. Far from exclusions, we may look through the gaps and cracks performativity opens to us, once we should find in them the overwhelming intensity of the event. May we find the other, the one that we see and the one that see us seeing.

KEY-WORDS: 1. Performativity; 2. Carnival; 3. Paulo Barros.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Comissão de Frente da Unidos da Tijuca de 2010 <i>Nem tudo que se vê é o que parece ser</i> (foto de Márcia Foletto / O Globo)	29
IMAGEM 2 - Alegoria da Viradouro de 2008 <i>O Banquete</i> (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)	32
IMAGEM 3 – Alegoria da Unidos da Tijuca de 2005 <i>Purgatório</i> (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)	42
IMAGEM 4 – Alegoria da Unidos da Tijuca de 2005 <i>Castelo do Drácula</i> (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)	43
IMAGEM 5 – Alegoria da Viradouro de 2008 <i>Cama Sutra</i> (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)	49
IMAGEM 6 – Alegoria da Viradouro de 2008 <i>Holocausto</i> (foto de Marcos D’Paula / AE)	50
IMAGEM 7 – Bateria da Viradouro de 2007 <i>Exército da emoção</i> (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)	56
IMAGEM 8 – Alegoria da Viradouro de 2007 <i>Onde está Wally?</i> (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)	66
IMAGEM 9 – Alegoria da Unidos da Tijuca de 2014 <i>Pit Stop</i> (foto de Valéria del Cueto / Blog Prosa e Política)	67
IMAGEM 10 – Abre-alias da Vila Isabel de 2009 <i>O bota abaixo</i> (foto de Alziro Xavier / G1)	73
IMAGEM 11 - Abre-alias da Vila Isabel de 2009 (2) <i>O bota abaixo</i> (foto de Fernando Maia / Extra)	73
IMAGEM 12 – Alegoria da Unidos da Tijuca de 2011 <i>Harry Potter</i> (foto de Wilton Júnior / AE)	77
IMAGEM 13 – Alegoria da Unidos da Tijuca de 2012 <i>Do barro, se fez a vida</i> (foto de Naira Sales / Blog Cultura em foco)	79
IMAGEM 14 – Alegoria da Unidos da Tijuca de 2012 (2) <i>Do barro, se fez a vida</i> (foto de Antônio Scorza / AFP)	80
IMAGEM 15 – Comissão de Frente da Unidos da Tijuca de 2012 <i>O rei mandou tocar o fole</i> (foto de Antônio Scorza / AFP)	81

IMAGEM 16 – Comissão de Frente da Unidos da Tijuca de 2012 (2) <i>O rei mandou tocar o fole</i> (foto de Marcel ode Jesus / UOL)	82
IMAGEM 17 – Alegoria da Unidos da Tijuca de 2011 <i>Indiana Jones</i> (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)	87
IMAGEM 18 – Alegoria da Unidos da Tijuca de 2011 <i>A barca de Caronte</i> (foto de Wilton Júnior / AE)	89
IMAGEM 19 – Alegoria da Unidos da Tijuca de 2011 (2) <i>A barca de Caronte</i> (foto de Júlio César Guimarães / UOL)	89
IMAGEM 20 – Alegoria da Unidos da Tijuca de 2005 <i>Oz</i> (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	
Aquilo que escapa - O processo artístico no carnaval de Paulo Barros	25
CAPÍTULO 2	
Quem quer ver é visto – A performatividade dos corpos	52
CAPÍTULO 3	
Instabilidade das formas – A performatividade das imagens	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
BIBLIOGRAFIA	96
APÊNDICE	
Entrevista Paulo Barros	101
Entrevista Roberta Nogueira	110
Entrevista Marcelo Sandryni	115

INTRODUÇÃO

Não deixe o samba morrer, não deixe o samba acabar. A morte do carnaval tradicional das escolas de samba foi anunciada, talvez, tantas vezes como a morte da arte. Por mais que tradicionalistas dogmáticos possam acreditar que o carnaval vive uma crise de suas referências, a renovação sempre foi constante. Esgueirando-se, às vezes pelas margens, acontecendo lentamente ou criando rupturas definitivas, como os carnavais de Joãozinho Trinta e, contemporaneamente, as propostas conceituais de Paulo Barros. Num ambiente cultural e social dinâmico, o carnaval cede aos movimentos do contexto em que está inserido, aos interesses envolvidos, aos próprios meios de produção e conseqüentemente de recepção. Entre as tensões tradicionalistas e um formato espetacular, comercializável pelos meios de comunicação e pelo turismo, serve a tais interesses, não só encontrando meio de sobrevivência, mas, recriando-se constantemente, refletindo (e por vezes problematizando) o seu próprio contexto sócio-político e cultural.

Em meio a clichês e formatos bem definidos que buscam organizar os desfiles numa estrutura cada vez mais rígida e menos livre, menos vinculados com a ideia de liberdade e folia, sempre há os rompimentos e criações de novos espaços e possibilidades de olhares. Em meio ao esperado pela estrutura composta pelos desfiles, a própria repetição e redundância, há elementos dissonantes que provocam rompimentos com o ritmo comum. Como observa Décio Pignatari (1985), o repertório guia os veículos de comunicação e os produtos culturais de consumo massivo (aqui enquadro o carnaval, visto que também é produto de entretenimento, transmitido pela TV em larga escala) que seguem o princípio da redundância, mesmo que os consumidores exijam novidades, a experimentação é dada de forma diminuta num universo de redundância visando uma média de satisfação. O que fazem, no caso do carnaval, carnavalescos como Paulo Barros, entre outros mais experimentais e menos tradicionalistas, é romper com essa redundância dos desfiles convencionais e assim, desestabilizam as expectativas inserindo dados e modos de fazer novos, que num primeiro momento geram desconfiança e estranhamento para, depois, serem *digeridos* por outros artistas do carnaval e pelo público.

Fato que é notado desde o primeiro carnaval de Barros no grupo especial em 2004, trazendo elementos que passaram a fazer parte dos trabalhos de outros artistas e provocaram uma mudança não apenas no olhar do público, mas também dos próprios jurados. Provocando até mesmo uma maior expectativa por efeitos surpreendentes e aparente necessidade de espetacularização da festa, fato problemático, certamente, e que discutirei no decorrer do trabalho, buscando perceber quais são as linhas de fuga em meio a um desfile cada vez mais dado como produto, mas que se realiza no acontecimento, uma obra performativa, dada na experiência.

Importante notar que o rompimento não é radical, até mesmo o trabalho de Paulo Barros oscila em momentos mais tradicionais e outros mais experimentais. Podemos notar isto no carnaval de 2012, sobre Luiz Gonzaga, que trouxe um forte regionalismo nas imagens, bem tradicionais dentro do universo carnavalesco, mesclados com efeitos mais experimentais, marca do artista. Nestes movimentos de mudança, o carnaval se reinventa constantemente, havendo uma seleção *natural* das inovações que permanecerão e aquelas que não. Precisaremos de um afastamento histórico para averiguar como essas propostas irão de fato reverberar nos desfiles. Mas, o fato é que na última década, apesar da resistência e crítica à espetacularização da festa, Paulo Barros apontou para outras possibilidades do que pode ser (também) um desfile de carnaval, principalmente a partir dos efeitos e jogos de olhar das formas instáveis, jogos performativos, propostos ao público num fazer relacional que subverte o próprio espetáculo e as intenções do artista ao desconstruir e reconfigurar seus significados, sendo este o objeto deste trabalho.

Os desfiles das Escolas de Samba são exaustivamente estudados pela academia no Brasil. Em sua maioria, as pesquisas científicas valorizam seu caráter social, servindo de alvo de estudos da sociologia e antropologia inúmeras vezes. Aspectos levantados por tantos estudiosos como a subversão, a troca de papéis sociais, a afirmação da identidade nacional, entre outras questões, foram tratados por inúmeros estudos, nos fornecendo um material rico do tema. Porém, poucas vezes os desfiles de carnaval, mais especificamente das escolas de samba, foram encarados pelos estudiosos dentro do panorama artístico/cultural no qual eles também estão inseridos e com o qual dialogam intensamente em seus procedimentos criativos¹, tarefa que buscarei começar a

¹ Não será objeto primeiro deste trabalho uma retrospectiva histórica quanto ao surgimento das escolas de samba, seu desenvolvimento e transformação ao longo dos anos. Aspectos estes já abordados e

refletir nesta dissertação. Para tal, o conceito de performatividade fundamentará e norteará o olhar que pretendo direcionar aos desfiles. Assim, parto do pressuposto de que os desfiles são obras performativas e que o trabalho do carnavalesco Paulo Barros torna-se potente, e um diferencial dentro do carnaval atual, por basear-se na própria performatividade no seu procedimento poético.

O termo *performatividade* encontra inúmeras leituras dentro do universo conceitual pós-moderno, tornando-se necessário eleger um recorte para melhor efetuar o empreendimento desta pesquisa, uma escolha de olhar. No Brasil, são bastante difundidos os estudos da performance do americano Richard Schechner numa abordagem mais antropológica, multicultural, influenciando importantes estudos culturais, a partir da ideia de ritual nas performances populares (danças e jogos) e religiosas. Porém, este trabalho buscará se situar num outro espaço, partindo do entendimento do que são os estudos da performatividade para Schechner, mas orientando-se menos para o caráter antropológico da performance e atendo-se mais à ideia de obra performativa.

O autor americano no livro *Performances Studies: An Introduction*, de 2006, afirma que a performance envolve quatro ações: *ser*, *fazer*, *mostrar fazendo* e a própria *explicação deste fazer*, tarefa esta, dos estudiosos e críticos. O *ser* é o próprio comporta-se como tal, o *fazer* está diretamente ligado a ideia de ação e o *mostrar fazendo* seria a exibição desta ação, com a intenção de se fazer ver, consciente de um olhar exterior. Para Schechner a noção de performatividade está permeada de jogo, um jogo de visualidade e aparências, pura reversibilidade. A performance não se constitui um objeto, ou em uma obra acabada, mas trata-se de um processo que se vai construindo no decorrer da experiência, numa espécie de obra performativa. A autora

disponíveis, entre outras, nas seguintes obras: ARAUJO, Hiram. *Memórias do carnaval*. Rio de Janeiro: Riotur, 1991; AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998; CABRAL, Sergio. *As escolas de samba – o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974; CANDEIA e ISNARD. *Escola de Samba – árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978. Como também, não interessará fundamentalmente tratar dos bastidores, ainda que uma pesquisa de campo tenha sido realizada no período pré-carnaval, esta teve unicamente como objetivo melhor compreender o processo de criação do carnaval para confrontá-lo com os discursos e possíveis resultados. Para bibliografia sobre bastidores ver: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 1994. Por último, este trabalho também não se constitui como uma explicação sobre a estruturação e os quesitos dos desfiles, não interessando entrar no mérito dos julgamentos, a não ser quando for necessário para o desenvolvimento do foco de análise aqui estabelecido. Para melhor compreensão quantos a estruturação e quesitos ver: OLIVEIRA, Nilsa de. *Quaesitu – o que é escola de samba?* Rio de Janeiro: s/ed, 1996.

Silvia Fernandes, a partir da leitura de Schechner, Josette Féral e outros estudiosos, sintetiza o tema da seguinte maneira:

[...] a performatividade elude o escopo da teoria estética tradicional, pois resiste às demandas da hermenêutica de compreender a obra de arte. [...] entender as ações do artista é menos importante do que experimentá-las, fazendo a travessia do evento proposto. A participação nessa experiência provoca uma gama tão ampla de sensações que transcende a possibilidade e o esforço de interpretação e produção de significado, não podendo ser superada nem dissolvida pela reflexão. Isso não quer dizer que, numa performance, não haja nada para o espectador interpretar. Mas também não se pode dizer que as ações do artista performativo apenas signifiquem alguma coisa (FERNANDES, 2011, p.17).

Em uma leitura mais restrita do que a de Schechner, Féral centraliza o conceito de performatividade na ação, ao afirmar que é “marcada pelo princípio da ação (ela é processo mais que objeto pronto). Assim, fazer é um dos primeiros princípios performativos” (2009, p.67). A ideia de ação como engajamento, tomada de atitude, será fundamental no trabalho, porém, a noção que Schechner chama de *ser*, o próprio comportar-se como, não deixa de ser fundamental, visto que o carnaval é o território das possibilidades de exibição do ser e do parecer ser, da própria visibilidade, num jogo de ambiguidades, onde não há verdadeiro ou falso.

O trabalho de Paulo Barros se coloca como uma obra relacional na medida em que busca a participação, mesmo que esta não integre os espaços e os corpos de todos os envolvidos, propriamente, mas proponha uma relação receptiva física, com respostas sensoriais e motoras, provocando o corpo a reagir. É relacional por ser participativa e solicitar uma recepção performativa, já que produz envolvimento no jogo entre os corpos e imagens, em percepções que ultrapassam a decodificação dos signos, possibilitando que outros significados e percepções ganhem espaços. Em seus desfiles há, por meio de uma busca por interatividade, uma imersão na performatividade dada no acontecimento, visto que a obra processual:

[...] toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador. [...] Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluídos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando aí escapar da representação mimética (FÉRAL, 2008, p.203).

Evidentemente não podemos ignorar que o desfile nas últimas décadas - principalmente com a construção do sambódromo e ampliação da transmissão televisiva - ganhou ainda mais um caráter espetacular, com regras e procedimentos técnicos fixos para sua execução. O que muitos críticos acreditam que tenha engessado o carnaval, retirando traços da ação festiva na atitude daqueles que desfilam, automatizando gestos e a própria passagem da escola pela avenida. Não é neste sentido que o meu olhar se encaminha nesta pesquisa. Reconheço a dimensão espetacular que o evento tomou, obrigando que novas regras e convenções fossem adotadas para garantirem o bom andamento do espetáculo dentro da indústria do turismo cultural. Porém, como obra performativa, ainda que ensaiada exaustivamente, com regras estipuladas, tempo cronometrado, cada detalhe milimetricamente estudado para funcionar tal qual o carnavalesco concebeu, o que sobressai no desfile não é o produto acabado, mas o acontecimento vivo diante e com o espectador, em constante movimento, troca e modificação.

Com isto, minha pesquisa trata de observar como os desfiles de Paulo Barros, por meio da performatividade presente em seu trabalho, conseguem por vezes abrir espaços para o jogo e a experiência sensória, para além da representação de um produto acabado, significado, funcionando mais como um processo a ser compartilhado. E assim, superando o automatismo que o espetáculo poderia impor à festa, e que por vezes impõe. Quando os desfiles conseguem envolver os espectadores e ultrapassar a simples espetacularidade de um produto a ser observado a distância, há uma relação recíproca, de retroalimentação entre o que Schechner (2000) chama de *eficácia* e *entretenimento*, colocando, por meio da performatividade, o espectador no centro da ação, do acontecimento espetacular, e o que há é experiência partilhada, a própria festa. Claro que a própria concepção de festa já é outra, diferente daquela medieval da qual nos fala Bakhtin, mas ainda uma celebração coletiva, ainda que mediada, regrada e convencionada. Pois, mesmo que convivendo com o exaustivamente ensaiado e programado em um desfile, a performatividade:

[...] coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido (FÉRAL, 2008, p. 209).

Através do prisma da performatividade, buscarei refletir como Paulo Barros em seu procedimento poético², ou seja, composicional, dialoga com os procedimentos artísticos contemporâneos, dentro do universo pós-moderno de linguagens híbridas em constante relação, imbricação, afetos e mutações. A performatividade no carnaval será vista aqui enquanto engajamento, tanto daquele que desfila, como daquele que assiste e que performa também sua presença no acontecimento. Bem como, a performatividade das imagens postas em jogo, que pedem a atenção do espectador na construção e dissolução de suas formas e signos, em sua reconstrução permanente num jogo de mostra e esconde, ambíguo e lúdico.

O trabalho do carnavalesco Paulo Barros apresenta-se como um importante objeto de análise, tendo em vista sua complexidade dentro dos parâmetros que costumeiramente convencionou-se chamar de carnavalescos - desde os temas comuns aos desfiles, o visual luxuoso e barroco que se aceitou, grosso modo, como estética carnavalesca, as escolhas de soluções técnicas e plásticas, o próprio comportamento corporal, gestual dos integrantes no desfile, até o uso de materiais como penas e plumas -, e que ele constantemente coloca em xeque. Barros desestabiliza esse olhar convencional do meio, inserindo elementos do universo midiático sem repaginá-los sob a perspectiva da plasticidade convencional aos desfiles, como tratarei ao longo dos capítulos. Seus procedimentos estão em direta relação com as poéticas contemporâneas de apropriação e reutilização de materiais outros, num momento cultural que Bourriaud chama de *cultura dj*, afirmando: “a obra de arte contemporânea não se coloca como término do ‘processo criativo’ (um produto acabado pronto para ser contemplado), mas como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades” (2009, p.16).

O artista, dentro deste momento cultural do qual nos fala Bourriaud, é aquele que seleciona materiais heterogêneos, manipula-os para dar forma a outro material, que preservam características daqueles dos quais foram oriundos, mantendo suas partes, fragmentos, e sendo justapostos com outros, sem transformá-los de todo. Quando Barros traz em suas alegorias elementos da cultura pop e de massa (principalmente americana) não os dilui, mas os deixa tais como são, porém, agora funcionando como fragmento de um todo que comporta outras informações e referenciais. Um todo

² Sempre que eu utilizar o termo *poético* estarei me referindo a estrutura da ação criativa, em seus procedimentos e métodos.

composto de detalhes de fragmentos de obras de outros artistas, reelaborados e colocados num novo contexto receptivo, ganhando uma nova assinatura.

A abordagem central que Paulo Barros diz querer propor aos desfiles, sua aliança explícita com o caráter espetacular do evento, numa atitude de produtor de entretenimento de fácil assimilação e recepção, é desconstruída, inevitavelmente, pela realização de seu trabalho, que ultrapassa o seu próprio discurso propositivo, na medida em que a potência de afeto traz o espectador para o centro da experiência estética e abole, temporariamente (ou pelo menos problematiza), qualquer relação unidimensional emissor-receptor, produtor-consumidor que, por vezes, o artista tente impor. É por meio da performatividade que se abrem as brechas, as lacunas por onde a força da obra potencializa-se, ao oferecer ao espectador a possibilidade de habitá-la e reconcebê-la esteticamente e sensorialmente.

Buscarei demonstrar como a força do trabalho de Paulo Barros está em tudo aquilo que lhe escapa enquanto criador, ou seja, na performatividade dos corpos e das imagens de seu trabalho. O artista desenvolveu uma poética própria dentro da linguagem do carnaval que é sustentada e desenvolvida na performatividade, que não se reduz, necessariamente, às coreografias de seus carros mais famosos. A performatividade é vista aqui no efeito de movimento, transformação e jogo dos corpos, imagens e a abertura de sentidos que brincam com o olhar do público, utilizando-se de coreografia ou não, do corpo humano ou não. A performatividade está no jogo que propõe e não só no balé utilizado. Ela está na recepção acionada, ativa e criativa.

É necessário, de imediato, abolir quaisquer oposições, ainda teimosamente resistentes, quanto à cultura erudita, popular e de massas. Assim, o carnaval aqui será abordado a partir da concepção de cultura híbrida que Canclini define como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2000, p.XIX). Sendo, dessa forma, essas práticas “discretas” também o resultado de inúmeras hibridações, não havendo nenhuma forma pura. A cultura é uma polifonia incessante de muitos discursos e formas de ver e fazer. Questão que foi configurada nesses termos pelos estudos culturais, mas que ainda é, no meio carnavalesco, na chamada *crítica especializada* e entre aqueles que acompanham o carnaval, uma questão que encontra muita resistência. Estando alguns argumentos fundamentados dentro de uma concepção

cultural folclórica, em que a tradição se quer inerte, paralisada em um formato, sem diálogo com o momento presente e as complexidades sociais, artísticas e culturais daqueles que a sustentam.

Tais argumentos, ainda persistentes, parecem ignorar que a cultura é resultado do interacionismo, “um autêntico ‘processo’, uma elaboração contínua, feita por seus atores” (COELHO, 2009, p.8). E a tradição, por sua vez, pode ser concebida como uma área de constante construção e desconstrução, resultado da interatividade de relações complexas, que fogem das dicotomias e categorizações, entrelaçando mídias, gêneros, suportes e, também, o que convencionalmente é pensado como *tradição*. Como observa Pignatari (1985), não há linearidade entre arcaico, antigo e novo. Todos estão em interação e atrito constante, criando outras formas de percepção e sensibilidade. De forma que o samba, por exemplo, do mesmo modo que o próprio carnaval, é resultado de deslocamentos, como fala Guerón³:

[...] o samba não para de se reinventar em estilos, em variações de linguagem, em curiosos movimentos de ‘resgate’, que balançam entre potência e o clichê, entre a linha de fuga e a captura. Vai assim do padrão comercial imposto pelas grandes gravadoras, ao improvisado da roda de músicos do bar da esquina, da ortodoxia do samba de raiz (muitas vezes em casas de elite), à proximidade com o pop; ou ainda, a reinvenção das velhas disputas de versos improvisados de partido alto nas batalhas de rappers (2008, p.168).

No cenário contemporâneo que aponta a crise das teorias totalizantes, orientando-se para um momento de incertezas e desconstruções, a cultura passa a ser vista como fragmentação, resultado de uma rede constante de relações, operando *empréstimos culturais*, como defende o historiador cultural Peter Burke (2010). Contrário à concepção de que com a globalização dos meios e dos bens de consumo cultural estejamos correndo o risco de uma homogeneização, Burke afirma que “os partidários da homogeneização frequentemente não levam em conta a criatividade da recepção e a renegociação de significados” (2010, p.111). Ao se utilizar dos clichês culturais da indústria cinematográfica, das imagens de fácil reconhecimento devido ao apelo dentro da cultura de consumo, Paulo Barros, por meio da performatividade que impõe em seu trabalho, conduz o espectador a um jogo constante, no qual utiliza este

³ Rodrigo Guerón, em artigo intitulado Potências do samba, clichês do samba – Linhas de fuga e capturas na cidade do Rio de Janeiro (2008), aborda a construção de uma suposta identidade nacional a partir do samba e de como o poder instituído captura o samba, da mesma forma que este sempre escapa pelas linhas de fuga. A noção de identidade é abordada pelo autor como uma força reacionária em busca do uno e nacional, sendo o clichê a própria expressão da captura.

material como meio de manobra e renegociação dos infinitos significados que lhe são abertos, operando pequenos deslocamentos.

Nesta criatividade da recepção de que nos fala Burke, o espectador do trabalho de Barros não se detém nas imagens já conhecidas de um universo cultural global, mas é fisgado pela dinâmica de reutilização destas imagens e corpos. Como por exemplo, a utilização da imagem de Michael Jackson por Paulo Barros em muitos dos seus desfiles. Independentemente do enredo tratado, o carnavalesco costuma colocar seu ídolo inserido de alguma forma em seus trabalhos. O que se torna uma marca, uma assinatura, visto que o público que o acompanha, e a mídia em geral, já esperam este elemento e criam expectativas pelo seu surgimento a cada ano. E ele pode surgir de várias formas dentro dos enredos, seja como uma figura de destaque, como no desfile de 2010, numa homenagem após a morte do cantor no ano anterior, ou também, multiplicado em muitos outros, como no carnaval de 2006 sobre música, que trazia um palco com vários deles que se transformavam em Elvis Presley, e em outros ícones da música. Ou ainda, numa brincadeira com o olhar do público, como aconteceu no desfile de 2013, sobre a Alemanha, numa alegoria do *Playmobil* que trazia camuflado entre tantos bonequinhos, um vestido de Michael Jackson, o que provocava uma surpresa no eventual encontro do público com o detalhe, e que logo se espalhava nas arquibancadas e frisas numa brincadeira de *onde está?*. Assim, o que realmente importa não é reconhecer o Michael Jackson em meio ao desfile, mas descobrir o que ocorre com ele, quais as ações em que está inserido performaticamente e sua relação com as imagens em que é posto como elemento. Ou seja, não é a personagem Michael Jackson em si, mas o jogo que propõe para o público que desconstrói e reconstrói a própria imagem do ídolo pop. Dessa forma, seu novo contexto visual e sua relação performática com esse contexto, abrem infinitas possibilidades de manejar o clichê de sua imagem midiática. Já não é só o astro americano, é um novo elemento, metamorfoseado, apropriado, reconfigurado.

Portanto, mesmo estando, a partir dos anos sessenta, aliado a indústria do turismo na cidade do Rio de Janeiro, que tornou o carnaval seu principal produto, a visão a ser adotada desse fenômeno e suas implicações deve ser mais complexa, no que diz respeito às relações entre a chamada tradição e a *comercialização*, a modernização do carnaval. Não há dúvida de que os desfiles das escolas de samba, hoje, fazem parte de um evento institucionalizado, organizado e fomentado pelo Estado e pela mídia, assim, conseqüentemente, formatado em um modelo. Não devemos ignorar, como

Richard Schechner observa, que “nos tempos modernos, o aparato estatal assume o comando da festividade, a função de garantia da solidariedade social. Desfiles retangulares e lineares substituem as mais centrifugadas e caóticas coreografias de carnaval” (2012, p. 159). Porém, se o carnaval nas ruas é mais aberto aos improvisos e reconfigurações espaciais e do próprio jogo, da brincadeira, os desfiles, dentro desta formação espacial e formal que a organização os enquadra, reinventam, a seu modo, o carnaval. Apesar das tentativas de cerceamento que o espaço do sambódromo impõe ao público, brinca-se ali também o carnaval, ainda que de forma diferente daquela da rua. Os desfiles se afastam do carnaval tradicional e se recolocam neste cenário cultural como um espetáculo festivo, oficial, com regras e formações claras e, a partir delas, recriam a própria forma de brincar o carnaval, abrindo brechas a novas relações e possibilidades de improviso. Por essa razão, buscar relativizar as visões maquiavélicas e escatológicas parece fundamental, afinal, “o culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos” (CANCLINI, 2000, p. 22). O carnaval tradicional não morre, se recria. Comercializa-se. Espetaculariza-se. Mas, seu maior vestígio não é apagado pela lógica mercadológica: a festa⁴, sua razão primeira.

Dentro desta concepção *híbrida*, parece necessário compreender o carnaval das escolas de samba numa trama polifônica de: cultura popular, tradicionalismo, diferentes forma de arte, cultura de massas, objetivos mercadológicos, etc., percebendo suas contradições e as tencionando. Se, por romantismo, temos a tendência de ilhar o carnaval dentro de paradigmas tradicionais, vendo-o de forma quase autônoma aos fenômenos culturais que lhe rodeiam, em universos quase autossuficientes, precisamos percebê-lo em sintonia com o mundo. Não há um universo poético carnavalesco isolado, sempre houve um diálogo vivo da cultura popular com o que ocorre nas artes e no mundo ao redor. Daí a insuficiência dos discursos conservadores que pretendem defender uma suposta tradição fechada em si, purista e dogmática. Mesmo que possa haver carnavalescos que manipulem esses dados culturais de forma pouco consciente dessas relações de intercâmbio ininterrupto entre os saberes e informações, seus trabalhos são fruto de suas relações como sujeitos desse universo de interatividade, de poéticas diversas e imagens de todas as ordens (publicitárias, midiáticas, artísticas). E,

⁴ Entenderei *feira* aqui, dentro da acepção de encontro, experiência partilhada coletivamente. Ou como denomina Roberto DaMatta (1997), o carnaval brasileiro como um ritual nacional centrado no canto e na dança. Bem como, o entendimento de festa popular de Bakhtin (1999), ainda que trate da cultura popular medieval e renascentista, e que, dada as diferenças e hibridações que o carnaval brasileiro sofreu e sofre, nos auxilia na compreensão do carnaval como folia profana, jogo e brincadeira.

consequentemente, o carnaval desdobra questões e formas da produção de arte na contemporaneidade.

Para efetuar tal reflexão esta pesquisa terá como suporte os estudos da performatividade, percebendo-o numa relação de reciprocidade com o público. Os estudos da performance nos apontam caminhos no âmbito teórico no sentido da interdisciplinaridade, borrando as fronteiras entre as áreas da cultura. Segundo Mostaço, “a cultura não é um mundo à parte, mas sim uma estrutura simbólica dinâmica, interfacetada, plurimorfa e organizada em redes, sempre uma complexa manifestação material do dialogismo” (2009, p.32). Empreender um estudo sobre a performatividade no carnaval é levar em conta essa rede de relações em que ele está embutido. Podemos compreender a cultura como “um fenômeno instável e que se materializa fenomenologicamente a cada execução” (COELHO, 2009, p.9). Ou seja, a cultura é reciprocidade entre sujeitos que partilham de uma experiência que sempre é móvel e aberta a modificações constantes, cuja *materialização* requer interação performática dos participantes.

A relação entre os estudos da performance e as teorias pós-estruturalistas apresenta vários pontos de convergência como aponta Mostaço. Nos anos 60, o pós-estruturalismo, ou *theory*, como foi chamado nos EUA, “engendraram um redimensionamento não apenas nas ciências humanas e da arte como, sobretudo, embasaram análises interdisciplinares a partir de novos olhares e percepções” (2009, p.28). Os estudos pós-estruturalistas, dessa forma, coincidiram com os estudos performáticos, “ambos emergindo do mesmo influxo contracultural que inquietou e impulsionou o período. Em vários casos, tais estudos se entrelaçaram e estabeleceram conexões entre si” (MOSTAÇO, 2009, p.29). Para o autor, a performatividade passa a ser um dos conceitos-chaves para o novo universo teórico. O pós-estruturalismo apontará para a dimensão produtiva do desejo, substituindo a concepção de representação por experimentação, redimensionando o corpo na relação com o mundo, através dos perceptos e dos afetos (DELEUZE E GUATARRI, 1997). Um corpo que gera impacto, da mesma forma que recebe as forças do mundo. Um corpo que se manifesta em presença em sua potencia de devir-Outro, em sua alteridade e dessubjetivação.

Dá a importância e a validade de mirar nos desfiles de carnaval este olhar balizado pelo conceito da performatividade, fundado no campo teórico pós-estruturalista. Os desfiles são tratados aqui como obra performativa, não acabada num objeto, mas realizada num processo, como um fluxo, ou percurso de experiência performativa que propõe experiência entre os seus participantes. Pois como salienta Josete Féral, “a performatividade não é um fim em si mesma, uma realidade concreta ou acabada, mas um processo. Ela é construção (uma realidade X uma performance) e reconstrução (reconhecimento intelectual das etapas dessa construção)” (2009, p.66).

Além do estudo teórico, uma pesquisa de campo realizada no período pré-carnaval, carnaval e pós-carnaval foi executada com o intuito de recolher os discursos dos criadores durante o processo de elaboração, execução e após o desfile. Assim, durante os meses que antecederam o carnaval de 2014 acompanhei algumas reuniões entre o carnavalesco Paulo Barros e sua equipe, bem como, frequentei os ensaios de alegorias e alas coreografadas durante todo o processo. Ainda acompanhei Barros durante o dia do desfile da Unidos da Tijuca (escola em que assinou o carnaval de 2014), nos bastidores até o momento de passagem na avenida de toda a escola. No período pós-carnaval foram realizadas entrevistas com o carnavalesco e com os coreógrafos Roberta Nogueira e Marcelo Sandryni. Tais entrevistas estão no apêndice ao final da dissertação, e serviram, bem como as observações coletadas, para um melhor entendimento e uma problematização maior entre o conceito defendido pelo criador e sua obra. Não buscando explicações, mas relações entre as concepções e procedimentos poéticos do carnavalesco com o seu trabalho, enquanto realização. Pois não podemos ignorar que “uma coisa é a obra em si com seu eventual sentido planejado, e outra bem distinta é a performance pela qual ela se realiza e com a qual realiza sua significação final e concreta” (COELHO, 2009, p.9). Servindo o discurso do artista mais como um material problematizável do que *verdades* sobre o seu trabalho. Assim, a dissertação é organizada em três capítulos: 1. Aquilo que escapa - O processo artístico no carnaval de Paulo Barros; 2. Quem quer ver é visto – A performatividade dos corpos; 3. Instabilidade das formas – A performatividade das imagens.

No primeiro capítulo proponho uma reflexão sobre os procedimentos utilizados pelo carnavalesco Paulo Barros em seus desfiles, dentro do contexto contemporâneo cultural. De modo a perceber como, mesmo dentro de uma lógica de produtor de entretenimento que por vezes reproduz elementos oriundos de outros meios, nesta

reprodução sempre ocorrem deslocamentos, numa repetição em diferença. E mesmo com um projeto totalmente preconcebido, - numa tentativa de oferecer ao público um sentido de fácil assimilação, programado para atender os apelos comerciais do evento e voltados para um desfile tecnicamente perfeito, visando o título - tudo lhe escapa por meio da performatividade dada nos efeitos que propõe, através dos corpos e formas que abrem espaços para que esse sentido imposto lhe escape. Interessa observar como o criador busca pré-formatar toda sua obra e a possível recepção, mas que traça trajetórias performativas que lhe traem o objetivo, ao abrir para o público relações de afetos e perceptos (DELEUZE E GUATARRI, 1997) através de um campo de forças possibilitadas pela vivência coletiva dos corpos, estando aí a potência do seu trabalho. Neste capítulo interessa refletir como os materiais heterogêneos trabalhados pelo carnavalesco, retirados do caos cultural, são reagrupados, criando novos territórios, novas relações e possíveis significados.

O segundo capítulo se detém no próprio *ser* e o *parecer ser*, do qual nos fala Schechner. Trata de uma reflexão de como os corpos envolvidos na experiência dos desfiles performam suas próprias presenças e condições, ainda que efêmeras e lúdicas. A própria separação entre performer e público é abolida, e apesar das distâncias espaciais impostas, todos performam a si e as novas possibilidades de ser que são abertas pela experiência a partir do contato com o outro, abrindo para um eu-outro, para a alteridade. A performatividade é aqui tratada como jogo, engajamento entre corpos e coisas.

O terceiro capítulo trata de como a instabilidade, e a constante mutação das imagens do trabalho de Paulo Barros, são performativas na medida em que sua inconstância propõe jogos de olhar, aberturas infinitas de camadas, puros fluxos sem possibilidades de conclusão. Ainda que aliado às imagens da cultura de consumo, de fácil assimilação, o trabalho do carnavalesco, nos efeitos propostos por essas supostas superfícies de significados diretos e monológicos, abre e convida o espectador a habitar as imagens pelas bordas. Assim, atravessando e arrancando os clichês e imposições por meio da experiência que elas mesmas abrem ao olhar e corpo daquele que vê. Interessa neste capítulo compreender como estas imagens se potencializam na performatividade, criando linhas de fuga que proponham uma produção criativa por parte do espectador, num acontecimento relacional.

Por fim, ao atravessar este trajeto proposto pelos capítulos, busco demonstrar como os procedimentos de criação no carnaval estão diretamente dialogados com alguns procedimentos de criação das artes na contemporaneidade. Uma arte híbrida, fragmentada, com diversas assinaturas e que se apresenta não como objeto artístico fechado, mas como obra performática, dada na experiência entre todos os envolvidos. O desfile de carnaval contemporâneo, espetacularizado, dialoga com o universo artístico cultural, bem como, com a indústria do entretenimento, cabendo abordá-lo como obra performativa, compreendendo suas configurações atuais de forma crítica, mas sem saudosismos e atitudes reacionárias de retorno as chamadas, equivocadamente, raízes autênticas e puras da festa. Se o estado está sempre capturando, resta uma constante busca pelas linhas de fuga que mantêm o evento vivo e importante para aqueles que o produzem e para o público.

CAPÍTULO 1

Aquilo que escapa – o processo artístico no carnaval de Paulo Barros

O que me impressiona no movimento do fogo é o fato de ele esboçar formas indeterminadas e que, todavia, sugerem inúmeras outras formas e inúmeros outros pensamentos. O fogo mostra a abertura da Forma, quer dizer, os intervalos das formas móveis, os múltiplos espaços intersticiais das chamas, seus vazios (uma chama compacta ou com uma diversidade interna de elementos sensíveis não suscitaria os mesmos movimentos da imaginação). (GIL, 1996, p.256).

Todos já vivemos a experiência de perder-se no bailar de uma chama, seja de uma vela, uma fogueira, ou mesmo a beleza da violência de um incêndio, na qual o fogo devora tudo rapidamente. Demoramos nosso olhar nos simples movimentos que nada significam, mas que nos envolvem e de certa forma nos hipnotizam temporariamente. Nesta experiência estamos entregues, absortos, e somos transpassados, atingidos pelas forças das imagens imaginadas, pela luminosidade e pelo calor liberado. Sensação de esvaziar-se, que aqui não é empobrecimento, paradoxalmente, esvazia-se para criar novas aberturas, espaços e passagens. O que fazem determinadas experiências quando nos pungem?

Certo que os desfiles, ao contrário do que muitos críticos do carnaval contemporâneo defendem, ainda nos pungem, afetando-nos corporalmente através da força de suas imagens e sons, das intensidades provocadas pela presença do outro e pelo próprio perceber-se visível. Ainda que o carnaval adote e siga as normas da produção de entretenimento, tornando tudo comercializável (desde as festas nas quadras, as fantasias das alas comerciais e para turistas, a própria marca da agremiação, os lugares de destaque nos desfiles, etc.) dentro de uma estrutura cada vez mais profissional que tornou os barracões em grandes fábricas com ares de empresa. Tendo toda sua concepção voltada para a média do gosto do público, principalmente o televisivo, visto que o desfile precisa ser grandioso para impactar também na transmissão, as agremiações recebem em contrapartida os status e reconhecimentos estatal e midiático, e juntamente a ele, os benefícios financeiros equivalentes ao seu valor comercializável. Relações estas dadas desde a origem dos desfiles, com os dois primeiros concursos sendo patrocinados por jornais cariocas em 1932 e 1933, e já em 1934, sendo

oficializado como evento municipal, com patrocínio e organização da prefeitura (LIGIÉRO, 2003).

Desde seus primórdios, os interesses financeiros regem e moldam a história e o desenvolvimento das escolas de samba, que com o passar do tempo receberam a injeção cada vez maior de dinheiro público, privado e da contravenção (como é historicamente conhecida a estreita relação das agremiações com o jogo do bicho, e mesmo o tráfico de drogas, relação colocada em panos quentes pelo poder político no Rio de Janeiro, a fim de não desestruturar o carnaval e os interesses envolvidos). Também, a partir dos anos 70, com a transmissão televisiva dos desfiles, que além de gerarem um montante considerável em função dos direitos de imagem às escolas, aumentaram em grande escala a visibilidade do evento, tornando-o produto também televisionado. As mudanças na própria estrutura do carnaval, em seus métodos e em suas convenções ocorrem dialogicamente com os oportunismos comerciais, as respostas do público a cada ano, as relações cada vez mais profissionais, e as próprias mudanças no contexto cultural. Não sendo o trabalho de Paulo Barros um agente transformador das características do carnaval, mas resultado, também, destas relações e reconfigurações.

Paulo Barros está confortavelmente embutido neste sistema, tornando-se o nome mais comercializável do carnaval contemporâneo. A escola que tem o desfile assinado por ele tem agregada a ela maior visibilidade midiática, atraindo mais investidores e patrocinadores. Este status que o carnavalesco possui torna as configurações atuais ideais para ele no desenvolvimento de seus trabalhos, tornando-o um dos principais aliados da comercialização do evento. Esta aliança torna-se elemento fundamental na concepção de seus carnavais, numa clara intenção espetacular, que busca comunicar e atender aos padrões médios do interesse do público, optando por elementos da cultura pop, de entretenimento massivo, seja do cinema, da música, desenhos animados, etc., manipulando todas as espécies de ícones pop, como Batman, Michael Jackson, ET, entre tantos outros comuns e recorrentes em seus desfiles.

Tratar de observar o seu trabalho é percebê-lo dentro deste panorama para melhor problematizá-lo e, assim, buscar identificar o que escapa a captura do sistema, o que é potência produtiva, ou seja, a performatividade. Visto que é a performance em si que possibilita aquele momento efêmero de abertura na realidade, uma brecha no mundo representativo para o mundo da experiência, aquilo que nos punge.

A arte em seu fazer relacional não é somente representativa, mas, sobretudo afetiva. Talvez seja esta a razão dos desfiles de carnaval nos pungir, porque a linguagem em constante mutação, espetacular-festiva, não se detém na representação e na própria teatralidade dos desfiles, criando relações de afetos entre os participantes da experiência, fazendo vibrar nos corpos os sons, as cores, em suas intensidades. Os desfiles são constantes metamorfoses e permutações de significados, percepções e sensações. Um labirinto onde nada é fixo - ocorrendo sempre diferenças nas próprias repetições e convenções, normalização da estrutura dos desfiles -, e verdadeiramente lógico para o espectador, estando fora do domínio exclusivo da representação, efetuando-se como experiência.

A representação deixa escapar o mundo afirmado da diferença. A representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia e, portanto, uma falsa profundidade; ela mediatiza tudo, mas não mobiliza nada. O movimento, por sua vez, implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação (DELEUZE, 1988, p.58).

A teatralidade⁵ e a performatividade não se excluem, coexistem, coabitam-se. Para Féral, “a *performatividade* pertenceria ao campo do fazer, lá onde a *teatralidade* revela a percepção desse fazer” (2009, p.80). Pode haver, com isso, na teatralidade uma latência de intenção representativa, sendo ela prevista pelo criador em seu projeto e na sua concepção artística, manipulando os objetos, as formas, os gestos, as intenções, etc., para induzir no espectador um reconhecimento. Enquanto a performatividade é o fazer em si, ou seja, a própria experiência, abrindo assim, possibilidades e deixando escapar todas as tentativas fechadas de representação que o artista possa ambicionar ter. Esta possibilidade de escape torna-se possível através da performatividade dos corpos e das imagens, da própria performatividade da recepção-participação. A performatividade permite que se ultrapasse a representação, transpassando-a de ambiguidades, de infinitas brechas e espaços criados que fornecem inesgotáveis perspectivas do que se pretendia representável numa forma única.

Os desfiles são povoados por imagens e momentos que pungem o espectador, o afetam, chamando-o a vivenciar junto o momento, compartilhar a experiência. No

⁵A questão da teatralidade dos desfiles de carnaval foi tratada anteriormente em minha monografia de conclusão do curso de Artes Cênicas em 2009 e está, em parte, publicada e disponível em: LUZ, Ana Luiza da. A teatralidade para além dos palcos, na avenida do carnaval. IN: *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares* - v.10, n.2, nov. 2013. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

trabalho de Paulo Barros, a performance operava-se como um *fazer relacional* (Bourriaud, 2008), que se baseava no afeto e não na representação em si, ainda que haja uma intenção representativa do artista, não é ela que baseia a experiência, ainda que não se anule. Na experiência que a performatividade dos desfiles propõe, a representação não é anulada, ela apenas não tem como sustentar a sua condição de centro, pois a mensagem representativa deixa de ser o fundamento para o seu funcionamento, já que há um jogo de ilusão proposto ao público, que provoca encantamento e engajamento na participação daquele que assiste ao convocar o seu olhar a tentar descobrir o que a experiência desvela, ou simplesmente observar o efeito acontecendo a sua frente. É uma grande brincadeira a ser vivida coletivamente, compartilhada, que propõe movimento, múltiplas buscas por onde olhar. O que instiga o espectador não é um reconhecimento representativo, mas a relação de jogo experimental que é estabelecida.

Nas últimas décadas as comissões de frente passaram a ser um espetáculo à parte nos desfiles, que mais do que apresentar a escola através de seus baluartes (como em sua origem), abrindo caminho, passaram a fazer o prólogo, trazendo inúmeras encenações de passagens do próprio enredo, ou criando coreografias com figuras representativas do tema. O público habituou-se a esperar por uma performance teatral a cada passagem das escolas, tornando-se esse o bloco mais teatralizável dos desfiles. Porém, a partir de 2010, as comissões de frente, em geral, passaram a se preocupar mais em provocar um grande efeito, uma surpresa, do que elaborar uma encenação ou uma coreografia que representassem uma passagem do enredo. Neste ano em questão, Paulo Barros e sua dupla de coreógrafos da comissão de frente, os bailarinos Priscila Neri e Rodrigo Neri, num enredo sobre segredos, trouxeram para a avenida um truque de mágica que costuma intrigar os espectadores frente à rapidez que acontece, sem muita cenografia que vede o olhar do público. O truque era o da instantânea troca de roupas, tantas vezes visto na televisão e facilmente desvendável, ficando evidente que as mulheres vestem um vestido cebola, com várias camadas que vão transformando-se em segundos. Porém, o fascínio que exercem não está em propriamente tentar descobrir, mas em presenciar o modo como desempenham a ação de forma pontual e altamente sincronizada. O público encanta-se ao presenciar o mostrar fazendo, que sempre esconde o gesto essencial (a manipulação do vestido), numa habilidade que intriga o olhar de quem vê. Essa comissão de frente causou um grande impacto no público na

avenida, que vibrava extasiado a cada nova troca, e influenciou outras escolas a buscarem efeitos, mais que a encenação do enredo em si.



Imagem 1 - Comissão de Frente da Unidos da Tijuca de 2010
Nem tudo que se vê é o que parece ser (foto de Márcia Foletto / O Globo)

Fato evidente, se notarmos os desfiles posteriores de escolas como a Beija-Flor, com seu casal de mestre-sala e porta bandeiras na comissão de frente, agraciados por beija-flores que voavam sobre eles, num ambiente demarcado com luzes cênicas e efeitos de fumaça. Ou o homem- bomba da Grande Rio que era lançado de um foguete, voando frente ao público. Entre outros exemplos, até mesmo nos desfiles posteriores de Paulo Barros, de quem se espera, a cada ano, uma surpresa, a criação de um novo truque, nem sempre tendo o mesmo efeito positivo sobre o público. Essa nova expectativa criada motivou uma corrida por ideias que surpreendessem, e que muitas vezes beiravam o mau gosto, sem qualquer conexão entre os elementos envolvidos, ou simplesmente atrapalhando a evolução e a própria performance dos integrantes, como no caso da beija-flor e seu casal de mestre-sala e porta bandeira que tiveram seu lindo balé atrapalhado pelo excesso de fumaça e efeitos que dificultaram, inclusive, a visão dos jurados, amargando a perda de décimos.

Por vezes essas novas experiências de procedimentos falham e não afetam o público, num excesso de espetacularidade que suja e retira a possibilidade de olhar e do jogo direto entre as pessoas, puro entretenimento sem qualquer eficácia, relação. Não sendo este o caso da comissão de 2010, que usou o truque como jogo direto com o olhar do espectador, possibilitando que participante e público festejassem e vibrassem juntos

a cada nova troca bem executada. Entre acertos e erros, nas ocasiões em que a performance dada pelos efeitos muda o referencial puramente representativo, e coloca em primeiro plano o afeto com o público, sua capacidade de surpreendê-lo, o traz, assim, para o centro da ação, mobilizando-o fisicamente na expectativa criada pelas imagens e acontecimentos.

As imagens e informações experimentadas nos desfiles não possuem um centro de convergência, apresentando-se como um mosaico dinâmico, impossível de ser apreendido pela consciência de uma única vez. Elas *deformam* a tentativa de representação que possa haver, pois nos forçam ao movimento, “a combinar uma visão rasante e uma visão mergulhante, ou a subir e descer espaços na medida em que se avança” (DELEUZE, 1988, p. 58). Isto porque as imagens, corpos e presenças nos desfiles são dotados de performatividade que, como afirma Féral, “acompanha necessariamente o surgimento de significados múltiplos e que ela oscila entre o reconhecimento e a ambiguidade dos significados. Ela aparece como sinônimo de fluidez, instabilidade, abertura do campo de possibilidades” (2009, p. 74). Os desfiles, por meio da performatividade, se tornam potentes na medida em que desencadeiam um jogo de forças através de suas imagens e do gestual dos corpos, do canto que vibra e contagia o outro a cantar tão alto quanto. Quando não há jogo, olhares e brincadeiras, dificilmente há relação mútua festiva, afetos compartilhados. Nestes casos o desfile torna-se burocrático e distanciado daquele que vê, e a recepção ativa perde em potência experimental, como notamos em alguns momentos na avenida, com alguma escola em que seus componentes não estejam cantando, ou não se direcionam ao público, ou ainda, um samba que não contagia, não mobiliza os corpos, o que se torna determinante.

Os afetos são sensações, segundo Deleuze (2007), a sensação é vibração, não se tratando de reproduzir ou inventar formas, mas a arte capta forças, faz visíveis as forças que não o são. Estas forças estão em estreita relação com a sensação, pois para que ela se efetue é fundamental que uma força se exerça sobre o corpo. Os desfiles de carnaval são pulsões coletivas. Forças exercidas sobre os corpos por meio das imagens e sons que nos afetam quando nos transpassam, quando criam com o nosso corpo uma relação de troca de forças, um estar na duração da experiência. É quando, enquanto espectadores e participantes, conseguimos adentrar na obra por meio dos afetos, e ela abre espaços em seu projeto de significado para que o espectador tenha uma atitude produtiva e criativa, sendo afetado e possibilitando, assim, que ele mesmo maneje os

dados, num livre jogo de imaginação e sensações, que não dependem do entendimento dos significados codificados, propostos originalmente pelos criadores da obra.

O enredo nos desfiles funciona de modo a organizar as ideias e imagens propostas pelo tema. Os carnavalescos traçam um fio condutor, que pode ser histórico ou temático, mas que nunca é claro em sua totalidade para o público. Este fio condutor que atribui uma lógica, determinados significados e sentidos só é claro para os jurados que recebem todo o roteiro do desfile para orientar seu julgamento, ou pelo público televisivo que tem toda a sua recepção mediada pelos narradores que buscam explicar cada elemento do desfile. O público presencial vê/sente o fragmento independente do entendimento do todo, relaciona-se com as imagens e com o que elas lhe mobilizam através de suas forças, bem como a música, aqui o samba, com a pulsação vibrante da bateria e o canto que se espalha pelo sambódromo, envolvendo todo o corpo, numa espécie de contágio, como tratarei no segundo capítulo. Ou seja, a experiência se dá em tudo aquilo que escapa, que ultrapassa o próprio projeto de sentido dos carnavalescos, a tentativa de estruturação, vazando pelos fluxos que mobilizam o corpo, pois a necessidade de entendimento geral não é o que rege, de imediato, esse tipo de recepção vibrátil.

Esta recepção vibrátil quebra os agenciamos e as funções estratificadas (DELEUZE E GUATARRI, 1997) ao não se deter aos simples signos oferecidos, deixando-se envolver por todas as sensações oferecidas, ao conjunto de sensações em que o corpo e seus sentidos estão mergulhados, juntamente com a atividade racional, ambos agindo na experiência, sem anulação um do outro. Não há uma atividade passiva do corpo frente à atividade racional, como não há uma atividade racional passiva frente aos impulsos do corpo. Funcionam numa retroalimentação, pois o que percebo influencia minha sensação corporal, e o que sinto influencia na minha elaboração do que vejo. O que vejo nunca é fechado, determinado, visto que as brechas são dadas pelo próprio caráter celebrativo, fragmentado e instável que os desfiles possuem. Espaços estes que permitem que se criem outros planos, nos quais as informações agora são embaralhadas, desorganizadas para possibilitarem novas articulações, novas relações, infinitas e nunca completáveis, numa proliferação de sentidos e sensações.

Sensações físicas experimentadas pelo público no ano de 2008, por exemplo, que via se aproximar uma alegoria estranha, sem muitos destaques e esculturas, numa

massa única e com cores pálidas, ora com elementos marrons sobre, movimentando-se. Com a proximidade era possível identificar que a massa aparentemente única era um banquete em grande escala, ou melhor, as sobras de um banquete. Para arrepio e repugnância do público, em determinado momento dezenas de baratas gigantes subiam no banquete e se movimentavam como se estivesse saboreando os restos. O público reagia com asco, algumas pessoas viravam o rosto evitando ver, outras encaravam a imagem e após o primeiro impacto do nojo, soltavam risadas com a situação imposta. A alegoria propunha um jogo de horror, porém, também de prazer, num contágio que era visceral e mobilizava o corpo e suas reações.



Imagem 2 - Alegoria da Viradouro de 2008
O Banquete (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)

Esta alegoria do carnavalesco Paulo Barros, na ocasião na Viradouro, fazia parte de um enredo sobre o arrepio, os mais diversos. Nas oportunidades em que o artista tem de assinar enredos autorais⁶, costuma optar por temas abertos que possibilitem uma livre conexão com os mais variados outros temas e imagens, quase sempre se utilizando do acervo de imagens midiáticas para desenvolver a proposta visual. Neste enredo em

⁶ O carnavalesco tem como marcar seus enredos autorais, com os quais realizou seus desfiles mais lembrados. Porém, após o primeiro título, o assédio de investidores aumentou, sendo-lhe impostos pela diretoria da Unidos da Tijuca três carnavais consecutivos com enredos patrocinados. Esta situação lhe gerou um descontentamento. Apesar de ganhar dois títulos com enredos patrocinados, o carnavalesco optou por trocar a Unidos da Tijuca, após o título de 2014, pela Mocidade Independente de Padre Miguel, que lhe ofereceu a oportunidade de voltar a realizar um enredo de sua autoria. Ele estava na Unidos da Tijuca desde 2010 (havia passado pela agremiação em 2004 e 2005) e já havia construído uma identidade, tendo inclusive uma equipe treinada para fazer seu carnaval, o que não foi o suficiente para mantê-lo.

questão, todo o desfile foi pensado para provocar a sensação de arrepio no público pelas mais diversas formas e motivações: frio, medo, terror, repugnância, etc., num jogo em que as sensações físicas, o corpo do público e suas reações, eram o alvo dos projéteis afetivos sensórios.

Quando os desfiles possibilitam que entremos em outro tipo de relação com o que presenciamos, não se atendo as representações, mas às intensidades do próprio acontecimento no qual somos parte integrante, os componentes lógico-lineares são atravessados pelas cores e os sons lançados no espaço, num labirinto estonteante de imagens, gestos e atitudes, ou seja, as intensidades provocadas por tal experiência. O lugar desta experiência é o corpo, ele que é atingido, afetado e que reage prontamente aos estímulos, as forças que lhe pungem. E nesta experiência fenomenológica, de uma percepção sensível do seu próprio corpo em meio à experiência, o *olhar* transpassa a própria visão, é como se víssemos com toda a sensorialidade de nosso corpo. Mesmo que nossa cultura ocidental se norteie pelo privilégio da visão sobre todos os demais sentidos, nossas experiências corporais não são reduzidas a ela. O desfile enquanto um espetáculo celebração é uma proliferação de estímulos envolventes aos sentidos. Somos inseridos na experiência através da gama de percepções que estamos expostos. A visão é a mais assediada, mas percebemos com todo o nosso corpo, na interação entre visualidade e sonoridade dos desfiles, sentimos tocar, degustar o momento presente.

É quando o olhar é capaz de tocar a distância, que se aproxima. Na concepção merleau-pontyana, estamos em contato com o mundo com toda a superfície do nosso ser. É o experimentar o mundo através de nossa corporeidade, percebê-lo a partir do que o nosso corpo traz até nós, através de suas percepções. Quando na avenida sou afetado, é o meu corpo que recebe o impacto, todos os sentidos engajados na percepção sensível do acontecimento. Não só a visão e a audição trabalham, mas todas as minhas potencialidades sensíveis. Somos envolvidos no espetáculo por todas as nossas capacidades sensíveis e intelectuais, que atuam conjuntamente na experiência. Numa constante relação entre entendimento e imaginação. Segundo José Gil “a percepção do mundo opera-se essencialmente por meios afetivos, no sentido em que a cognição se faz sobretudo através de afetos e do seu contágio” (2004, p.10). Estando também a cognição inserida nas relações de recepção e troca de forças entre nosso corpo e a experiência, entre nosso corpo e o corpo de outrem, de forma que não se excluem, mas se relacionam na experiência estética. Em *Metamorfoses do Corpo*, Gil afirma:

[...] a infraestrutura que a afetividade forma (constitui) não será nunca sistemática, nem nunca se consistirá em linguagem, pelo contrário, sempre pronta a ultrapassar os signos, deslizando sempre para as fronteiras entre os códigos, esta matéria afetiva, estritamente ligada aos gestos, faz por vezes o que muito bem entende, ora fundindo-se no Mesmo ora dispersando-se em mil sensações diversas, quando o Múltiplo domina; no entanto, sem as suas intensidades, sem a variabilidade e a singularidade dos seus elementos, os signos nunca se carregariam de sentido. Sem o afeto que o sustentam, os códigos são línguas mortas (1997, p.42).

A recepção dos desfiles se opera por meio de afetos, percepções de signos abertos, deslizantes em muitas direções, em sensações dadas pelas novas conexões oferecidas pelo jogo performativo que envolve tudo e todos na experiência. A recepção é dada por puro contágio, que Gil (2004) chama de *abri o corpo*, ou seja, criar uma zona onde o corpo entre em contágio com o mundo, é abrir o corpo para novas conexões. Numa concepção deleuziana, é desfazer o organismo criando novos “circuitos, conjunções, superposições e limiares, territórios e desterritorializações [...] No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer outros estratos, significâncias ou subjetivação” (DELEUZE E GUATARRI, 1996, p.21). Por mais que os desfiles tenham um projeto de sentido determinado pelos carnavalescos, por seu caráter corporal, a experiência do desfile, se dá além da proposta do enredo e suas tentativas de atribuições. Partimos dele, mas somos constantemente contagiados por uma gama de sensações, escapando, ainda que temporariamente, das estratificações e imposições, e voltando num movimento permanente de ida e volta. Abrir o corpo é, então, partir do estrato, experimentar as possibilidades oferecidas por ele através das pequenas aberturas que possui, visto que sempre há algo que escapa e fuja à organização, à intenção do artista. E então, buscar aí os movimentos de desterritorialização, as linhas de fuga. Abrir o corpo é criar um novo plano sob o já existente, com novas conjunções, novos fluxos e intensidades (DELEUZE E GUATARRI, 1996). Não é um rompimento total com o agenciamento, mas um movimento de oscilação, entre decodificação, interpretação dos elementos que nos é oferecido e uma atitude produtiva, que desfaz as imagens estereotipadas e preconcebidas, propõe movimento e dinâmica a esses elementos.

Porém, Paulo Barros, enquanto produtor de entretenimento tem como compromisso que seu trabalho seja de fácil acesso a todos, numa comunicação clara e direta com o seu público, sem lhe exigir grandes esforços. Em seu discurso sobre o seu próprio trabalho, afirma que a atribuição de significado imediato, altamente referencial, sem a necessidade de mediação, é um objetivo perseguido em suas criações. Ele opõe-se

à ideia de visualidade exuberante, que passa na avenida abstratamente, cheia de sentidos na sua concepção, mas pouco significando ao espectador, que segundo ele, fica incapaz de estabelecer qualquer relação entre o enredo e o que vê. Trabalha com imagens retiradas do imaginário comum da cultura midiática, imagens estereotipadas e de fácil assimilação, superfícies informacionais, significados imediatos. Em entrevista que me foi concedida após o carnaval de 2014, ao ser questionado se a abstração dos desfiles de carnaval é um empecilho na relação com o público, Barros responde:

É um conceito que é belo, é bonito de se ver, mas quem tá assistindo não entende nada daquilo, não compreende nada. Vê passar um carnaval belo, bem acabado, de uma plasticidade bonita, mas que não passa nenhuma mensagem e isso eu não gosto. Gosto que um carro, uma fantasia, passe pelo público e ele consiga receber essa mensagem, que seja imediata e que ele transforme isso em alegria. Confeccionar um carnaval por conta de uma beleza plástica tão e simplesmente, não gosto. Você pode ver uma instalação encima de um carro que para algumas pessoas pode ser considerada esquisita e até feia, mas de uma maneira geral, eu procuro fazer independente de estar belo ou não. Eu me preocupo mais com o recado que essa alegoria ou fantasia vai dar (BARROS, entrevista concedida em junho de 2014).

Preocupado com uma suposta mensagem referencial que os desfiles possam carregar, ignorando os efeitos que as imagens e sons têm por si só nas pessoas, independente de sua abstração ou não, o carnavalesco parece ignorar o poder de contágio da própria festa, importando-se acima de tudo com o espetáculo e seu entendimento. A primeira vista, a fala do artista revela uma atitude autoritária, até mesmo reacionária ao tenta delimitar, inscrever significados imediatos, porém, tudo lhe escapa. Se a intenção é impositiva, a recepção é livre e criativa em diversas instâncias da experiência. Mesmo que esta mensagem que Paulo Barros ambiciona passar tente tapar as linhas de fuga dadas pela imaginação do espectador, interrompendo os fluxos produtivos, buscando constituir formas e sujeitos fechados, representáveis, ela nunca é eficaz em sua completude. Pois, apesar da intenção de objetivamente significar no trabalho de Paulo Barros, se ele provoca o público, o faz não porque oferece imagens possuidoras de um sentido, mas porque estes sentidos se relevam incompletos, abertos para o jogo de imaginação, pois é o vazio existente que prepara o espaço para a imaginação. Dentre os signos propostos pelo carnavalesco, lhe escapam signos neutros⁷,

⁷ Para Roland Barthes (2003), a neutralidade é a capacidade dialética dos signos e das sensações. O neutro é algo amorfo, nem um nem outro. Produção, construção e desconstrução do pensamento ao mesmo tempo. O neutro não é visto enquanto anulação, mas distância entre referenciais, espaçamento. Ao propor deslocamento e movimento, desaliena a representação.

que não querem explicar, por comportarem em si a capacidade de ser múltiplos. As imagens que produzem contêm vazios que são o que José Gil chama de Imagens-Nuas.

[Imagem-Nua] despojada da sua significação verbal. Verificamos então que estamos mergulhados num mundo de imagens-nuas; que a imensa maioria das percepções que preenchem nossos dias, é composta de imagens-nuas; que são elas que provocam os sonhos [...] que elas formam o material imagético das técnicas publicitárias, do cinema e de todas as artes; que, a cada instante, nas relações entre seres humanos, são as milhares de imagens nuas que constituem a percepção do rosto e do corpo que transportam significações mudas (1996, p.15).

Os desfiles em sua proliferação de imagens têm na sua maioria imagens-nuas, nas quais o olhar oscila entre visível e não visível, sendo as imagens-nuas as pequenas percepções. Para Gil “[...] há um ver visível (visibilidade primeira), e um ver do invisível (visibilidade segunda). Os dois coexistem na percepção, a ambiguidade não implica contradição” (1996, p.37). A visibilidade segunda seria aquela que suscita forças e a apreensão de uma obra é uma visão do invisível e não somente a percepção de uma presença. As imagens-nuas abrem para uma constelação de ausências, e são estas ausências que permitem que se desligue de um sentido determinado e abra para outros, mesmo que diferentes, ainda que ligados àqueles que lhe tiramos. As pequenas percepções fazem com que o espectador force o olhar, veja de um ponto de vista diferente, provocando intensidade ao invés de significados, descentrando a consciência.

A lógica da obra de arte se dá na mediação entre o caos e a necessidade diagramática, entre os signos impostos, de fácil assimilação, e aqueles neutros, que escapam ao criador. Mesmo que Paulo Barros busque inscrever um sentido determinado ao seu trabalho, a arte é o lugar da não inscrição, pois mesmo com os contornos e as delimitações, o efeito que causa no público é da potência do movimento. Este movimento faz com que transbordem os limites, subvertam-se as intenções do criador, tornando a obra para cada espectador um material diferente, sempre móvel, maleável.

A abstração das imagens, que parece ser um problema para Paulo Barros, mas que está presente em seu trabalho em diferentes níveis, mesmo sendo um elemento por ele evitado, faz parte da leitura da obra e apresenta-se também como potência no trabalho, visto que é por onde escapam as pequenas percepções, as imagens-nuas. José Gil afirma que “uma operação maior produz imagens-nuas – a abstração. Mas há uma infinidade de formas, naturais e artificiais, cuja percepção nos surge despojada de

qualquer elemento cognitivo, como se nelas tivéssemos abstraído deste último” (1996, p. 119). São as pequenas percepções nos desfiles que nos inserem num espaço e num tempo outro que não aquele objetivo. A experiência se dá entre entendimento e imaginação e “temos à partida um espaço no cruzamento do objetivo e do subjetivo, do percebido e do vivido, e isto, no coração da própria percepção objetiva: perceber o espaço interno é imaginá-lo” (GIL, 1996, p.180). A infinita possibilidade de enquadramento, a riqueza visual, o estonteamento frente a tantas informações simultâneas é dado justamente pela possibilidade de multiplicação, pelo desdobramento que o enredo pode sofrer, abrindo infinitas janelas de possíveis sentidos, bem como a suspensão temporária dos sentidos, deslocamentos. Visto que a experiência não anula o sentido, mas lhe provoca fissuras, aberturas.

Portanto, do ponto de vista da recepção do público, a preocupação com a coerência nos desfiles é deixada em segundo plano, pois o que importa é a ambiguidade presente, a polivalência e a simultaneidade que o olhar é convidado a presenciar. As imagens são tumultuadas, o espectador para poder captar algo precisa fazer escolhas. Frente a tal oferta visual, o olhar fica indeciso, os signos que lhe são apresentados não oferecem nenhuma possibilidade de síntese, mas o levam a uma participação ativa de associação, combinação e reformulação do que vê, e que dificilmente resultará numa criação fechada de sentido. Pois estes são polissêmicos, ou seja, não possuem um sentido determinado, mas sentidos que são postos à prova e vividos à medida que vão surgindo. Entre estes sentidos há nuvens de pequenas percepções, nas quais se estabelece a visão do invisível, que “está aí sem ser objeto, é a transcendência pura, sem máscara ôptica. E os próprios visíveis, afinal, só existem centrados, também eles, num núcleo de ausência” (GIL, 1996, p. 35, nota 2). Nesta ausência, os elementos expressivos se mostram polivalentes, apresentando uma multiplicidade de significados possíveis que caracterizam o desfile como uma obra aberta à espera do espectador para habitá-la, experienciá-la.

Ainda que tenha regras e convenções claras e que lhe delimitem, criando formatos padrões de desfiles, este só acontece enquanto tal, quando em relação com o público e os afetos mutuamente compartilhados e que tornam a obra performativa, única e existente apenas enquanto processo, que necessita do espectador para que se efetue. De forma que, ao reelaborar os significados conforme o desenvolvimento da experiência, não havendo nada determinado em si, mas dado à manipulação dos

envolvidos, o espectador que procurar entender o desfile na sua completude, apenas centrando-se nos aspectos da racionalidade, buscando determinações e lógicas, certamente terá essa ânsia de sentido frustrada e insatisfeita.

Se o espectador ultrapassa a relação distanciada de emissor-receptor que a dimensão espetacular pode por vezes embutir ao evento, ele pode ser perpassado pelos outros corpos, e afetos do acontecimento. Nas nuvens de pequenas percepções de que nos fala Gil, surge nos desfiles a possibilidade do devir-outro na experiência. Pois, ao fixar o desfile e sua superfície visual, esta é ampla até meu olhar ser impactado e chamado ao detalhe, que quando não é a plasticidade dos objetos e coisas, é o outro. E se eu o encontro, se sou puxado por ele, minha visão, ampla até então, se delimita por instantes neste aparente olhar, que se fecha sobre mim, me cercando. Mesmo dada as diferentes distâncias espaciais, quando no desfile percebo o outro supostamente me vendo, este me toca, me devora. Quando eu o fixo, anoro-me nele, mas essa parada é apenas aparente, minha percepção como um todo continua a mover-se, explorando o território também do outro. A própria espacialidade agora é outra, já não é organizada, e o momento presente nos envolve por inteiro, por todos os sentidos, sem privilégios da visão, penetra os sentidos. Essa experiência do eu no outro e o outro em mim é o que sufoca as lembranças e apaga a identidade pessoal (DIDI-HUBERMAN, 1998). Já não sei objetivamente onde estou e quem ainda sou. Sou o outro habitado em mim mesmo num espaço indeterminado. Habitando uma espacialidade sem coisas. Por instante fecho a paisagem e direciono uma ponte no abismo que me separa do outro.

Este devir-outro é a própria dessubjetivação do prazer que se torna possível nesta relação. Pois este devir desindividualiza para criar outras possibilidades, outras relações com outras individuações. O sujeito aqui é dessubjetivado numa espécie de ubiquidade, e “são hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (DELEUZE E GUATARRI, 1997, p.40). Dessubjetivar é deixar de habitar um lugar determinado, é ser parte de um todo de possibilidades e movimentos. Na experiência estética dessubjetivar o prazer é, para José Gil, ir de encontro à universalidade, que é diferença infinita:

[...] um sujeito que pode legitimamente pretender ao assentimento universal quanto ao seu gosto próprio: porque este último já não é pessoal, fechado em si próprio, mas nasce da dessubjetivação, e de acordo (suposto) com a universalidade das vozes, como escreve Kant.

É o prazer de um devir-outro, não um outro-empírico, mas um outro que ele próprio se torna-outro (1996, p.268).

A universalidade aqui deve ser entendida como comunicações entre sujeitos, não no sentido de um devir da humanidade, mas sim, infinito. Na diferença infinita, pois é ela que abre ao devir-outro, também infinito. E como afirma José Gil, “é essa fratura, este defasamento invisível do possível – traduzindo-se no inacabamento ou na fragmentação da obra – que dão acesso à universalidade” (1996, p.269). O que me é oferecido enquanto imagem de sujeitos e objetos me inquieta o olhar, problematiza a própria visão. É preciso ir além da aparência inicial, aprofundar o olhar no objeto-coisa-sujeito que também lhe vê, para buscar adentrar em seus segredos e camadas, não numa busca por síntese, mas percebendo-o como uma imagem em movimento, mutação constante. É esta experiência que provoca instabilidade e desassossego, que vivencio com todas as minhas faculdades, com meu corpo, e me faz perder o domínio. Ausentarme da cotidianidade, acessar o devir-outro. Paradoxalmente é uma presença que possibilita perder-me. Um constante movimento entre perder e voltar a ter o controle. Estar no outro, no eu-outro, absorto de sentidos, estar presente e ausente momentaneamente do eu conhecido, determinado, desfrutando desta experiência com toda a superfície do meu corpo.

Se a atitude do artista criador parece querer delimitar o campo de experiência, o espetáculo por si proporciona esses momentos de intensidade na abertura libertadora de pequenas frestas, lugares por onde escapar. Paulo Barros retém, parece querer circunscrever a experiência na concepção de suas imagens, mas abre as fissuras na performatividade destas imagens. E nas possíveis fugas há uma possibilidade de alteridade, na medida em que permite ao outro o direito de se apossar da experiência. Numa possibilidade performativa que a ação estética pode oferecer, na medida em que se torna um processo de transferência de subjetivação, na qual aquele que olha é o criador da obra, dono da experiência que ela lhe proporciona. Toma para si e a transforma naquilo que seja possível transformar. A experiência se torna aqui oposição às forças utilitárias que submetem e subjagam os indivíduos, bem como à racionalização que subjuga o corpo e as possibilidades de vivências a partir dele (BOURRIAUD, 2008).

Se há uma atitude limitadora (que impõe significados) no trabalho de Paulo Barros, a sua realização não o é, pois, todo o seu carnaval é feito de metamorfoses das

imagens, falsa aparência, em que o sujeito pode ser coisa e a coisa sujeito, possibilitando a própria ambiguidade, ainda que não intencionais, por meio da performatividade. A performance enquanto experiência é um processo que “tem pouco a ver com a transmissão de informações. Ele ocorre no campo da comunicação, na qual o fator essencial é a participação no domínio da magia ao invés de experiência inteligíveis” (GLUSBERG, 2007, p.122-123). Paulo Barros ao criar seus desfiles o faz a partir do jogo de mostra e esconde que faz com que o olhar explore, duvide, adivinhe, jogue com o que vê. O espectador não tem uma forma pronta, oferecida ao seu olhar, é chamado a presenciar seu processo de transformação, seu jogo de falsas aparências e duplicidades. Nada é somente o que a primeira vista parece ser e o olhar constrói as possibilidades abertas pela imagem, numa atividade de performatividade, agindo frente ao que lhe é colocado, precisa sair do conforto se quiser ver. O sujeito que vê e é visto pela obra, é inquietado pela própria ambivalência das imagens, que são provisórias. É esse caráter que permite que o olho aja, é quando o olhar se torna ação. As imagens lhe chegam e lhe puxam, obrigando-o a participar do seu ato constitutivo. Como num jogo que só se realiza se tiver resposta, interatividade. O jogo performativo proposto no desfile anula qualquer tentativa monológica. Tudo é dialógico na performatividade, ou seja, pleno de possibilidades por estar aberto a influências outras.

Numa polifonia, seu carnaval é uma grande referência aos elementos da cultura de massa. O carnavalesco busca se orientar no caos cultural, reprogramar obras existentes de apelo referencial massivo, usar as imagens e recorrer aos meios de comunicação. Como explica Bourriaud (2009), na nova paisagem cultural não se trata mais de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural. Perde-se assim, a noção de originalidade e criação. Seleciona objetos culturais para inseri-los em contextos (re) definidos. Seus procedimentos se assemelham à lógica do bricoleur, que Lévi-Strauss chama de colecionador de resíduos de obras humanas:

[o bricoleur] mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. Ele interroga todos os objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia ‘significar’, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do

conjunto instrumental apenas pela disposição das partes (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 34).

Ao manipular imagens e objetos retirados do cotidiano, ou mesmo manipular obras de outros artistas, Paulo Barros vai além das referências, recria significados, suscita sensações, extravasa, assim, a simples representação. No seu trabalho manipula os materiais residuais de outras obras, naquilo que permanece em imagens que estão no imaginário comum da cultura ocidental. Imagens que o artista busca para ter acesso fácil por parte do espectador no reconhecimento dentro do conjunto. O carnavalesco se insere dentro do panorama contemporâneo que problematiza a ideia de originalidade. Segundo Mostaço,

[...] uma vez que não estamos lidando com um original e uma cópia, mas num mundo onde tudo é cópia ou, melhor dizendo, nada é original: tudo é intertexto. Ou, dito de outro modo, onde tudo é réplica, tudo se reproduz, tudo se torna signo do signo, confundindo a origem e mesclando as derivações, a exigir novas apreensões para as interfaces entre os fenômenos (2009, p.33).

Ao selecionar imagens do universo midiático cultural, Barros dismantela universos e faz com que outros nasçam destes fragmentos, resíduos. Retira imagens de contextos definidos e realoca em outro contexto, com outras imagens retiradas de outros contextos para criar uma nova obra, composta por todas aquelas anteriores, mas outra, independente das que a originou. Produz singularidades e elabora sentidos a partir de uma massa caótica de objetos do cotidiano e referências da cultural erudita, popular e principalmente de massa, numa bricolagem de materiais e referenciais.

Em 2005, com o enredo *Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro*, o carnavalesco fez uma grande bricolagem dos lugares imaginários mais conhecidos do senso comum, seja da literatura, do cinema, etc. Com o intuito de inspirar a imaginação do público, tomou como ponto de partida o livro *Dicionário de lugares imaginários*, dos autores Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, que consiste num grande guia de viagem por lugares ficcionais que habitam o imaginário comum. Passeando por esses lugares, tendo como fio condutor Dom Quixote, ele misturava livremente tempos, personagens e histórias, embaralhando o próprio universo da fantasia num novo arranjo, que propunha uma grande brincadeira, livres associações e imaginações. Um enredo que, como a figura de Dom Quixote, questiona a própria realidade, tornando real a experiência com estes lugares fantásticos. Reeditando as imagens do imaginário comum, dando-lhes novos usos, abrindo o campo para novas

possibilidades através de imagens que não se encerram em si. Imagens que não tem uma mensagem propriamente dita a passar, mas que suscitam sensações e não interpretações.

O que ocorre, por exemplo, no carro do purgatório - lugar temido por cristãos, ou até mesmo não cristãos devido ao medo culturalmente incutido - que através das imagens dos corpos nus entrelaçados em meio a uma espuma preta, dando uma sensação de sujeira e agonia, buscava despertar sensações corporais no público através dos movimentos dos corpos. Criava um corpo coletivo que chamava o espectador a compartilhar a sensação de purgação coletivamente, a misturar-se de forma cinética com os outros corpos e substâncias, compartilhando da sensação sentida pelo outro, numa espécie de devir. Horror e prazer. Imagens que despertam nossas referências, imaginações e memórias e, desencadeiam outras imagens e sensações que se manifestam fisicamente.



IMAGEM 3 - Alegoria Unidos da Tijuca de 2005
Purgatório (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)

Da mesma forma, num enredo sobre o medo, em 2011, Paulo Barros utiliza como fio condutor o cinema e suas imagens icônicas, com seus personagens marcantes para navegar livremente numa rede de livres associações e conexões. Através da comicidade em que insere as imagens, o medo e a própria morte são zombados, carnavalizados, num sentido bakhtiniano, por meio do bom humor. Ao se referir aos filmes de terror e seus personagens mais conhecidos, idealizou um carro em forma de pirâmide com quatro andares. Nesta estrutura trazia vários dráculas em seus respectivos caixões que brincavam com o público numa coreografia cômica, em que o possível

medo era substituído pelo riso e pela brincadeira, na ambivalência da imagem. Não interessava apenas o reconhecimento da personagem, a recepção ia além, no sentido em que o prazer estava em perceber o que ocorria com estes dráculas, no *entra e sai* dos caixões e as formas mutantes dadas pelos movimentos das capas, e pelo gestual dos corpos, ou seja, o jogo performático que eles propunham de forma bem humorada e zombeteira.



IMAGEM 4 - Alegoria Unidos da Tijuca de 2005
Castelo do Drácula (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)

Assim, Paulo Barros partindo da definição do enredo que irá trabalhar, levanta imagens heteróclitas, de diferentes lugares, tempos e suportes para dialogarem com o tema proposto. Ao casar todas essas imagens, encontra, ao final, um conjunto novo, com partes heterogêneas. Enquanto outros carnavalescos buscam imagens que ilustrem seus enredos, Paulo Barros busca imagens que na sua heterogeneidade, postas umas em relação com outras, contenham um novo arranjo, sugerido por ele. Isso fica evidente em sua fala:

Quando eu comecei a fazer carnaval, eu aprendi desta maneira que é muito didática: eu vou falar, por exemplo, da chegada da família real ao Brasil, essa história já foi contada. Então você vai contar o seu desfile visualmente de acordo com aquela história que já foi determinada. Eu não. Posso pegar um tema e montar a minha história, montada encima de imagens. Costuma-se fazer carnaval produzindo um belo texto, muito bonito de se ler, só que 99% do público não lê nada. Eu vou criar um desfile baseado no que se vê, na imagem (BARROS, entrevista concedida em junho de 2014).

Nega assim, uma possível lógica de feição, por assim dizer, textocêntrica, que impera até mesmo nos desfiles, visto que todo o enredo precisa ser minuciosamente explicado para os jurados, demonstrando lógica e relação entre os setores da escola. Pressupõe-se que o público precisa destas informações para fruir o espetáculo, fato que não ocorre, visto que o público frui o que vê, estando alheio às informações minuciosas que tentam impor sentido a tudo. Paulo Barros, não parte do enredo em si e seu possível desenvolvimento para então criar suas imagens. Parte de imagens aparentemente aleatórias e dos efeitos (movimentos e jogos de aparências) que prevê e que elabora sem um tema em si, para depois encaixar esse arranjo visual numa justificativa textual, inventada posteriormente, quando a concepção visual já foi esquematizada. Ele primeiro prevê um efeito, depois encaixa uma imagem, que somente terá um sentido determinado por ele na construção do enredo.

Paulo Barros ao selecionar imagens do universo midiático, repete em diferença, retira do meio do caos, agrupando-as e permitindo relações de vizinhança entre elas que inseridas num novo contexto imagético, mudam constantemente de direção, criando afetos e possíveis sentidos, sempre provisórios e instáveis, pois não é o significado que importa agora, mas a força, a potência que afeta, potencializados quase sempre pelos efeitos que propõe a estas imagens. Neste processo de elaboração, criação de um novo território, “há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração [...] tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado” (DELEUZE E GUATARRI, 1997, p. 101). O espaço traçado neste caso é o enredo que será desenhado por essas imagens extraídas e postas umas em relação com as outras, criando novas imagens e aberturas infinitas. Neste processo “o que torna o material cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogêneos mantenham-se juntos sem deixar de ser heterogêneos” (DELEUZE E GUATARRI, 1997, p.123). Dentre essas imagens sempre há espaços deixados que permitam o improvisado, ou seja, o lugar por onde escapar. São nesses espaços de fuga que ocorre a abertura às modificações, não simples somas, mas possibilidades de criação de novos planos. Essa abertura nos desfiles também é dada pelo público que burla as intenções do artista e improvisa relações e jogos de sentidos.

O artista tem, assim, a performatividade destas imagens como elemento central da concepção de seu trabalho, que ele resume como “contar uma história num carro em movimento”. A plasticidade não é elemento primeiro, mas o efeito em si destas imagens, suas mutações, jogos de aparências, construções e desconstruções - a própria

performatividade - que surge primeiramente, ganhando forma plástica posteriormente, a partir do enredo e das ideias visuais geradas.

Eu penso no efeito que ele que vai causar. A plasticidade, o que vem depois para enfeitar o bolo, para mim é consequência. [...] A técnica de contar essa história do carro em movimento é a minha preocupação, depois que eu vou me preocupar em saber que tecido vou usar para acabar, se ele vai ser preto, se vai ser branco... A finalização do carro, artisticamente falando, vem depois que o carro foi concebido tecnicamente. O glacê que vai encima, para mim, pode ser de qualquer maneira (BARROS, entrevista concedida em junho de 2014).

Dando total importância para os efeitos de cada alegoria, e de algumas alas demarcadas no desfile, Barros, ao selecionar tais imagens por vezes opta por simplesmente reproduzi-las na avenida, sem nenhum tratamento que a desarticule, oscilando entre reprodução e repetição em diferença. Quando opta pelos clichês e estereótipos, numa mera representação de alguns personagens ícones, cenas, ou histórias populares, age de forma a sublinhar e reforçar estes clichês, em imagens superficiais, que dificultam um mergulho e uma atitude produtiva. Na concepção deleuziana, a reprodução é uma ação despótica, pois não permite abertura, simplesmente visa criar significância, elaborar processos de subjetivação, em que, “não há significância sem um agenciamento despótico, não há subjetivação sem um agenciamento autoritário” (DELEUZE E GUATARRI, 1996, p.44). Ao buscar impor um significado direto, monológico, o carnavalesco, numa atitude por ora reacionária, baseia-se num possível projeto de sentido, de recepção do público, apontando-o para onde deve olhar e o que deve compreender a partir daquilo. Porém, mesmo querendo reproduzir, cria em diferença pelo procedimento de inserir em outro contexto, sem que se perca nem em interação nem em heterogeneidade, operando um gesto de desterritorialização, mesmo que cerceado de sua potência frente à intenção delimitadora do recorte previsto pelo criador. Ao usar elementos do cinema, por exemplo, Paulo Barros não está fazendo uma interpretação deles em seu carnaval, ainda que o queira, mas colocando-os em outros contextos, em relação com outros referenciais. Toma para si todos esses elementos para criar um novo discurso, pois “utilizar um produto é, às vezes, trair seu conceito; ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micro pirataria” (BOURRIAUD, 2009, p.21). Neste caso, a pirataria é um elogio contemporâneo, em que a apropriação é legítima e por si, também, uma criação.

Felizmente, dentro da estrutura dos desfiles, tudo escapa às intenções do artista. Se a intenção, ainda que inconsciente, é reacionária, o efeito burla qualquer intenção de delimitação. Mesmo imagens postas de forma a reproduzir, dentro do contexto do desfile, sempre são perfuradas por outras forças e tornam-se uma repetição em diferença, em diferentes níveis, conforme as possibilidades que potencialmente tem de improviso. O desfile nas mãos do espectador é uma massa de modelar, ele recebe o material e livremente improvisa a partir das formas recebidas, influencia e afeta diretamente este material. Se as imagens afetam o espectador - lhe colocando em contato com as pequenas percepções, dando a ver o invisível das imagens-nuas -, elas lhe permitem experimentar um deslocamento, um novo devir.

Contudo, o trabalho de Paulo Barros parece realizar também um deslocamento no entendimento no que diz respeito às convenções tradicionais dos desfiles. Quando o carnavalesco nega as convenções do que seja um objeto carnavalizado, *abrasileirado* para o contexto da festa, quebra com o dogma. Propõe um caminho diferente do usual, rompe com um padrão. Paulo Barros não está preocupado com uma defesa de uma identidade nacional a partir da estética do seu carnaval, muito menos o rótulo pejorativo de “americanizado” o incomoda. Ele segue rigorosamente um conceito que vê dentro de um projeto artístico maior, mesmo que para isso sacrifique a ideia usual de belo (e ainda clássica) e da própria noção de carnavalização, usual nos desfiles. É como se dissesse: isto é belo, também. E pode ser também carnaval, por que não? Quanto às críticas à descarnavalização no seu trabalho, o artista rebate:

As críticas de que meu carnaval não é carnaval, é decorrente de algumas coisas. Criou-se uma maneira de fazer o carnaval que as pessoas assimilaram como verdade. Mas, na verdade, no carnaval não existe uma cartilha de como ele deva ser feito. De tempos em tempos ele é transformado, modificado. E as críticas, eu as recebo com muita normalidade, com muita tranquilidade até. As pessoas criticam, pois também assim é uma forma de se defenderem. Criticam possibilidades diferenciadas. É difícil de aceitar que o carnaval está mudando e que elas precisam procurar uma maneira de mudarem também. Eu sempre parto do princípio de que eu sempre vou procurar fazer mudanças e essas mudanças, às vezes, não são assimiladas. Eu às vezes uso conceitos dentro da alegoria que são conceitos fora do universo do carnaval. Por exemplo, quando colocam a África, o Egito, a Grécia, as pessoas assimilaram isso como carnaval. Na verdade qualquer coisa pode ser carnaval (BARROS, entrevista concedida em junho de 2014).

Nesta fala o carnavalesco defende os temas e imagens da cultura midiática, do cinema hollywoodiano principalmente, que são colocados em seus desfiles, porém, seus procedimentos vão além das escolhas das imagens. Enquanto outros carnavalescos também trazem referências de outros universos para o carnaval - mas adequando-as aos padrões estéticos e temáticos do *barroco*⁸, optando por uso de materiais como penas, plumas, paetês e brilhos -, Barros rompe também com o tratamento dado às imagens. Enquanto o comum é colocar tal referência dentro de um panorama visual mais elaborado, onde ela figure dentro de uma configuração visual *carnavalesca*, barroca, ele não enfeita as alegorias, não trabalha com excessos de informações visuais ou coloca esculturas para enfeitar, tudo o que é inserido está a serviço do efeito que o carro busca causar, nada é gratuito. Segue um conceito que é muito ilustrativo e clean.

Neste sentido as críticas ao seu trabalho se encaminham para várias direções, desde carnaval feio, mal acabado, descarnalizado, americanizado e sem originalidade, visto que *copia* efeitos hollywoodianos. Porém, esta cópia quando colocada dentro do mosaico visual heterogêneo do desfile deixa de ser *cópia hollywoodiana* ou *tentativa espetacularizada de uma Broadway* (como os críticos costumam chamar), ainda que a intenção reprodutiva do carnavalesco possa existir. Esse novo material, retirado da cultura americana e posto dentro do contexto do carnaval brasileiro, foge das linhas originais, se desterritorializa para torna-se uma terceira coisa. Apropria-se das imagens midiáticas para novos fins poéticos, levando os conceitos ao limite, problematizando os dogmas dos desfiles, alargando as possibilidades, jogando impunemente com o bom e mau gosto, em nome do efeito que busca alcançar.

Sem constrangimento, apesar das críticas, Paulo Barros, incorpora esses procedimentos que dizem respeito às estratégias para estar inserido dentro do capitalismo cultural e financeiro, e cria seus carnavais, experimentando, apropriando-se e recriando as formas de carnavalizar. Desta liberdade de apropriação, surgem possibilidades de novos olhares e,

⁸ O barroco enquanto traço estilístico e ético é presente em toda a configuração tradicional do carnaval, não só aqueles da idade média, mas também, a configuração na modernidade das festas populares de toda a América Latina, sendo uma imagem colonial de interpretação do paradigma de processo civilizatório (SODRÉ, 1999). O barroco é paradoxo, contradições, excessos visuais e ornamentais, imagens em profusão ao invés de vazios. No carnaval o uso das alegorias exuberantes, luxuosas e carregadas de informações, o gosto pelas grandes narrativas com apelo as histórias dos povos e suas realezas, a origem do mundo, etc., figuram nas características barrocas que o carnaval ainda preserva em constante hibridação entre arcaico e moderno, tradição e diálogos com os modos de vida contemporâneos.

[...] os artistas não compõe, mas programam formas [...] não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema, e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou ‘superadas’ [...] mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar (BOURRIAUD, 2009, p.13).

Paulo Barros tira proveito desse ecossistema cultural e se coloca em diálogo com a tendência contemporânea em que “uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros” (BOURRIAUD, 2009, p.7). Quando sua obra busca deliberadamente essa interpretação e reprodução, numa atitude pouco crítica frente às imagens e informações desse universo cultural, perde potência artística, fixando-se em um produto, um bem de consumo de fácil assimilação, numa espécie de contrato entre criador e consumidores. Alguns dos seus trabalhos se revertem em imagens secas, puras superfícies lisas, com pouca porosidade, sem espaços por onde adentrar. Porém, outros, por meio da performatividade, abrem brechas para que escape às pretensões iniciais do artista, abrindo espaços e proporcionando ao público um campo livre de percepções e afetos.

Ao criar um carro sobre lascívia, representando o Kama Sutra, que trazia casais coreografados, entrelaçando seus corpos em posições referentes ao livro, faz com que suas próprias invenções ultrapassem a ele mesmo, se (des) organizando sem que ele intervenha. Sua preocupação em criar uma leitura fácil, através de superfícies lisas, rasas, acaba por não fazer sentido, pois o que há de potente em seu trabalho é justamente tudo o que lhe escapa e que se dá através da performatividade, que em suas criações se operam. No carro do Cama Sutra (sic), a performatividade dos corpos, das presenças e imagens, gerava no espectador o envolvimento do seu corpo com aqueles outros corpos, não numa relação de contado físico direto, mas provocava sensações num devir através das zonas de vizinhança das sensações provocadas, no fluxo das energias e dos ritmos corporais dos movimentos que propunham e envolviam, ou seja, na relação aberta ao outro, na experiência em que o espectador é participante na medida em que atinge e é atingido.



IMAGEM 5 - Alegoria da Viradouro de 2008
Cama Sutra (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)

Ou ainda, com o carro do holocausto, que infelizmente não passou na avenida tal qual foi concebido⁹. Entrou coberto, fazendo uma referência à alegoria de Joãozinho Trinta, o *Cristo Mendigo*, de 1989, também proibido e coberto trazendo a inscrição: Mesmo proibido, orai por nós. A alegoria de Barros, por sua vez, trazia Tiradentes e a inscrição da bandeira de Minas Gerais: Liberdade ainda que tardia. Se a alegoria desfilasse tal como foi concebida, iria além do sentido imediato pretendido pelo carnavalesco. O carro do holocausto provocaria, através da violência de sua imagem, um impacto que provavelmente desorganizaria o público não só pelas sensações que a própria imagem causaria, mas pelo contexto onde estava embutida. O carnaval certamente perdeu com a censura imposta por aqueles que não ignoram o poder de afeto que os desfiles têm, e por isso mesmo temeram em permitir ali, lugar de festa, um assunto *sério*, acreditando ser o carnaval apenas uma alegria zombeteira, como se a zombaria não fosse repleta de opinião expressa e desconforto.

⁹ Carro que foi concebido para o carnaval de 2008, na Viradouro, com um enredo sobre arrepios. Paulo Barros elaborou um carro representando o holocausto, com uma pilha de corpos mortos, que foi proibido dias antes do carnaval por determinação da justiça, diante de uma ação movida pelo movimento judaico na cidade do Rio de Janeiro. Na oportunidade, a imprensa chegou a publicar que Paulo Barros traria pessoas sambando sobre os corpos dos judeus. Sobre o episódio, o carnavalesco declarou: “O Holocausto foi a alegoria à qual dediquei maior respeito e seriedade em minha vida artística no Carnaval [...]. Este episódio deixou claro o preconceito que ainda persiste contra o Carnaval. A alegoria como escultura, se exposta em uma bienal de arte, seria aceita. Na avenida, torna-se inadequada” (BARROS, 2013, p.58).

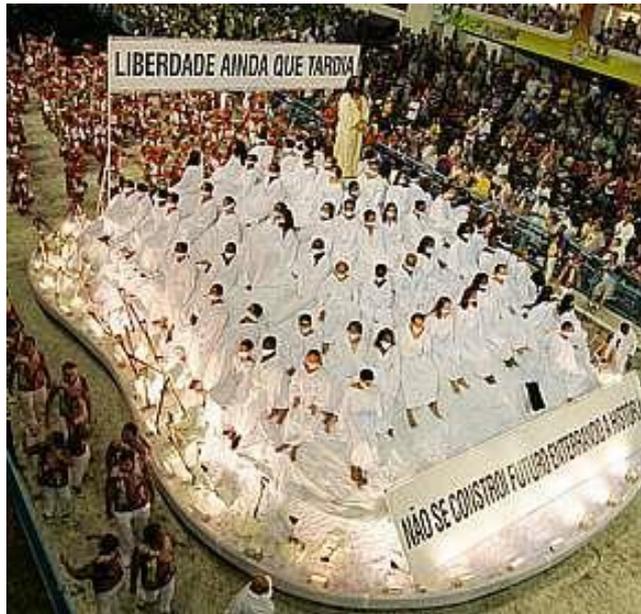


IMAGEM 6 - Alegoria da Viradouro de 2008
Holocausto (foto de Marcos D'Paula / AE)

Se as forças são convocadas o que há é um processo epidêmico e profundamente desorganizador, visto que essa desordem aparente é o que possibilita retirar os clichês e estereótipos de imagens conhecidas, desterritorializar essas informações e através disto, produzir uma desordem reveladora, que se manifesta em abertura aos fluxos, imersão na experiência com todo o corpo. Esses “movimentos de desterritorialização como os puros afetos implicam um empreendimento de dessubjetivação” (DELEUZE E GUATARRI, 1997, p.52). A experiência transborda a intenção do criador de se fazer compreender facilmente, ela se encaminha para a abertura do devir-outro. Tudo lhe escapa. Resta saber como passar da cultura de consumo para a cultura da atividade, da passividade para a responsabilização, como sugere Bourriaud (2009). Ou seja, cabe questionar como sair da atitude deliberada de produto-consumo para potencializar ainda mais suas imagens, além das potências que já lhe escapam. Como criar linhas de fuga dentro dos mecanismos de captura que tendem a despotencializar, criando clichês representativos. A meu ver, essa atitude carece de atividade na concepção dos trabalhos de Paulo Barros, ainda que na realização, as linhas de fuga são potencializadas pela performatividade destas próprias imagens que se querem representativas.

Quando o carnavalesco consegue através de suas imagens performativas, em transformações, instaurar a performatividade da recepção, parece ser o momento em que permite que vazem fluxos, afetando o espectador e trazendo-o para a experiência, para o jogo das formas, das forças e intensidades. Quando Paulo Barros abre espaço para o

público, tornando sua obra porosa e cheia de lacunas, é quando o vazio torna-se comunicação, sem significância propriamente dita, enquanto contato entre corpos e coisas que se afetam mutuamente, e se transformam na duração da experiência. Há assim, a performatividade das imagens, dos corpos e das presenças, de quem vê e de quem é visto vendo, o público.

CAPÍTULO 2

Quem quer ver é visto – A performatividade dos corpos

Em seus estudos sobre performatividade, Schechner (2007) coloca a dimensão do Ser como uma das quatro ações que envolvem a performance. O ser é parte fundamental do carnaval, na medida em que é a própria exibição, o dar-se a visualidade, comportar-se para um outro. Nos desfiles, a exibição é elemento primordial do mecanismo de funcionamento do evento. Todos comportam-se, agem, mostram-se para um olhar exterior, num jogo de visualidade em que quem desfila o faz para atrair as atenções dos olhares para si. E para manter-se na mira destes olhares, adota uma postura, um comportamento dado em espetáculo. Já não é corpo cotidiano, todos os gestos são inflados de uma energia que carrega a intenção de ser visto fazendo, comportando-se, mesmo que passageiramente, de forma espetacularizada.

Tratarei neste capítulo sobre a performatividade dos corpos nos desfiles, que conscientes de suas visibilidades, performam a si mesmos a partir do jogo que o olhar do outro propõe, bem como, a própria performatividade do espectador em sua recepção, que não é meramente contemplativa, mas ativa na medida em que vive o espetáculo enquanto experiência que o envolve fisicamente e afetivamente, para além de um engajamento meramente racional e decodificador de signos. Se o carnaval contemporâneo, principalmente o trabalho de Paulo Barros, recebe a crítica de que esfria a festa, dando ao público um espetáculo para ser visto, minha reflexão se encaminha no sentido de pensar como esse caráter espetacular – em que o carnaval foi sendo configurado pelos interesses do capital do turismo e do entretenimento -, não anula a experiência, a tomada de atitude por parte daquele que assiste, como também não automatiza o comportamento daquele que desfila, ainda que rigorosamente treinado para desempenhar uma função. Evidentemente as formas de brincar o carnaval se alteraram, mas resta buscar observar os meios pelos quais se escapa da captura, as formas como se reinventa a brincadeira, não num discurso de anulação, mas em busca de apontar o que é potência em meio ao espetáculo, mesmo que esteja configurado aos moldes da indústria do entretenimento.

Para pensar numa possível performatividade da recepção que os desfiles de Paulo Barros propõem, através dos jogos de olhar dados pelos efeitos concebidos pelo carnavalesco, me atenho ao evento presencial somente. Não podemos ignorar que os desfiles hoje são pensados também para a transmissão televisiva, que influência

fortemente na espetacularização da festa, valorizando o evento como produto acabado, feito para ser captado e transmitido. Porém, o acontecimento presencial muito difere deste espetáculo televisionado, que requer outra recepção, que não me aterei aqui. Porém, enquanto os telespectadores vêm em suas casas um produto, os espectadores presenciais vivenciam uma experiência performática no qual são parte fundamental, dada como processo que é manejado por aquele que participa. Muitos dos elementos pensados pelos criadores só farão sentido para os telespectadores, que tem sua recepção altamente mediada pelos comentaristas, pelas câmeras que capturam e pela própria edição destas imagens, porém, para o público presencial importa muito mais a relação multidimensional dada entre os corpos do que os sentidos lógicos e lineares embutidos no espetáculo. Por essa razão, emitir considerações sobre os desfiles pelo o que é visto pela televisão me parece problemático, visto que é um acontecimento que só se efetua posto em relação com seu público. Por esta razão, apenas irei me ater no evento presencial, ainda que não ignore que a televisão influencia a concepção do trabalho.

Os desfiles enquanto obra performativa, dada na experiência partilhada no processo que se efetua, nos envolve por todos os lados, de tal forma que “o sistema de experiência não está desdobrado diante de mim como se eu fosse um Deus, ele é vivido por mim de um ponto de vista, não sou seu espectador, sou parte dele” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.408). Por mais que o espetáculo esperado passe frente aos nossos olhos, ele nos afeta tal qual a presença das pessoas ao nosso entorno, seus calores, vibração de suas vozes e seus corpos. Somos um corpo coletivo. Afeto esses corpos e sou afetado por eles. Performamos juntos nossa condição de participantes (desfilantes e espectadores), exibimos nossos corpos, damo-nos a ver ao outro. Ao final, quando a última escola termina seu desfile e nenhum ritmista ressoa mais as batidas de seu instrumento, os resquícios da alegria vivida momentos antes ainda reverberam como pedaços de recordações, impressos no corpo - que insiste em não parar, mesmo que não haja samba para sambar -, em nossa respiração e batimento cardíaco, que ainda ansiosos, não conseguem voltar ao ritmo normal.

Por mais que a espetacularidade do evento aumente a cada ano, o elemento da festa, celebração profana, preserva-se. Onde não conhecer o outro é parte funcional do mecanismo da festa. Mesmo o carnaval tendo sido capturado pelo estado e pela mídia, transformando-o num produto turístico e televisivo, os participantes (todos aqueles que desfilam, ou trabalham nos bastidores, e o próprio público) manejam-no a partir de suas

relações com o evento, cada um transforma o carnaval naquilo que lhe convém. Alguns assistem, numa atitude mais de observador do que de folião, mantendo uma relativa distância, observando tudo; outros dançam, festejam e retribuem cada gesto e olhar para eles oferecidos; ainda há aqueles que optem por suas festas praticamente particulares em meio a seu grupo de amigos, pouco se importando em ver todo o desfile, observando-o por vezes, outras simplesmente cantando o samba e festejando com os demais; como também, as festas nos camarotes, que muitas vezes tem suas programações próprias, ignorando os desfiles. O caráter espetacular do evento não diminui sua festividade, de modo que todos os envolvidos reinventam e improvisam suas formas de estar na folia.

Dentro da preocupação recorrente de que com a espetacularidade a festa irá sucumbir, ignora-se a atitude produtiva dos participantes, as formas de reestabelecerem modos de brincar e de se divertir no evento, como também, partem do pressuposto equivocado de que há uma maneira única e ideal de brincar o carnaval. Mesmo no carnaval de rua, há muitas atitudes que podem ser adotadas pelos participantes, como observa Roberto DaMatta, “em todo carnaval existem pessoas que fazem coisas (desfilam, brincam, cantam, etc.) e as que simplesmente olham. É uma relação de absoluta complementariedade” (1997, p.140). Não se pode negar que as arquibancadas criam uma distância concreta, dividindo os papéis de quem desfila e de quem assiste, numa conformação espacial espetacularizada. Porém, no momento do desfile estas divisões são apenas espaciais, tornando todos, na materialidade da experiência, foliões, cada qual com sua maneira de se relacionar e brincar. Todos são vistos, todos olham, todos são transpassados e envolvidos, estando de alguma forma no centro da experiência e não distanciados, não há como perceber-se observando sem ser observado. Mesmo aquele que opta por assistir, se percebe constantemente visto, não está protegido do olhar daquele que observa.

O trabalho de Paulo Barros é constante alvo dos críticos (especializados ou do público em geral) mais conservadores que temem a morte da festa. Os argumentos se direcionam para a atitude notada nas arquibancadas durante seus desfiles, com o público mais estático, mais contemplativo. Porém, esta aparente frieza não é de todo verdadeira. Dentro das imagens de seus desfiles, que sempre estão em movimento e mutação, ou seja, dentro da poética de efeitos que o carnavalesco propõe, o público se vê obrigado a fixar o olhar, parar por segundos para presenciar o efeito, tentar compreendê-lo, descobrir e verificar no que a forma se transforma, no jogo que propõe. Tal parada é

passageira, visto o efeito, a reação seguinte é aplaudi-lo, festejá-lo, ou mesmo, compartilhar a experiência com os outros que lhe cercam, nos inúmeros comentários que se pode ouvir nas arquibancadas (como análises!) durante a passagem das escolas. É certo que o desfile de Paulo Barros pede uma atitude um pouco diferente do espectador, solicita sua atenção e concentração no detalhe, mas logo que o espectador presencie o efeito, sua atenção volta a se dispersar para logo ser apreendida novamente por outros elementos.

Durante o desfile de 2014 estive na avenida acompanhando de perto o trabalho do carnavalesco durante a passagem da Unidos da Tijuca. Ele opta por ficar todo o tempo na concentração, colocando a escola na avenida para depois desfilar, atrás do último carro. Nesta oportunidade pude observar a importância do setor 1, chamado de setor popular, que é a primeira arquibancada, localizada antes da linha de início do desfile. Na teoria quando a escola passa por ali ainda não está valendo, mas todas as escolas optam por começar, na prática, o seu desfile na curva, cumprimentando e saudando o público do setor popular, que costuma ser o mais animado dentre as arquibancadas. Durante os ensaios presenciei diversas vezes o carnavalesco e os coreógrafos dando a instrução para que os componentes fizessem suas primeiras performances, que os efeitos ocorressem, para o setor 1. Há o entendimento de que ele é o termômetro, se a arquibancada levantar é porque funcionou e todas as arquibancadas também irão vibrar. De fato, a cada efeito, transformação, ocorrida no início do desfile, Paulo Barros olhava para a arquibancada, buscando averiguar o impacto que cada carro ou ala provocava. Pude presenciar uma verdadeira comoção coletiva. O público aparentemente silencioso, parado, mas na verdade na expectativa do acontecimento, do efeito, quando este ocorria, a arquibancada delirava, vibrava, gritando, aplaudindo e saudando os desfilantes. Estes, batizados pelo setor 1, vibravam junto, comungados na alegria que lhes era oferecida.

Um dos momentos mais marcantes nos desfiles nos últimos anos ocorreu em 2007. Neste carnaval a bateria da Viradouro desfilou encima de um carro alegórico, descendo apenas no recuo da bateria. Com um enredo sobre *Jogos*, Paulo Barros criou um imenso tabuleiro de xadrez, tornando os ritmistas em peças do jogo. No momento em que a bateria desceu do carro para entrar na área do recuo, o sambódromo vibrou, fazendo com que até mesmo as arquibancadas que não tinham a visão do que estava acontecendo vibrassem também, gerando uma comoção geral. Por ser uma situação

totalmente nova, gerou-se uma expectativa e o risco que envolvia a manobra gerava uma aflição coletiva. Quando a bateria realizou com sucesso o procedimento, a arquibancada vibrou como uma torcida vibra com um gol, um acontecimento que gera a sensação de comunhão, celebração coletiva, que ressoa no corpo de cada um que participa da experiência.

Em momentos como este, comunicamo-nos através de nossa presença, de nossa corporeidade, numa comunicação sem mensagem propriamente dita. Nestes momentos é quando abrimos o corpo e se torna possível “arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção” (DELEUZE E GUATARRI, 1996, p.21). A produção se dá na experiência que substitui os atos de interpretação por fluxos de intensidades e afetos, havendo um deslocamento do sujeito para a alteridade e, assim, habitamos a experiência sensível, experimentando outras relações, possibilidades de afetos e contágios. O corpo se torna uma esponja, todo fissurado, absolvendo e inflando-se com tudo que lhe perpassa, da mesma forma que devolve este impacto causado ao mundo, àquilo que o contagia. Corpo poroso, corpo produtivo de novas relações com o real, com a própria experiência, aquilo que nos toca e ressignifica. No lugar de assujeitamento, esses momentos de coletividade, proposto pelo efeito do carro da Viradouro, provocam a liberdade dos sentidos e das relações do corpo com o mundo, com o outro.



IMAGEM 7 - Bateria da Viradouro de 2007
Exército da emoção (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)

Neste desfile em questão, o setor 1 foi o único a presenciar a subida da bateria no carro, reagindo entusiasmado e provocando a curiosidade e expectativa nos setores seguintes. Por ser o início do desfile, este setor costuma ver apenas uma passagem, uma vez cada efeito, visto que tudo passa a sua frente mais rápido do que para as outras arquibancadas que veem chegando, a sua frente e passando, possibilitando vários ângulos e momentos, podendo conferir o efeito do carro pelo menos três vezes. Talvez seja esse o motivo do setor 1 ser o mais festivo e vibrante, sem contar a proximidade física, tendo apenas como separação uma grade, diferente das demais arquibancadas que ficam mais altas e tem entre a avenida e elas as frisas. Nas demais arquibancadas a vibração é mais pulverizada, o espectador tem mais possibilidades de enquadres, não havendo uma reação tão conjunta, coletiva como no setor 1, ainda que haja momentos onde a comoção coletiva ocorra. Daí a impressão de que o público é frio com os desfiles de Paulo Barros. O que parece ocorrer é uma necessidade de paragem do olhar no detalhe, um sossego temporário do corpo para melhor observar, para que depois cada um volte a brincar o carnaval ao seu modo. Sobre a reação do público, a coreógrafa Roberta Nogueira comenta:

Ele [Paulo Barros] sempre nos pede para fazer a performance no setor 1, porque vai ser o termômetro. É aquele público que vai dizer se vai fazer sucesso ou não. Então, se o componente consegue fazer com que o público do setor 1 vibre, ele vai ter combustível para o resto do desfile. O Paulo sempre chama a atenção para que seja sempre feito de uma forma que o público veja e dê uma resposta. Que nem sempre é uma resposta em forma de aplauso ou vibração, mas uma resposta de ficar olhando estático, tentando entender o que está acontecendo. É exatamente isso que o público que assiste em casa não entende, porque a TV não consegue mostrar. O Paulo sempre diz que o desfile dele é para o público, tudo que ele faz é pensando no que o público vai ver, no que vai se interessar. Claro que ele trabalha os quesitos, mas o principal é a reação do público (NOGUEIRA, entrevista concedida em maio de 2014).

Apesar de exigir uma atitude mais contemplativa do espectador, este é chamado à festa a todo instante, por meio do jogo que lhe é proposto, pelos olhares que lhe são dirigidos e pelo gestual que lhe convida a dançar. Mesmo com coreografias e funções muito determinadas para os integrantes do desfile de Paulo Barros, sempre há a preocupação de que em determinados momentos do samba estes estejam livres para dançarem e cantarem com o público. Os efeitos funcionam de forma que se alternem as coreografias ou movimentos marcados, estipulados, com momentos soltos. A marcação é feita de forma a deixar os componentes mais livres por instantes para brincarem e

chamarem o olhar do espectador a sua forma, a diversão é regra norteadora da concepção do trabalho. Neste sentido Roberta afirma que:

Não é porque ensaiamos com eles que eles não vão para a avenida no sentido de que vão se divertir, festejar. Eles estão ensaiados, mas eles sabem que estão ali para fazer uma festa, para brincar, pular o carnaval. Por mais que eles façam aquilo que foi mandado, eles sabem tirar diversão daquilo ali [...] Por exemplo, a ala do Speed Racer¹⁰ era para ter coreografia, mas o Paulo resolveu deixá-los livres, porque viu que eles não iam se divertir (NOGUEIRA, entrevista concedida em maio de 2014).

Toda concepção do desfile é voltada, desta forma, para o jogo de olhar entre os participantes do evento. Quando dois olhares se encontram ocorre tensões e jogos de forças, nos quais um seduz o outro. Perder-se no olhar daquele que me olha é ingrediente da folia. Gadamer ao falar sobre a festa diz que “se há algo relacionado com toda a experiência da festa, este algo é o que impede todo isolamento de alguém a outrem. Festa é coletividade e é a representação da própria coletividade” (1985, p.61). Festejar é se colocar em relação ao outro, é compartilhar olhares, gestos e a própria alegria. Na avenida, como num jogo, os dois lados se completam ao se relacionarem, sendo diretamente dependentes um do outro. No lugar de dualidades, seria necessário dimensionar o quão festivo é o próprio espetáculo, e quão espetacular é a própria festa. Um é ingrediente do outro, na falta da festa, o espetáculo, tal como é concebido na avenida, não se sustentaria. Daí a especificidade do carnaval. Todos são convidados a performar suas presenças na festa, espetacularizar seus corpos frente ao olhar do outro, exibirem-se.

A relação entre os corpos na avenida é de reversibilidade. Mesmo que o endereçamento do olhar lançado não seja certo, o espectador se sente contemplado, seu corpo também é colocado em meio ao acontecimento. Numa concepção fenomenológica, vejo enquanto sou visto vendo. O olhar que lanço retorna instantaneamente, num fluxo constante de percepções entre os corpos e os objetos. O sujeito não é aqui apenas observador, desprotegido, também está em evidência. Todos os participantes, espectadores e desfilantes, são sutilmente sacudidos ao perceberem que tudo aquilo que veem também os vê. Há aqui uma força que mobiliza todo o corpo, não estando no privilégio exclusivo da visão, mas numa mobilização muscular e emocional

¹⁰ Ala integrante do desfile de 2014 da Unidos da Tijuca com o enredo Ayrton Senna.

globalizante, que incendeia o corpo do outro na mesma medida em que é incendiado. A performatividade do olhar, quando este se torna ação, impõe a performatividade da presença, que faz com que o corpo que percebe sua visualidade comporte-se para ser dado a visão do outro, assuma uma postura outra, uma espécie de consciência de estar entre corpos, coisas, estar presente na composição da paisagem. Na concepção de José Gil, “o olhar implica uma atitude. Pomo-nos em posição não apenas de ver, mas de participar no espetáculo total da paisagem [...] A distância que o ver impõe, enquanto descodificação do percebido, dissolve-se com o olhar” (1996, p.48). A tomada de atitude proposta pelo olhar faz com que ele torne-se jogo, que interroge e penetre os outros corpos e coisas, de modo a percorrer os movimentos e as forças que o atingem e o englobam.

Quando em meio mesmo a coreografias e momentos mais marcados fisicamente o componente se dirige ao espectador, trocando aparentemente olhares com estes, o próprio corpo daquele que se sabia até então observador se altera ao tornar-se também foco do olhar. O corpo posto em consciência de sua visualidade é corpo performático, aquele que mostra, cita e repete. Mostra-se fazendo, sendo *outro* que ainda que *eu* mesmo performado a mim mesmo e ao outro, aquele que me vê e que vejo. No carnaval das escolas de samba aquele que desfila performa sua própria presença, suas próprias possibilidades de ser. Como aquele que vê, o espectador, também é visto vendo, e convidado a assumir a performatividade também da sua presença. O desejo narciso de ser visto ao mesmo tempo em que se é diluído no meio da multidão. Segundo Deleuze (1988), somos todos narcisos no próprio ato de contemplação do outro porque há nele uma autossatisfação, pelo prazer que retiramos desta contemplação que nos dá a ver nós mesmo na própria diferença do outro. Havendo uma atitude narcísica do público, não só daquele que desfila, pois:

[...] o narcisismo não é uma contemplação de si mesmo, mas o preenchimento de uma imagem de si quando se contempla outra coisa, o olho, o eu vidente, se preenche de uma imagem de si ao contemplar a excitação que ele liga. Ele produz a si mesmo ou se ‘transvasa’ naquilo que contempla (DELEUZE, 1988, p. 92).

Aquele que desfila, o faz para ser percebido e perceber sua própria visibilidade. Ser no meio da multidão que se sente translúcido, transpassado por todos os lados, olhado por todos. E a performatividade reside na apropriação do sujeito dessa condição

de ser visível e tudo aquilo que ele faz para que este olhar permaneça sobre ele. Na concepção de Merleau-Ponty, “são dois antros, duas aberturas, dois palcos onde algo vai acontecer” (2007, p.237). Como duas aberturas, dois antros, eu só me percebo no outro, sozinho, sem perceber-me visto, não existo no acontecimento. Minha existência é dada pela presença do outro. Pelo olhar que me é oferecido. Já não sou eu, corpo, corpo no mundo, mas corpo entre corpos. Este olhar transpassa a imagem propriamente dita, penetra o visível e dá a ver o invisível no encontro do Eu-no-Outro. Olhar dismantela as representações e dá a ver as pequenas percepções, os simples movimentos e intensidades dadas pelas relações estabelecidas entre dois olhares, duas aberturas. Neste sentido, José Gil afirma que:

O olhar reenvia, pois uma coisa diferente de uma imagem, de um reflexo ou de uma representação parcial. Poderia julgar-se que reenvia a <totalidade> (da imagem do corpo); de fato, o reenvio só é englobante porque não tem fundo. Se, ao olhar, um olhar nele víssemos alguma coisa – veríamos um objeto e não um olhar. Nele vemos nossa própria não objetividade, a nossa imaterialidade, o nosso sem fundo. O que nele se reflete é o sem fundo, o ilimitado. Eis que o olhar reflete um buraco, um vazio (1996, p.49).

É neste buraco, nesta abertura dada pelo olhar que se dá a ver o imperceptível dos movimentos entre as coisas e corpos que permitem a percepções menos objetivas e codificadas, num jogo que vai além das representações ao permitir vínculos de afetos e aberturas às vibrações do momento da experiência. Aberturas que permitem magnetizar forças, ressoar corporalmente com os outros corpos, com as outras presenças.

Da mesma forma que é o olhar que legitima a presença do *eu* em relação ao *outro*, em relação ao acontecimento. Já não se sabe quem vê e quem é visto, me percebo no olhar do outro, que presentifica meu corpo ao mesmo tempo em que suspende o meu eu. Nestes momentos de trocas de olhares na avenida, que superam qualquer grandiosidade visual, ou simplicidade de materiais, que escapam temporariamente das forças das imagens espetaculares, o que há são corpos em devires. Quando o espectador dos desfiles consegue vivê-lo enquanto experiência, ultrapassando uma mera atitude contemplativa que busca decodificar os significados, tem a possibilidade de entrar em devir, devir-outro, devir-coisa, ou seja, a própria alteridade, que é o colocar-se em vizinhança, uma espécie de aliança, de proximidade e trocas com o outro, num diálogo que nega a limitação do eu, abrindo espaços para devires que dessubjetivem.

São comuns desfiles que não impactem os jurados na visualidade (algumas vezes até mesmo sendo rebaixados na classificação do concurso para um grupo de acesso no outro carnaval), com alegorias e fantasias simples, pequenas para as dimensões atuais do evento, mesmo que estes mobilizem os espectadores. No carnaval de 2014, a pequena escola Império da Tijuca realizou seu desfile no grupo especial após vencer o grupo de acesso no ano anterior. Com um orçamento menor, dada a pouca visibilidade midiática, o que acarreta menos investidores, a agremiação realizou um desfile muito mais simples e menor do que as demais. Porém, com um excelente samba e uma comunidade que estava realizando o desfile da sua vida, mobilizou o público com tamanha euforia dos integrantes, dirigindo-se às arquibancadas com o volume do canto. Presenciei a passagem da escola e nitidamente ela provocou uma festa generalizada nos camarotes, arquibancadas e frisas que vibravam. Ao terminar o desfile, o que passou enquanto plasticidade, sentidos do enredo, etc., não importavam e nem era facilmente acessado na memória. O corpo comportava os resquícios da experiência da festa após perder a noção de tempo e se jogar na folia, brincar o carnaval.

O que ocorreu neste desfile foi uma intensa troca de olhares e gestos, toda a performance dos desfilantes era voltada diretamente para o público, chamando-o à brincadeira. Era um carnaval antigo que não se enquadrou no parâmetro espetacular do evento e foi rebaixado, com a pior classificação entre as escolas. Aparentemente, de um lado temos a espetacularidade de Paulo Barros, de outro o desfile mais festivo da Império da Tijuca. Porém, uma não anula a outra, não são opostas, dentro da estrutura dos desfiles atuais, elas se retroalimentam com desfiles que tentam equilibrar de alguma forma a brincadeira e alegria com uma qualidade e grandiosidade visual dada como ideal pelo próprio concurso. A espetacularidade só funciona quando tem nela as aberturas para a festa, para momentos como estes de trocas. O que fica evidente no trabalho de Paulo Barros, nas vezes em que ele consegue jogar para o público o olhar e as possibilidades de manejar este olhar, através do jogo de mostra e esconde de seu trabalho. Não se detém apenas nas formas da sociedade espetacular, mas é enriquecido de experiências, de devires.

Deleuze e Guatarri afirmam que “um devir não é uma correspondência de relação. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação” (1997, p.14). Entrar em devir não é, assim, ser atraído por algo semelhante, ou imitá-lo de forma a buscar semelhança, mas entrar em aliança com as

diferenças, extrair partículas, tencionar as forças, entrar num campo de solidariedade que nos torna porosos, suscetíveis aos afetos do mundo. O devir pressupõe identidades não acabadas, provisórias e flutuantes.

Sendo os *eus* sujeitos larvares, a noção de identidade é totalmente dissolvida, “nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade da substância. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como ‘efeito’ ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição” (DELEUZE, 1988, p. 7). No devir não sou eu nem o outro, nem uma coisa ou outra, sou o que está entre, sou uma zona indiscernível, lugar de passagem, de possibilidades. A entrada aos devires se efetua por meio dos afetos e perceptos, de forma que, “a menor vibração do afeto faz variar elementos objetivos do corpo próprio percebido (estatura, forma, cor, etc.)” (GIL, 1996, p.296). Os participantes dos desfiles são pungidos pelas presenças e pelos afetos envolvidos. Ao entrar em devir com o outro, cada envolvido é capturado pelo olhar, mas aqui, o corpo inteiro se torna olhar, toda a superfície do corpo do outro é povoada de mil olhos que suscitam forças sobre o meu corpo, que me seduzem, me mobilizam e promovem trocas de forças com o meu corpo, meu olhar, ou melhor, meus mil olhares. Forças que magnetizam forças (GIL, 1996), afetos que transpassam os corpos, abrindo espaços, construindo outras espacialidades através de percepções outras, que tornam o invisível perceptível.

Não há percepção objetiva do corpo de outrem porque não há de início um sujeito e um objeto, mas um laço não-verbal, imediato, não consciente entre os corpos. Não há um sujeito aqui que perceba ali um corpo, mas um laço vivo de forças constituindo o solo sobre o qual se ergue a percepção das formas, e a forma destas formas varia segundo a modulação da relação de forças (GIL, 1996, p.296).

O olhar nunca dá a conhecer o outro, ainda que possa habitá-lo e ser habitado por ele momentaneamente. É na relação com o outro naquilo que nos separa, numa possibilidade de alteridade, em que experimento uma breve interrupção do Ser, onde o que há é o outro, irremediavelmente desconhecido, na sua inalcançável distância do meu “eu”. Esse ausentar-se é a questão própria do olhar, que para Didi-Huberman (1998) contrária a ideia de que ver é ter a distância, visto que ver é perder-se, uma espécie de esvaziamento. Para o autor “ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa” (1998, p.34).

Ver é oferecer-se ao vazio, ao abismo que há entre nós, que nos mantêm irremediavelmente distantes. É aceitar viver a angustia do olhar que se oferece ao vazio ao abrir-se. Se oferecer ao incerto. No carnaval experimentamos a possibilidade performativa do ser, onde ausentar-se é dar novas possibilidades aos possíveis *eus*, estar aberto às vizinhanças, as trocas que provocam deslocamentos, novos territórios, novos espaços de passagens. É ser posto de fato frente a outro e não permanecer mais somente no “eu”, é habitar o outro e deixar que ele me habite nesse encontro. No desfile os sujeitos têm a chance de performar a si mesmos frente ao desconhecido, fazer-se desconhecido de si mesmo. E por meio desta experiência desarranjar a si mesmo para arranjar outros eus, performado e dado de espetáculo.

Visto que o corpo é coisa de onde sair e onde reentrar, ausento-me para dar espaço ao outro e as novas condições que ele pode criar em mim. Deixo que ele marque meu corpo com sua passagem silenciosa (DIDI-HUBERMAN, 1998). Ele que é aquele que me vê, e aquele *eu* possibilitado pela experiência de nosso encontro. Já não comando pragmaticamente, deixo ser, existir. Não sou mais comando, sou experiência a partilhar. Somente nessa relação “descubro em mim um tipo de fraqueza interna que me impede de ser absolutamente indivíduo e me expõe ao olhar dos outros como um homem entre os homens” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 9).

Vivo o outro somente como experiência. Não posso compreendê-lo. A distância entre os homens é infinita. Ou como afirma Bataille, “entre um si e o outro há um abismo, uma descontinuidade (...) este abismo é profundo, e não vejo como suprimi-lo. Somente podemos, em comum, sentir a sua vertigem” (2004, p.10-11). A vertigem está nesse encontro, no *entre* dois. Como numa relação erótica, os desfiles, como obras performativas, em suas características de espetáculo celebração, são algo que não podemos apreciar de fora, isentos, estamos envolvidos (ainda que espacialmente separados e mesmo adotando uma postura de observador) com todo nosso ser na vertigem do acontecimento. Numa relação eu – outro, eu – desconhecido em que nos conectamos e produzimos um estranho silêncio neste encontro, que é aquilo que está entre o dizível e o indizível, a suspensão de sentido. No acontecimento do carnaval, celebração profana, a emoção se dá através do olhar que vê o prazer e a paixão no outro, porque buscamos no outro a possibilidade de experiência que está *entre* nós, não apenas em um ou em outro, mas na nossa relação, que torna possível o gozo. Momento em que Eu-Outrem funcionamos como um corpo único.

Por ser coletivo, e só ser possível por isso, que este espetáculo celebração pode instaurar a alteridade. E “para que o outro não seja uma palavra vã, é preciso que minha existência nunca se reduza à consciência que tenho de existir, que ela envolva também a consciência que dele se possa ter” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.9). Perceber-se percebido pelo outro abre a possibilidade da alteridade. Por meio do olhar devolvido, o sujeito espectador fica sem escapatória e se vê confrontado com o estar-aí mútuo dos sujeitos no acontecimento. Seu corpo é parte da festa, vê, mas também é visto por todos os lados. Enquanto acontecimento só existe graças a interação performática de todos os participantes. O outro aqui, não é apenas o público em relação ao sujeito que desfila, nem esse sujeito em relação ao público. Quem assiste ao desfile, também assiste aos demais assistindo e é assistido por estes. Tal qual, quem desfila, vê e é visto pelos demais componentes. Todos estão envolvidos pelos olhares que lhe rodeiam, todos performam sua presença na medida em que se percebem vistos. Não é raro o espectador desviar o seu olhar do desfile para observar as festas privadas nas frisas e camarotes, como também das arquibancadas. Perde-se na contemplação do outro, em como ele se relaciona com o que vê. Da mesma forma que observo, sou observado. Danço, troco olhares, festejo com aquele que me olha e me delicio como voyeur do prazer do outro.

O encontro entre os corpos toca o inexpressivo, é silêncio não calado na avenida. É isenção e suspensão de sentido e ao mesmo tempo, tomada de responsabilidade em retribuir o olhar daquele que me olha. O olhar é jogo. Um jogo que se constitui na experiência em que o outro e o *eu* se formam e se transformam um em relação ao outro, em função do outro. Jogo de uma corporeidade perturbadora, que evoca um diálogo entre os corpos e seus gestos. Jogar é se relacionar, se comunicar, onde não há distância entre quem joga e quem se vê colocado frente ao jogo (GADAMER, 1985). O jogo abre a possibilidade para as construções e desconstruções de situações, formas e possibilidades de identidades (sempre provisórias, transitórias e pulverizadas), onde remanejasse o *eu* a partir da vizinhança com o outro, numa erupção de liberdade. O jogo aqui é uma grande brincadeira, uma celebração coletiva que instaura um estado de diversão, onde o encontro com o outro é o objetivo primeiro, e o prazer desse encontro é o que move a brincadeira, de modo que a carga afetiva possibilite a manutenção do próprio jogo.

Os desfiles de Paulo Barros, ao propor interatividade, propõem jogo, e possibilitam assim a performatividade do próprio público, ao passo que “toda

performatividade requer uma apropriação pelo sujeito: o eu se desdobra, se apropria e aprende os códigos, transformando-os, joga com as repetições, joga-os com alargamento de sentidos, entra em conflito ou em acordo com eles” (FÉRAL, 2009, p.79). No ano de 2007, quando o carnavalesco assinava o desfile da Viradouro, propôs um enredo sobre jogos, levando para a avenida os mais conhecidos popularmente. Numa busca pela participação ativa com o público, Paulo Barros propunha que este jogasse junto, brincasse rememorando e revivendo jogos que fizeram e fazem parte da formação das crianças ou do próprio entretenimento dos adultos. Desde a comissão de frente em que propunha ao público a tradicional brincadeira do jogo da memória com cartas de baralho, até a alegoria *Onde está o Wally?* que propunha que o espectador buscasse o personagem entre tantos outros, igualmente coloridos e cartoonizados.



IMAGEM 8 - Alegoria da Viradouro de 2007
Onde está Wally? (imagem retirada da transmissão televisiva /Rede Globo)

A alegoria foi projetada numa estrutura de vários módulos com portas giratórias que modificavam constantemente o visual, ora aparentando pequenas casas, ora fazendo a pergunta clássica do jogo (onde está o Wally?). Neste último momento todos os integrantes ficavam dentro da alegoria criando a expectativa para suas saídas e a do próprio Wally que a cada nova saída poderia estar num lado ou andar novo, gerando a curiosidade que se renovava a cada entrada nos módulos que marcava o reinício. Cada espectador não apenas jogava individualmente o jogo de olhar, mas a principal diversão estava em compartilhar com os demais a vibração e a surpresa de cada novo encontro, como também, a ansiedade da procura não bem sucedida. O público deparado com esta alegoria jogava com os personagens que a compunham, bem como, com os demais

espectadores. Acionando assim uma participação engajada, performativa de forma que a alegoria só se realizava se o espectador agisse, entrasse no jogo que ela lhe propunha.

Quando o espectador se sente atingido, ele torna-se um companheiro de jogo, também atingindo, afetando o outro jogador, neste caso aquele que desfila. Na avenida o jogo se estabelece a partir do olhar, que “é solicitado o tempo todo a ser agente. O olhar é cumprimentado, é ironizado, é festejado por meio de gestos recíprocos dos assistas e por causa disso participa da *performance*, constituindo-a e dialogando com ela” (TOJI, 2006, p.73). Se o espectador não é atingido pelo olhar daquele que desfila o jogo dificilmente é estabelecido, pois não há convite à participação daquele que vê.

No carnaval de 2014 o carnavalesco Paulo Barros concebeu uma alegoria que brincava o olhar do público ao inverter o ângulo de visão alterando em noventa graus a imagem, criando uma pista em que um carro percorria em círculo, sendo que o público via a pista e o carro como se estivesse de cima. Parte dos integrantes da alegoria vinham deitados, representando as arquibancadas dos prêmios de Fórmula 1, com o olhar voltado para o céu, totalmente impossibilitados de mirar o público ou qualquer outro ponto do desfile que não o carrinho, que ora passava acima de suas cabeças, e o céu. Outros integrantes, na função de mecânicos, vinham escondidos tornando-se visíveis depois do carro dar algumas voltas e parar para a troca de pneus, momento em que saiam deitados em pranchas por uma pequena abertura, para ao final da troca retornar para dentro da alegoria. Dentro de uma lógica estritamente espetacular, ignorando a dimensão festiva, os integrantes eram parte da composição visual e do efeito proposto, sem aberturas para uma atitude mais livre. Equivocadamente o carnavalesco transformou os foliões, neste caso, em meros integrantes de uma performance visual, que ignorava a celebração e a própria festividade. Com os olhos voltados para o céu nada viam do desfile e do público, passavam pela avenida sem a ver, sem presenciar sua própria passagem.

Por mais que esta alegoria causasse a primeira vista uma surpresa, ao propor ao público uma mudança de ângulo de olhar, sem que este precisasse alterar sua posição espacial, o efeito em si logo se esgotava. Ao observar o efeito do carro e jogar com a primeira vista da alegoria, o espectador não tinha outro ponto de apoio visto que diferentemente de outras alegorias, ao final do efeito, não havia a brincadeira e a troca de olhares e gestos com os componentes, seja para aplaudir ou mesmo para festejar

junto. O espectador aqui não se via visto por ninguém, os corpos na alegoria não impunham sua presença através da relação, apenas figuravam como parte da paisagem. Neste sentido, o público convidado a observar a alegoria, não era chamado à brincadeira, permanecendo distanciado, diferente de outros momentos do mesmo desfile.



IMAGEM 9 - Alegoria da Unidos da Tijuca de 2014
Pit Stop (foto de Valéria del Cueto / Blog Prosa e Política)

Como o carro do Guepardo, do mesmo ano, em que os integrantes dentro de sua coreografia tinham todo o gestual e olhar voltados para a captura do olhar do público, para o jogo que o envolvesse, ora ameaçando-o (com gestuais que imitavam guepardos em atitude agressiva), ora seduzindo-o e festejando com o público, numa troca de olhares direta. Se a relação, o jogo, está entre os sujeitos, há de se inquietar com o *entre* o que vemos e o que nos olha. Pois, é “o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo o que nos olha [...] é o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). É no *entre* que os sujeitos se encontram e abrem essa cisão que permite que a vertigem do qual nos fala Bataille (2004) se torne experiência. Onde eles possibilitam tal abertura, se deixam manejar um pelo outro.

Estabelece-se no jogo uma relação de reciprocidade, de tal forma que o olhar é o detonador da performatividade daquele que o olhou e foi, também, visto. O sujeito aqui é inquietado pelo olhar do outro que lhe atravessa, sendo transformado no olhar que ele impõe. Sendo esta relação visual a detonadora que coloca todos os envolvidos na mesma situação de folião, independente da posição no evento, na medida em que todos

ao performar suas presenças entram em devir, deixando-se transpassar pela experiência, desfrutando da duração da intensidade do momento presente.

Juntamente com a força mobilizante do olhar, o som nos atravessa, nos invade durante toda a experiência dos desfiles. O ressoar da percussão, o samba, age sobre os corpos com o poder de contágio que cria atmosferas, altera a percepção do tempo e do espaço, produzindo intensidades e movimentos. A bateria da escola de samba com, aproximadamente 200 ritmistas, provoca através das batidas, paradas e bossas, uma verdadeira mobilização física e mental em todos os participantes. Ressoamos a cada batida da bateria, vibramos internamente e externamente. A música altera os ritmos corporais cotidianos, os corpos se impõem ritmos, instaura a experiência da ubiquidade, numa sensação de permanência no presente fora do tempo e do espaço definido. Os sons provocam momentos em que “abre-se, dilata-se uma sequência do tempo. A velocidade da passagem do tempo desacelera-se por isso [...] o tempo é amortecido enquanto este defasamento em relação aos relógios objetivos conduz a um <ajustamento> para consigo” (GIL, 1996, p.198).

A música provoca uma epidemia por gerar forças que atuam num corpo-a-corpo. Neste sentido a potência do que se ouve (e o que o corpo ouve ao vibrar junto a cada batida) se deve, segundo Deleuze e Guatarri, ao fato de que “a música moleculariza a matéria sonora, mas tornar-se capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. Tornar a Duração sonora” (1997, p.140). A música produz um bloco de sensações compartilhadas entre corpos que desencadeiam devires, abrindo espaços para os fluxos de pensamentos e sensações livres, sem que o caráter representativo seja condição para a vivência coletiva.

[...] as obras musicais enquanto processos de disparo de blocos de sensações que libertam temporalidades, processos e imagens de tempo que corresponderiam à diferentes imagens do pensamento, tal qual o próprio tempo, poderiam ser vividos e experimentados sob a via da criação ao invés de o serem como representação da vontade de verdade (LIMA, 2013, p.36).

O samba tem como característica marcante a síncope, a mudança deliberada na métrica normal, alterando a pulsação, os acentos rítmicos (SANDRONI, 2001). De forma que o samba, nos desfiles, possibilita a gestualidade do som, sua recepção é vivida de forma criativa e livre nas inúmeras variações e desenhos rítmicos dos

fragmentos exaustivamente repetidos em diferença. A cada *paradinha* da bateria há espaço para o coro dos integrantes e do público ocuparem o espaço apresentado pela pausa, transpassado pelo momento coletivo e até mesmo catártico, visto as forças afetivas que mobiliza e a comoção que provoca. Dá mesma forma que no retorno da bateria, impondo a vibração do som que é força e se impõe. E mesmo nas bossas e deslocamentos dos acentos rítmicos, ressaltados pelas pausas, na simultaneidade e complexidade dos sons advindos dos mais diferentes instrumentos que cumprem funções específicas dentro do conjunto.

Ao reconhecer a potência da música que maneja uma força coletiva, Deleuze e Guatarri alertam para o caráter fascista que a música pode assumir em função da “fascinação coletiva exercida pela música, e mesmo a potencialidade do perigo fascista [...] a música, tambores, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode vir até o abismo, muito mais do que o fazem os estandartes e as bandeiras” (1997, p. 91). O carnaval, diferente de uma marcha militar, através do samba foge da imposição, cria movimentos de desterritorialização constantes por meio das diferenças e síncopes que produz a cada nova repetição, como pelas aberturas que oferece por desestabilizar qualquer expectativa de reprodução em si mesmo. O samba não se encerra, se repete exaustivamente o samba-enredo, num som marcado por compassos que vibram em diferentes direções, nunca num caráter mecanicamente reprodutor, e sim, criador a cada nova passagem.

O ritmo nunca tem o mesmo plano que o ritmado [...] Heceidade, mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo. Aterrissar, amerissar, alçar voo [...] É que um meio existe efetivamente através de uma repetição periódica, mas esta não tem outro efeito senão produzir uma diferença pela qual ele passa para um outro meio. É a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, produz; mas, de pronto essa repetição produtiva não tinha nada a ver com uma medida reprodutiva (DELEUZE E GUATARRI, 1997, p.104).

Diferente da repetição em si mesma de uma marcha militar, em uma postura fascista que a música pode vir a ter, produzindo blocos homogêneos, o samba atua por outra via, repetindo sempre em diferença e produzindo, assim, blocos heterogêneos que sempre mudam de direção, produzindo energia nestas pequenas suspensões, mobilizando corpos de forma criativa e livre. É na suspensão que está o ritmo, no entre dois, manifestando-se na passagem de um para outro, que o som manifesta-se em violência por conter em si a gestualidade perturbadora que preenche o espaço e provoca

os corpos, gerando deslocamentos, movimentos internos. O ritmo do samba, sincopado, ao romper com o fluxo, engaja o corpo, retira-o dos esteios tradicionais. Mesmo parado, resistindo às batidas que ressoam no ar, internamente não estamos imunes, os batimentos cardíacos pulsam juntos a cada batida, o sangue circula pelo corpo com outro impulso, nosso organismo responde imediatamente à atmosfera constituída pelos sons e imagens.

Nesta complexa trama visual e sonora os corpos traçam seus próprios percursos na experiência oferecida. Meu corpo entra em devir com os outros corpos e coisas. Numa relação de transferência me vejo atingido e mobilizado fisicamente a partir do que vejo e ouço, a partir das sensações globais que estou envolvido. Sendo comum perceber nas arquibancadas e frisas corpos em movimentos coletivos, que de alguma forma estão relacionados com os movimentos daqueles que desfilam, deixando de ser corpo individual para tornar-se parte de um corpo coletivo.

Em 2009, no desfile da Vila Isabel, vivi pessoalmente uma experiência emblemática sobre entrar em devir-outro, coletivo. A escola trazia uma ala de bailarinas clássicas numa coreografia que mesclava o gestual convencional do ballet, e outros movimentos menos codificados. Porém, no geral os movimentos insistiam num balanço do tronco para frente e para trás, tendo uma perna de apoio à frente. Durante a passagem da ala à minha frente percebi meu corpo, involuntariamente, fazendo uma espécie de movimentação no mesmo ritmo que o proposto pela ala, e também mobilizando meu tronco. Logo percebi que não estava fazendo estes movimentos sozinha, todos ao meu lado faziam num mesmo ritmo, cada um de uma forma específica, mas todos comunicando-se corporalmente, num bailar coletivo.

Não se trata de reprodução ou imitação dos movimentos e corpos daqueles que desfilavam. Não havia uma coreografia que imitávamos, mas um movimento, uma intensidade compartilhada. Entrávamos numa zona de vizinhança na medida em que nossos corpos eram atingidos e movidos por aquilo que víamos. Segundo José Gil, a dança gera esse devir naquele que a presencia, de forma que:

[...] o espectador que olha o bailarino em cena (e sofre ao mesmo tempo um processo de devir-bailarino): todo o movimento do corpo ou saído do corpo transporta-o sem entraves através do espaço; nenhum obstáculo material, objeto ou parede, impede o seu trajeto e não termina em ponto real nenhum do espaço (GIL, 1997, p.64).

O corpo a partir da dança e dos movimentos libera afetos e desestrutura o organismo na composição de um corpo sem órgãos (DELEUZE E GUATARRI, 1996). É quando todo o corpo torna-se agenciamento, deixando escapar resíduos, pequenas percepções, velocidades e intensidades que transgrida toda e qualquer formalização que uma coreografia possa impor, constituindo-se, segundo José Gil em, “um dispositivo de transgressão da seriedade ameaçadora dos signos” (1997, p. 72). Na sua propulsão afetiva, o corpo em sua dança torna-se puro perceptos, aquilo que se dá a ver por si só, descolando os signos, suspendendo a representação de signos demasiadamente carregados de sentidos impostos. O corpo dá a ver o invisível a partir da experiência que transfere e compartilha com outros corpos, através da força da intensidade dos afetos que projeta no espaço. Além dos signos, a recepção é impregnada por diversas determinações que a alteram em sua percepção das coisas e formas. Essas determinações, de diferentes ordens perceptivas e afetivas provocam maior força atrativa, conferem à paisagem observada mais brilho e prazer conforme o impacto que lhe inflija.

[...] entre corpos não há comunicação senão sobre um fundo de agenciamento afetivo e formal: eu desposo ritmos emocionais, através da voz, do olhar, da expressividade de outrem, e isso significa que eles se inscrevem no espaço da minha abertura ao outro [...] toda percepção de movimentos induz o esboço dos mesmos movimentos musculares no corpo percepcionante. É propriamente um processo de devir-outro que ocorre então (GIL, 1997, p.181).

Numa experiência física, sou corpo entre corpos, agindo e sendo agido pelo corpo coletivo em que estou envolvido e faço parte ativamente, criativamente. Diferente de todo o entendimento de que a coreografia no carnaval automatiza os corpos, criando uma marcha militar ao invés de samba, o corpo coreografado é corpo criativo, produtor de afetos e intensidades que provocam vizinhanças corporais com outros corpos, que provocam movimentos na mesma medida em que dentro de sua coreografia são afetados, produzindo pequenos espaçamentos, provocando diferentes fluxos e assim, contagiando toda a musculatura numa multiplicação de intensidades. Corpo afetado é corpo vivo, vibrante e ressoante. Mesmo dentro da mais complexa e codificada coreografia sempre há espaço para o jogo, que é o que ocorre entre aquele que dança e aquele que vê, o jogo está no que acontece entre estes corpos.

Assim, parece ser mais comprometedor para a efetivação da festa a falta do olhar compartilhado, festejado, mais do que uma escolha por coreografia ou não. De forma

que, mesmo um carnaval extremamente espetacularizado como o de Paulo Barros, não anula o impacto que a experiência da festa tem sobre os corpos, mas propõe outra recepção, outro meio de ser impactado e outra forma de reagir a este impacto. Propõe atitude do espectador para jogar com as imagens em constante mutação. Mesmo capturado pela lógica de mercadoria, que exige um produto espetacularizado para ser vendido dentro de uma lógica do entretenimento massivo, os desfiles nunca são produtos acabados. As imagens nunca se detêm na representação que seus criadores propõem, os desfiles tornam-se produto, mas ainda são manejáveis e vividos enquanto processo, experiência para aqueles que o presenciam.

CAPÍTULO 3

Instabilidade das formas – A performatividade das imagens

Pode ser uma caixa enorme. Pode ser um casarão antigo. Podem ser diversos cubos coloridos. É tudo isto e não é apenas isto. Não é definido, não é permanente. Transitório e instável, existente na duração da imagem que oferece, e que não é nunca permanente e conclusa. A uma primeira mirada, ainda longe, o abre alas da Vila Isabel de 2009 aparenta ser um antigo casarão. Poucos segundos depois, a visão fica perturbada por uma fumaça branca, ainda que esta não esconda o que há por detrás, apenas atrapalhe o próprio olhar. Cubos coloridos são revelados, mas não identificados. Corpos são percebidos, numa atitude pouco convencional para uma alegoria carnavalesca. Ninguém parece dançar, ainda que se movimentem. O casarão reaparece. Ainda, a uma determinada distância, não é possível compreender o que ocorre exatamente, mas ao se aproximar um pouco mais, a surpresa. Realmente há um casarão, porém, sendo demolido e reconstruído frente ao espectador. Paredes desabam simultaneamente, levantam muito pó (talco branco que alcança as arquibancadas) para revelarem dezenas de cômodos, cada um único, detalhado e trazendo em si uma ação a parte (moradores apavorados, tentando impedir a demolição de suas casas). O olhar perde-se no detalhe de cada cubo, é impossível capturar o todo. Surpreendendo o espectador, as imagens são interrompidas para a reconstituição do prédio, do todo, que voltará a desabar instantes depois, criando expectativa no público para o momento em si de sua desconstrução.



IMAGENS 10 e 11 - Abre alas da Vila Isabel de 2009
O bota abaixo (fotos de Alziro Xavier / G1 e Fernando Maia / Extra)

As imagens aqui são mais que superfícies sobre as quais circula o olhar (FLUSSER, 1985), são elas próprias a instabilidade da forma, passageiras e nunca repetidas tais como na primeira percepção que temos delas. São imagens-processos. São efêmeras e dissolvíveis a cada nova aparição. São elas imagens performativas. Não se reduzem a significados ao apresentarem uma dubiedade, uma falsa aparência na sua instabilidade e mutabilidade constante, que mostra mais que uma forma, uma imagem em si, mas um processo, o que está entre duas ou mais imagens, sua própria elaboração e reelaboração, o seu jogo de mostra e esconde. A imagem é aberta à multiplicidade, provoca atitude, ação na sua própria percepção, ao propor um jogo de imaginação, além de uma recepção de códigos e signos. Dá-se à exibição enquanto processo de constituição das formas, permanente vir a ser e a não ser o que parece ao mesmo tempo.

Porém, é necessário compreender estas imagens propostas por Paulo Barros, nos efeitos que compõem o seu trabalho, dentro da linguagem espetacular da cultura contemporânea, e conseqüentemente do carnaval. Se a partir da concepção de sociedade do espetáculo de Guy Debord, autores como Giorgio Agamben vão tratar da troca da experiência por relações de consumo na sociedade capitalista, transformando as imagens em meios de alienação e controle, como o carnaval se situa dentro deste panorama? Capturado e dado a espetáculo, os desfiles atendem as necessidades e imposições do consumo de informações, que torna a experiência em espetáculo a ser consumido e vendido em larga escala. Cada vez mais sofisticado e grandioso, identificado com os modos de entretenimento das mídias, o carnaval é colocado por aqueles que o mantem, e pelo público que o alimenta, como um espetáculo. Este que para Guy Debord,

Apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é *o que aparece é bom, o que é bom aparece*. A atitude que ele exige, por princípio é aquela da aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência (2003, p.17).

Há, segundo o autor, uma linguagem do espetáculo constituída por signos de uma produção reinante, que é a finalidade da própria produção, de forma que as imagens são os meios pelo qual as relações sociais são mediadas. Sendo o espetáculo a própria fabricação da alienação, visto que quanto mais o espectador contempla o objeto espetacular e se reconhece nas imagens oferecidas, dominantes, menos ele compreende seu próprio desejo. Nesta lógica, quanto mais o carnaval se espetaculariza, menos

espaço oferece para a experiência, deixa-se, com isso, ser totalmente capturado e torna-se produto que reflete os desejos e interesses da *produção reinante*. Porém, sugiro que o olhar quanto a esta questão seja outro, mais dialético e menos escatológico, como sugere Didi-Huberman em seu livro *Sobrevivência de vagalumes* (2011).

Não se trata de negar o processo capitalista de transformação da festa popular em produto e meio de produção de subjetivações da sociedade de consumo. Mas de buscar flexionar a questão em busca dos meios por onde escapam as forças, se dialetizam as relações e as próprias imagens, corpos, no contexto do desfile. Mesmo dentro de uma linguagem espetacular há no olhar um jogo permanentemente dialético da própria imaginação. De forma que a noção de imagem, e mesmo de povos, como salienta Didi-Huberman (2011), não sejam reduzidas a puros processos de assujeitamento e de corpos subjugados. O autor observa que o que a visão de Guy Debord faz, é inferir uma situação, a sociedade do espetáculo, a própria totalidade dos comportamentos particulares numa impotência produtiva e criativa, vendo na própria noção de povo uma unificação ao invés de multiplicidades e singularidades. Didi-Huberman critica a visão de Giorgio Agamben, a partir do conceito de sociedade do espetáculo de Guy Debord, que aponta para a construção, na contemporaneidade, de imagens luminosas, alienantes com força para nos tornar povos subjugados. Quanto à leitura de Agamben, o autor observa:

O diagnóstico não é, sem dúvida, falso. Ele corresponde às sensações de sufocamento e de angústia que nos invadem diante da proliferação calculada das imagens utilizadas, ao mesmo tempo, como veículos de propaganda e de merchandising. Mas esse diagnóstico aparece, no livro de Agamben, como verdade última: a conclusão de seu livro tanto quanto o horizonte apocalíptico do qual ele procede. De modo que ele acaba por desdialetar, desconflitualizar, empobrecer tanto a noção das imagens quanto a dos povos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 101-102).

Quando se acusa o carnaval contemporâneo de destruição da festa em prol do espetáculo e, assim, colocando o público como incapaz e impossibilitado de participação, ignora-se as outras forças que escapam das imagens espetaculares, luminosas e apelativas, que por vezes subjugam, mas que também guardam potências que possibilitam os movimentos de imaginação, de entrada e saída, subversão e contorno dos significados e informações que se querem impostos. Dotadas de performatividade, as imagens mostram e propõem movimentos, desestabilizam as próprias formas e seus possíveis sentidos, traindo mesmo seus criadores. Ao trazerem o

espectador para o centro da ação, para o processo em si, as imagens vão além da forma midiática, podem problematizar a própria ideia de força imbatível de dominação e alienação, que nos fala Guy Debord, travando uma dialética, propondo conflitos na própria percepção, ao invés de uma *aceitação sem réplica*. Crer numa impossibilidade de réplica é um empobrecimento da questão, uma redução das possibilidades de experiência à aparatos do poder, simplesmente.

Ao buscar uma problematização da própria concepção de imagem dentro da sociedade de consumo, espetacular, Didi-Huberman a trata como lampejo, pequenos acontecimentos, ao invés de um horizonte. De forma que “a imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições incessantes” (2011, p.86). Não se trata de horizonte por não promover o todo ou uma verdade, mas iluminações, restos e mesmo fissuras, numa espécie de acidente do tempo que torna momentaneamente aparente aquilo que não o é, o tempo todo. As imagens são aquilo que vêm nos tocar, que podem transpor o horizonte de determinações totalitárias, monológicas. Ater-se ao horizonte é abstrair-se da capacidade de olhar a menor imagem, o que ela nos abre enquanto experiência única numa relação de reciprocidade entre nós (nosso olhar e movimentos de imaginação que efetuamos) e a própria imagem nos espaços que ela nos convida a mergulhar e compor, numa relação de diálogo.

Em meio a tantas imagens midiáticas, da cultura de entretenimento, aparentemente oferecidas como superfícies lisas, monológicas e determinantes, as imagens manipuladas nos desfiles de Paulo Barros, principalmente por meio do jogo performativo de seus efeitos, não fecham os canais da experiência em seus meios espetaculares, aparentemente hipnotizantes e alienantes. A experiência é indestrutível, sempre há espaços e movimentos. A margem é um espaço infinitamente mais extenso (DIDI-HUBERMAN, 2011), um espaço livre para que haja vasão para os próprios desejos e experiências uns com os outros. Ao perturbar a própria percepção das imagens através de formas instáveis, o carnavalesco dá margem para as possibilidades de movimentos e devires das imagens e corpos, para a imaginação e apropriação do sujeito do acontecimento, transformando-o conforme seus próprios desejos, seus próprios impulsos. Ainda que empobrecida a imagem espetacular, sempre há a possibilidade da réplica.

Réplica dada, também, através da relação de jogo em que a transformação é o centro da experiência. Em meio a imagens retiradas de contextos determinados - como nas alegorias em que Paulo Barros reproduz cenas icônicas do cinema internacional, como um banquete de magos do filme *Harry Potter*, por exemplo -, o carnavalesco parece diminuir o espaço da criatividade produtiva do espectador, ao oferecer uma imagem codificada, reproduzida na avenida tal qual no cinema. A capacidade de réplica e o espaço de margem aqui são mínimos, aparentemente. Por meio de truques grandiosos, espetaculares, com altos custos, o carnavalesco faz a mesa subir e aparentemente flutuar, com todos os integrantes do banquete sobrevoando em suas cadeiras. A alegoria provocou uma reação vibrante do público, mais num encantamento com a surpresa do que numa réplica propriamente dita. Porém, mesmo aqui a experiência é indestrutível, provoca no corpo do espectador a vertigem daqueles corpos suspensos no ar e a surpresa da transformação da forma. Nesta alegoria, a imagem não se bastava no que ela era, mas sim no que ocorria com ela e com aqueles que a presenciavam em seu próprio acontecimento, alargando assim a própria margem.



IMAGEM 12 - Alegoria da Unidos da Tijuca de 2011
Harry Potter (foto de Wilton Júnior / AE)

As imagens quando performativas, ou seja, quando inquietam o olhar seja por sua dubiedade e aberturas de sentidos e sensações, ou, também, por sua própria instabilidade, sendo elas próprias processo de transformação, têm em si a força de romper um possível poder paralisante da imagem espetacular. É como se de alguma forma a imagem se desencantasse de sua aparente forma fixa, tornando-se um gesto, um fluxo de movimentos efêmeros, transitórios. As imagens contêm um momento de

fixação, porém, isto não quer dizer que elas sejam petrificadas, há uma dinâmica de movimento, onde a imagem é meio, a própria tensão entre esta aparente petrificação e os movimentos dinâmicos da imaginação e percepção, e mesmo da própria forma, como nos efeitos proposto por Paulo Barros.

Na composição visual proposta pelo carnavalesco nos desfiles, ele manipula imagens detentoras de signos referenciais, de fácil assimilação dentro da economia dos signos do consumo no entretenimento; porém, dota estas mesmas imagens de ambiguidade, dubiedade, ao elaborá-las enquanto efeitos de instabilidade e jogo de mostra e esconde. É nesta manipulação, prevista em seu procedimento, que as imagens ganham outra perspectiva, deixam de serem apenas superfícies consumíveis pelo olhar treinado pelos meios midiáticos e se tornam performativas. Tornam-se relacionais, apresentando-se enquanto processo inacabado e inconcluso, subvertendo as próprias referências dadas num primeiro instante e, assim, por vezes conseguindo fugir (ainda que temporariamente) da lógica de consumo de informação, cedendo lugar à apropriação da experiência e à produção criativa do espectador. O procedimento faz com se fuja da circunscrição referencial prevista pelo criador, possibilitando que o público habite a margem e usufrua dela como experiência produtiva, capaz de réplicas e diálogos.

Paulo Barros em meio a suas imagens dadas como jogo performático, se utiliza do recurso da repetição na construção e desconstrução das imagens, que nunca são únicas e fixas. Repetir é restituir possibilidades, ao contemplar uma imagem transvasamos uma pequena diferença, e a preenchemos de nós mesmos (DELEUZE, 1988). O carnavalesco afirma que em suas concepções o momento de parar e começar novamente, repetir, é o fundamental, pois “essa transição do estático para o movimento é que causa o choque, o susto, a surpresa” (BARROS, 2013, p.149). Mesmo a repetição nunca é uma reprodução do momento anterior, sempre é um processo que se dá em diferença, em outro contexto de recepção, execução, com outra energia, outra relação estabelecida com quem olha, com quem executa, etc. As imagens performativas têm sua duração própria a cada repetição, num contínuo fazer e desfazer de si mesmas. E nesta transitividade, abre espaço para uma espécie de desordem formal, por não ser única e dada à visibilidade, abre espaços para o próprio diálogo, numa espécie de discursividade inacabada.

A própria imagem do corpo é problematizada, ao colocá-lo num lugar de coisa, objeto. Numa alegoria toda feita na cor do barro, em um enredo em homenagem a Luiz Gonzaga, Paulo Barros, em referência ao trabalho de Mestre Vitalino, utilizou esculturas que simulavam os bonecos de cerâmica do artista popular, em meio a corpos camuflados, idênticos as escultura de barro. Num tom monocromático, os corpos pareciam esculturas de barro que, após uma curta parada, se moviam ao mesmo tempo em gestos ora bem demarcados e pontuais, ora mais livres, dirigindo-se ao público e chamando-o a dançar com os braços. A surpresa ocorria na revelação do movimento, principalmente quando os bonecos viravam uma orquestra de sanfonas brancas, criando um efeito de destaque na coloração marrom do carro. Entre paradas e movimentos, o público era levado para o centro da ação performativa na espera ansiosa do momento de transformação, que se repetia diversas vezes, porém, cada nova repetição trazia consigo um novo olhar e nuances que faziam com que cada momento fosse único e nunca reproduzível.

Brevemente não é possível discernir o que é corpo humano ou o que é coisa; e ainda que o corpo se revele finalmente, ele está num constante devir outro, é corpo sem individualidade e singularidade, parte de um todo na imagem. Mas, ao mesmo tempo, é corpo singular quando livre da coreografia mais demarcada, dirige-se ao espectador, buscando ser o foco de um olhar, o detalhe em meio ao todo, o encontro. Estando a imagem dialogicamente aberta para o entrar e o sair do público, do todo e do detalhe, do efeito e da relação de um para um, de um para o todo.



IMAGEM 13 - Alegoria da Unidos da Tijuca de 2012
Do barro, se fez a vida (foto de Naira Sales / Blog Cultura em foco)



IMAGEM 14 - Alegoria da Unidos da Tijuca 2012 (2)
Do barro, se fez a vida (foto de Antonio Scorza / AFP)

Aqui o corpo é fronteiroço. Ora apresenta-se como objeto fixo, escultura, ora revela-se parte do conjunto (orquestra) e ora, ainda, assume sua individualidade e humanidade direcionando-se ao outro, já num registro diferente de movimento e comportamento, para retornar a sua condição de coisa, instantes depois. O público entra no jogo perceptivo e é convidado a testemunhar e participar do processo de transformação da própria condição dos corpos. A atenção direciona-se para o processo, entre uma imagem e outra, ou seja, aquele momento chave em que a imagem se modifica e nos surpreende.

O corpo nas imagens propostas por Paulo Barros está num constante devir objeto, ou como coloca Deleuze (1997), ele está numa zona de indiscernibilidade em que o corpo apresenta traços do objeto, e o objeto traços de um corpo, numa contaminação mútua, de forma que os dois sejam visíveis conjuntamente numa mesma imagem, num devir da própria forma. O corpo se desindividualiza e, até mesmo, se desumaniza para criar outras relações, ainda que não se transforme, mas entre em contato com estas outras possibilidades. Quando vemos os bonecos de barro não desapegamos da imagem do corpo, mas coisificamos sua forma no conjunto da imagem, o vemos como peça de um todo composicional. O que nos prende são as suas possibilidades que nos são apresentadas e convidadas a testemunhar e interagir em sua transição entre uma coisa e outra.

Ao olharmos para determinadas alegorias de Paulo Barros, percebemos que não há somente formas, corpos e objetos, há, sobretudo, movimentos e velocidades, elementos relativamente formados e logo dissolvidos em outros, meios entre uma

aparência e outra, a mutação das formas. Quando as imagens se propõem indiscerníveis, ambíguas e contaminadas, é o momento em que entram em devir, problematizando a primeira impressão, dando a ver mais de uma coisa numa mesma imagem. É isto e aquilo também, juntos e ao mesmo tempo. Uma multiplicidade de imagens num só olhar, “diferenças proliferando através de um ritmo” (GIL, 1996, p. 292).

No mesmo enredo sobre Luiz Gonzaga, Paulo Barros levou para a avenida na comissão de frente corpos-sanfonas, em que bailarinos vestiam uma espécie de mola que formava o corpo do instrumento. Porém, o que mais prendia a atenção e causava encantamento no público, foi o que o carnavalesco chamou de *alma da sanfona*, que consistia numa mola enorme, colorida, com a forma parecida com a anatomia do corpo humano, tendo tronco e membros, porém, ao mesmo tempo, sendo um objeto instável, a cada instante numa nova forma. O público reconhecia ali um corpo que manipulava o objeto, e via, ao mesmo tempo neste objeto, formas improváveis para a anatomia humana. O jogo do olhar fazia com que ele vacilasse entre a percepção do suposto corpo da sanfona e suas possibilidades inúmeras, surpreendentes. Mais do que buscar representar uma sanfona, o objeto metamorfoseava o corpo nela mesma, e ela em corpo, em movimentos que desconstruíam a própria ideia de corpo e de sanfona, criando um *entre* as duas possibilidades, um corpo-sanfona.



IMAGEM 15 - Comissão de Frente da Unidos da Tijuca de 2012
O rei mandou tocar o fole (foto de Antonio Scorza /AFP)



IMAGEM 16 - Comissão de Frente da Unidos da Tijuca de 2012 (2)
O rei mandou tocar o fole (foto de Marcelo de Jesus / UOL)

As imagens aqui, longe de terem significados determinados a serem interpretados, são oferecidas enquanto acontecimentos, diferentes experiências na relação da percepção. Como afirma Féral, “o espectador longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação. Ele performa” (2008, p.202). Nas proposições visuais performativas de Paulo Barros, o público performa também através destas imagens. É como se elas lhe indagassem, fizessem com que ele fosse impelido a responder, ainda que esta resposta seja de outra natureza, diferente da verbal, mais física e sensorial, parte integrante do acontecimento.

A partir da ideia de indagação, o enredo do ano de 2015, inspirado na música *Último Dia* de Paulinho Moska e Ronaldo Bastos, propunha uma pergunta ao público (o que você faria se só lhe restasse um dia?) e oferecia inúmeras opções do que fazer. Cada ala e setor eram apresentados como um questionamento voltado para o espectador, que se dava através da presença de moscas verdes que seguravam uma placa com um balão de fala (usados nos gibis) com perguntas referentes às imagens que se seguiam. Querendo deliberadamente provocar uma atitude no espectador, Paulo Barros, torna a pergunta um ato performativo, que exige atitude performativa daquele que vê, frente às imagens e possibilidades que elas oferecem. Mesmo dentro de imagens clichês, dentro de uma estrutura desenhada e previsível, ao propor ao público imaginar-se naquelas diferentes situações propostas pelo enredo, provoca um mergulho nas imagens, uma viagem para além de suas superfícies estereotipadas e clichês, uma tomada de decisão, ainda que virtual.

Quando oferecidas como perguntas, as imagens abrem espaço para a própria réplica, ainda que sejam elas mesmas demarcações claras de um senso comum,

desdobrado no mote, originário da música popular. Porém, ainda réplicas. As respostas provocadas pelo carnavalesco foram inúmeras e controversas, como foi possível acompanhar a repercussão nas mídias no dia seguinte, tanto nas redes sociais quanto nos sites especializados que abrem espaços para comentários e fóruns de debates (e brigas). Frente às imagens oferecidas enquanto possibilidades, o espectador elegia algumas e repudiava outras. Algumas imagens eram provocativas e tiravam o espectador de um lugar confortável e protegido ao confrontá-lo com valores solidificados socialmente que num último dia deixariam de ter sentido. Imagens essas apresentadas em corpos nus, outras em corpos em atitudes sexualmente livres, em situações fora dos padrões aceitos, extrapolando a relação a dois e heterossexual. Como também, imagens que traziam a loucura como possibilidade de experimentar novas relações com o mundo, sem preocupação com o amanhã, com as consequências. Ainda que dentro de um discurso clichê de liberdade, as imagens povoavam o público de forma produtiva ao abrirem outras possibilidades, imaginadas e criadas por ele frente à questão.

Ainda que num desfile provocativo do senso comum, como o realizado em 2015, o trabalho de Paulo Barros, em geral, segue o formato da cultura midiática, descompromissado com qualquer outra questão além do entretenimento. A sociedade midiática, do consumo massivo, transforma as imagens em clichês que encobrem, por detrás de suas superfícies, interesses e processos de subjetivação muito claros. As imagens no carnaval, não diferindo das imagens de consumo midiático, também são imagens que sublinham as relações de poder, de violência, preconceitos de gêneros, culturas privilegiadas, etc., e ajudam a manter bem demarcadas os lugares na hierarquia social. Imagens que criam heróis e modelos, ao mesmo tempo em que criam vilões e preconceitos. Imagens que comercializam o corpo e nossa relação com ele, comercializam e estereotipam as mulheres, os gays, os negros. Imagens que elegem as culturas e temas que nos identificam, supostamente, enquanto nação, ou então, que elegem uma determinada iconografia como ideal de consumo e prazer, como o faz Paulo Barros e sua preferência por elementos icônicos da cultura e cinema americanos.

Podemos notar, como exemplo disto, o uso dos inúmeros *batmen* e *homens aranhas* que povoavam uma alegoria da Unidos da Tijuca no carnaval de 2011. O enredo fazia referência a momentos marcantes do cinema, tendo personagens do cinema hollywoodiano e da cultura pop americana como destaques. O tratamento dado às imagens da iconografia americana eram intencionalmente fieis e reprodutivos dos gibis,

trazendo uma rampa gigante que representava as paredes e janelas de um prédio por onde o Batman descia (num esqui!) abrindo suas famosas asas, e o Homem-Aranha escalava até chegar ao topo. Plasticamente a alegoria era uma grande engenharia, sem nenhum apelo visual, um corpo estranho em meio ao desfile. A relação com o público estava no efeito de descida e subida das personagens. Os super-heróis americanos presentes no enredo, do modo como foram colocados, apenas demarcavam clichês e encobriam uma relação de consumidores de uma cultura dominante, sem problematizá-la ou reinventá-la dentro do nosso contexto brasileiro, os relacionando com nossa iconografia. Ao invés de tomarmos para nós, numa atitude de antropofagia cultural (ANDRADE, 1928), deglutindo aquele referencial icônico e abrindo espaços para novas relações e, mesmo, subversões, recebíamos estas imagens tal como eram em seus originais, elementos prontos para consumo, superfícies que contemplamos sem a possibilidade de nos apossar.

Não se trata aqui de uma defesa de uma suposta brasilidade, que equivocadamente trata historicamente o carnaval brasileiro como um produto supostamente genuíno da nossa cultura, numa tentativa de construção de identidade cultural demarcada e fundamentada muitas vezes em pilares extremamente nacionalistas, adotando uma atitude defensiva frente ao diferente. Porém, nossa cultura é construída a partir de uma atitude antropofágica, como definiu Oswald de Andrade em seu manifesto antropófago (1928), numa referência aos índios antropófagos, habitantes desta terra antes da chegada dos portugueses e dos padres jesuítas, com seus ideais de civilização. Culturalmente somos o resultado da assimilação de culturas estrangeiras em relação com os nossos contextos culturais e experiências regionais, resultando em algo autônomo e nosso. Devoramos o outro e o assimilamos aos nossos próprios valores e características. Da mesma forma em que somos devorados por eles.

A antropofagia cultural proposta por Andrade em seu manifesto, e retomada na década de 60 pelos tropicalistas, radicaliza a própria ideia de exigência de identidade, como afirma Caetano Veloso no livro *Verdade Tropical* (1997). Ela é, em si, uma possibilidade de alteridade a partir do momento em que devoramos o outro e, assim, o absorvemos e anexamos suas características às nossas, modificadas agora, também, nas dele. Como no ritual Tupinambá, comemos o contrário, tal qual eles comiam o inimigo como parte do ritual de vingança, numa alteração identitária dada pelo outro, pelo contato por nós estabelecido. Como afirma Oswald de Andrade sobre nossa

colonização: “não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos” (1928, p.5).

De forma que a antropofagia se torna um gesto relacional da nossa cultura. Nossa produção se dá por devoração e apropriação das qualidades daquilo que devoramos. Porém, essa devoração deve ser entendida de forma anti-hierarquizante, sem privilégios culturais, de supostas culturas superiores. Todos são passíveis de serem devorados, o que importa no processo antropofágico é a falta de quem devora, e que leva à busca de um fortalecimento, de uma vontade de potência, nunca de todo preenchida, constituindo, assim, a própria dinâmica, em movimento e reinvenção, das relações culturais.

O carnaval, em meio a este contexto, também é resultado de diversos processos de hibridação, dados por atitudes antropofágicas de assimilação e anexação de elementos oriundos de outros contextos culturais. Não há tema que seja estranho ao carnaval brasileiro, não sendo assunto nosso só a representação do índio brasileiro, do negro escravizado e trazido ao Brasil, mas também: gregos, africanos, chineses, muçulmanos etc., que são incorporados aos enredos a partir de suas mitologias, histórias e imaginários imagéticos, tornando para o público algo naturalmente contextualizado em meio ao samba. Há, aqui, uma espécie de antropofagia descolonizadora, todos os temas nos cabem, mesmo que em tempos históricos muito anteriores a nossa história oficial e sem aparente contato direto com a nossa cultura. Então, porque a abordagem de Paulo Barros gera tanto desconforto e aparentemente é problemática conceitualmente e mesmo, idelologicamente?

As imagens predominantes no trabalho de Paulo Barros, para além dos próprios enredos, não parecem fazer parte de uma antropofagia descolonizadora, ao contrário, o carnavalesco se deixa *colonizar* muitas vezes. Seu trabalho é a permutação de elementos da indústria do entretenimento midiático, em geral, tal como eles são em seus contextos originais. Ainda que haja em sua trajetória alguns momentos de exceção, como, por exemplo, quando lhe foi imposto o enredo sobre Luiz Gonzaga e, com ele todo um imaginário icnográfico do regionalismo nordestino – este imaginário popular também carregado de clichês e de um sentimento de identidade nacional, limitadores e mesmo dominantes, que o carnavalesco buscou transpor e foi feliz em diversos momentos do desfile, rompendo com muitos estereótipos. Vale lembrar que o elemento central do

desfile se tornou a sanfona, colocada de forma criativa e surpreendente, como na comissão de frente que abordei anteriormente, fugindo de lugares comuns que enredos regionalistas costumam recorrer.

No entanto, no uso de imagens deliberadamente ilustrativas de outras iconografias, as ideias parecem indiscutíveis, as possibilidades cerceadas. Em alguns momentos, com o uso das imagens midiáticas, Paulo Barros as empobrece de possibilidade de réplica, de carnavalização, subversão e ironia. Suas imagens quando enriquecidas, o são na performatividade que os efeitos propõem e nos espaços abertos ao olhar e a imaginação. Estando a performatividade e os movimentos de produção do próprio público no que ocorre com estas imagens, nos seus efeitos, mais do que em suas superfícies em si. Os efeitos performativos abrem espaços para que o clichê seja arrancado da imagem, processo que só ocorre quando esta entra em relação com outras forças (DELEUZE, 2005), fazendo com que sejam transformadas, ressignificadas e dessubjetivadas, fugindo dos próprios interesses e intenções originárias do artista. Essas outras forças advêm dos corpos, olhares, diferentes contextos de recepção e produção, da própria capacidade criativa e produtiva. A performatividade das imagens clichês de Paulo Barros sugerem (ainda que não seja a intenção explícita dele) que sejam suprimidos elementos, esvaziadas de significados fechados e taxativos, para chegar ao que há de mais interessante, a relação que ela propõe com quem a vê, o elemento que nos pungem em meio a tanta informação codificada.

As imagens antropofagicamente construídas no carnaval de diferentes carnavalescos são organizadas por meio de colagens e montagens. Todos os desfiles, por sua própria estruturação, apresentam imagens justapostas, fragmentadas e emendadas umas nas outras. Um mosaico de informações e referência de imagens e signos heterogêneos reorganizados para dar novas formas e significados. Segundo Perloff (1993), a colagem é a interação entre o material pré-existente e a nova composição artística resultante dos enxertos produzidos. Nos desfiles, vemos imagens que justapõem tempos e espaços. Há, nesta própria colagem, um gesto performativo, pois, nestas justaposições, se propõe uma viagem ao espectador entre seus diferentes elementos, relações, contradições, contrastes, etc., um jogo perceptível. Há na colagem uma quebra de linearidade que conduz a ambiguidades. A ambiguidade é a porta para a imaginação e atitude produtiva daquele que vê.

Perloff, no livro *O momento futurista* (1993), ressalta que há diferenças entre o que chamamos de colagem e a montagem. Enquanto a colagem tem natureza heterogênea de diversos componentes, a montagem é a combinação de diversos elementos constituintes para a criação de uma unidade. A colagem é fragmentação, uma transferência de elementos de um contexto para outro que mantém sua heterogeneidade radical, a montagem, por sua vez, dissemina o empréstimo em uma nova configuração geral. Acho interessante trazer esta diferenciação dada pela autora, pois, dentro de procedimentos de colagem adotados no carnaval por todos os carnavalescos, em seus diferentes estilos, Paulo Barros, por vezes, realiza montagens. Mais do que combinar elementos heterogêneos, imagens como a da alegoria do *Indiana Jones* não se constituem em fragmentos heterogêneos justapostos, mas em uma montagem de uma imagem (aqui o cenário do filme, ainda que recriado) pega de empréstimo enquanto unidade e colocada no contexto do enredo. Evidentemente, ao realocar essa informação em novo contexto, esta recebe outras camadas de possíveis significados e leituras; mas, é bom não perder de vista, oferecida como imagem pronta, fechada em si, sem buscar réplica, ainda que a recepção lhe provoque fissuras, sempre.



IMAGEM 17 - Alegoria da Unidos da Tijuca de 2011
Indiana Jones (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)

Ao realizar montagens, recontextualizando imagens conhecidas popularmente, massivamente, no universo dos desfiles, trazendo-as tal qual seu original, Paulo Barros se deixa colonizar pelas imagens dominantes e, aparentemente, coloniza o olhar do espectador. O estranhamento que o universo carnavalesco, e parte do público, têm ao seu trabalho é muito mais motivado pelo tratamento dado às imagens do que os temas escolhidos pelo artista. Ao transpor o cinema, os grandes shows da Broadway, entre outras referências, tal como eles são em seus contextos originais, perde potência

dialógica da imagem, recuperada, algumas vezes, pela performatividade do efeito proposta a estas imagens, que podem recolocar o espectador numa recepção ativa, produtiva ao jogar com as aparências, indo além dos ícones, num primeiro olhar reconhecíveis. É quando a imagem trai o criador, e é enriquecida do outro, aquele que vê.

Avesso ao estilo barroco comum a outros carnavalescos importantes, como Rosa Magalhães, Renato Lage e Márcia Lage, entre outros, as imagens de Paulo Barros não ostentam detalhes e inúmeras informações visuais, em contrastes entre claro e escuro, justaposições de imagens diversas, sem centro. Enquanto o trabalho visual de carnavalescos mais tradicionais é fundado em imagens com vários discursos e elementos, por onde o espectador passeia com o olhar, Paulo Barros costuma trabalhar com um conceito único, centrado num elemento principal – quase sempre o elemento que se transforma, que traz consigo um efeito – buscando capturar o olhar do espectador para uma imagem específica. Os detalhes são elaborados para servir à imagem central, ao conceito da alegoria, ao seu tema.

Mesmo quando adota uma elaboração visual mais barroca, os detalhes estão a serviço de um conceito central, a serviço da leitura única que o carnavalesco parece perseguir (ainda que o conceito sempre lhe traia). Como por exemplo, a alegoria que representava a barca de Caronte, de 2011 na Unidos da Tijuca, ricamente elaborada de detalhes, contrastes entre o marrom e preto, da arca e do barqueiro Caronte, e o branco das almas conduzidas por ele. O efeito da alegoria contrastava com sua primeira imagem, pesada e infernal com suas caveiras e fumaça, ao transformar a imagem nos momentos em que as almas habitantes da barca (todas de branco) tornavam-se gigantescos fantasmas de pano, erguidos como estandartes pelos integrantes. Ainda que o conceito fosse único, aparentemente elaborado para um significado determinado, o jogo de transformação das almas, as cores e movimentos da alegoria propunham o prazer do diálogo ao público, mais que uma superfície dada como significado pronto. Porém, nenhum elemento visual estava ali para enfeitar, nada sobrava, tudo estava em função do conceito central.



IMAGEM 18 – Abre-alas da Unidos da Tijuca de 2011
A barca de Caronte (foto de Wilton Júnior / AE)



IMAGEM 19 – Abre-alas da Unidos da Tijuca, 2011 (2)
A barca de Caronte (foto de Júlio Cesar Guimarães / UOL)

Na concepção da alegoria *Homem de Lata*, de 2005, também fica evidenciado o conceito visual seguido pelo carnavalesco. Para criar uma escultura do personagem do *Mágico de Oz*, Paulo Barros o fez literalmente de lata. Com milhares de panelas, frigideiras, conchas, tampas e até mesmo chaleiras, o olhar do público era surpreendido, quando mais próximo da alegoria, notava que esses materiais formavam o corpo da escultura. De longe, a personagem era facilmente reconhecível – até mesmo porque além da escultura, o carro trazia como integrantes as outras personagens da história, sem nenhum passista ou destaque de esplendor –, de perto, o olhar desfrutava do detalhe que formava o todo. O inusitado uso de chaleiras e conchas sobrepostas umas as outras, ajudando a formar a anatomia do corpo do *Homem de Lata*, surpreendia o espectador, fazia com que seu olhar variasse entre o todo e o pequeno detalhe, o jogo das próprias

formas e materiais. Enquanto outros carnavalescos inseririam a personagem, e mesmo a escultura, num contexto visual mais elaborado, com outros elementos e informações, o carnavalesco segue o conceito da alegoria, não colocando nenhum elemento a mais do que aqueles que julgue necessários para o entendimento da imagem.



IMAGEM 20 - Alegoria da Unidos da Tijuca de 2005
Oz (imagem retirada da transmissão televisiva / Rede Globo)

Voltado para o entendimento do público, as imagens de Paulo Barros são diretas, ilustrativas e econômicas em elementos. Mais do que buscar impactar o olhar pela grandiosidade e luxo das imagens, ele busca impactar a partir do efeito e da surpresa que suas imagens propõem. Enquanto outros carnavalescos devoram (antropofagicamente) elementos oriundos de outras culturas e os inserem repaginados, reelaborados dentro do contexto visual tradicional dos desfiles, com plumas, paetês, penas, elaborando um jogo visual entre os elementos estrangeiros e o imaginário iconográfico do carnaval brasileiro, Paulo Barros altera este olhar. Muito menos antropofágico, realizando montagens, mais do que colagens propriamente ditas, toma emprestados esses elementos estrangeiros a nossa cultura e não os digere, os coloca tais como são reconhecíveis em seus contextos originais. Preocupado com o olhar do espectador e seu entendimento imediato frente à imagem, ele as empobrece das possibilidades que o jogo – mesmo contraditório – entre as imagens estrangeiras e o nosso próprio contexto cultural descortinaria. Ao invés de realizar hibridações busca transferir de contexto imagens prontas, empobrecendo a própria imagem.

Contudo, suas imagens não são pobres, ao contrário, são muitas vezes potentes. A potência está na performatividade de suas formas, neste jogo de mostra e esconde e mesmo de mutação, que propõe, assim, a performatividade do olhar do espectador. Se

um por um lado Paulo Barros produz imagens aparentemente monológicas, dentro do capitalismo cultural e suas implicações ideológicas, a performatividade de seus efeitos abre espaço para o diálogo, o jogo vivo que transforma as imagens em meios para a experiência estética produtiva, a experiência entre o eu e o outro. Na instabilidade das formas, o olhar e a percepção são instabilizados, e num deslocamento ganham novas camadas, deixam que escapem as imposições, abrindo, assim, espaço para que habitemos, produtivamente e criativamente, a borda. E, desse modo, presenciamos tudo aquilo que transborda o próprio suposto objeto, transformando-o em processo de experiência vivida coletivamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre clichês e linhas de fuga, o carnaval continua sua reelaboração contínua ao longo dos anos. Despotencializado, em parte, pela captura do Estado e do capital, de suas características subversivas, carnavalescas, ainda que não anulado em sua potência mobilizadora de afetos e contágios. A festa, mesmo reconfigurada, se mantém viva e potente na relação de tensão entre os interesses econômicos e as microsubversões, as linhas de fuga que cada integrante ou espectador opera na própria experiência afetiva e corporal no evento. Se o carnaval tornou-se um grande espetáculo, onde tudo vira consumo imediato, mais do que experiência, mesmo dentro desta lógica há relações dialógicas entre os interesses e os desejos, entre as subjetivações e as possibilidades de alteridade, entre as imposições e as fugas de sentido, entre atitudes reacionárias e a forma como eventualmente a burlamos. Se o espetáculo se apresenta como um produto que se quer fechado, com mensagens prontas e direcionadas, a própria característica performativa do evento, que se dá no processo de sua passagem pela avenida, pode desconstruir os sentidos, subverter as formas e afetar o espectador justamente pela possibilidade de se apossar do momento, da experiência imagética em si.

Os carnavalescos, vistos como os grandes criadores deste espetáculo, estão confortavelmente inseridos na lógica de mercado, na concepção de que o desfile é um produto que deve encantar pela exuberância e grandiosidade, sendo antes de tudo uma mercadoria de entretenimento. As características subversivas inerentes ao carnaval não são anuladas, mas formatadas e engessadas num modelo aceito e bem digestivo para aqueles que a financiam, o Estado e o capital privado. Sem a total liberdade zombeteira do carnaval de rua, os desfiles se formatam em modelos politicamente corretos de forma subtendida, ainda que não tenha regras proibitivas incisivas (fora a proibição de imagens religiosas - cristãs e exibição das genitálias), mas, tenha interesses comuns a serem preservados. Qualquer escola que saia do entendimento comum do bom senso é apontada como polêmica e até mesmo apelativa, como a Mocidade de Paulo Barros em 2015. O carnavalesco concebeu um carro que trazia dezenas de camas com casais heterossexuais e homossexuais, e até mesmo trios. A alegoria causou fúria e foi acusada de mau gosto e ofensiva, ainda que a performance dos integrantes fosse tão apelativa quanto as cenas eróticas das novelas brasileiras. Entre tantos carnavais que já trouxeram

kama-sutras para a avenida e não causaram tanto barulho, fica evidente o incomodo com os casais gays e os trios.

Dentro da lógica contemporânea que rege a festa, enredos patrocinados, todos são, o que é diferente de enredos encomendados, ainda que ambos sirvam aos interesses do investidor. Independente do enredo, dado os altos custos do evento hoje, todas as escolas buscam patrocinadores que queiram agregar sua marca ao enredo proposto pela escola. Porém, no caso de encomenda, o carnaval vira produto dado à venda pelo patrocinador. Este é o caso de enredos em homenagens a cidades, estados e países, que vêm no carnaval uma ótima oportunidade de visibilidade e propaganda turística. Em todo investimento há uma expectativa que deve ser correspondida pela escola, que serve agora aos interesses daquele que a financia, comercializando seu desfile. A Portela, entre tantos exemplos, ao prestar uma homenagem aos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, com amplo apoio da prefeitura, entre tantas possibilidades de abordagem do tema, optou pela visão idealizada oferecida pelos catálogos turísticos que vendem a cidade como uma maravilha, onde todos convivem em harmonia em suas diferentes classes sociais e manifestações culturais. Numa relação de interesses com o estado, não parecia haver possibilidades de sair do lugar-comum do imaginário carioca, das imagens estereotipadas e clichês que ignoram as próprias contradições da cidade, servindo quase como uma propaganda institucional.

Certamente, mesmo tendo a liberdade cerceada, dada a relação com o contratante, há sempre as possibilidades de linhas de fuga, de sair do lugar-comum, desconstruir os clichês e optar por um olhar diferente sobre o tema. Porém, o carnaval é tratado como produto de entretenimento que traz ideologicamente uma mensagem muito clara e lapidada por todos aqueles que estão no poder e se utilizam da festa como estratégias de subjetivação, criação de estereótipos e controle de opinião. Despotencializam o poder carnavalizante e subversor da festa ao apossarem-se dela como meio de propagação de uma visão alienante de uma sociedade festiva, que esquece tudo no carnaval, que esquece que é subjugada diariamente em meio a condições tão precárias de habitação, saúde e segurança. O carnaval quando é capturado pelo capital e torna-se produto, não só de empresas, mas, sobretudo do Estado, é despotencializado ao ser tratado pelo poder como pão e circo, onde tudo vira consumo, numa tentativa de fabricação de alienação, como aponta Guy Debord (2003). E, por meio da lógica espetacular, enfraquece (ainda que não anule) o seu próprio poder

contestatório e subversivo, tornando uma mercadoria da indústria do entretenimento e da publicidade.

E mesmo dentro dessa lógica espetacular, comercial, os desfiles mantêm, ainda que diminuída, uma atitude carnavalizante, que põe o mundo de ponta cabeças, ou pelos menos desloca os valores dominantes, seja na própria relação festiva e celebrativa com que seus componentes se relacionam com o público, numa alegoria, numa ala, num setor da escola, ou mesmo na concepção do próprio enredo. Interessado em provocar emoções, sensações e mesmo uma tomada de atitude do público, o carnavalesco Alex de Souza, na União da Ilha, desenvolveu o enredo *Beleza Pura* no carnaval de 2015, após um sensível desfile sobre a infância em 2014 que emocionou pela simplicidade em que tratou das recordações das mais simples brincadeiras. Aparentemente, ao lado de tantos enredos sobre a África, cidades importantes, mulheres, etc., este enredo soou como supérfluo, sem grande densidade cultural, como costumam justificar a avaliação de um enredo.

Porém, o carnavalesco fugiu dos estereótipos e possibilidades banais que o tema poderia ter ao optar por um desfile ácido, cheio de zombaria e deboche, questionando os padrões que nos são impostos culturalmente. Seu enredo ganha autoridade na medida em que desloca o olhar frente ao tema, provoca o senso comum e cria mesmo um desconforto. Por meio de imagens cômicas e caricaturadas, fez uma crítica divertida e leve, trazendo corpos ideais dentro de contextos que os criticavam e zombavam, numa auto-ironia entre imagem e mensagem. Subvertendo os padrões dos próprios corpos cobiçados e cultuados na avenida, provocou a risada jocosa do público ao trazer uma Cleópatra representada por um homem obeso, seminu, numa banheira enorme, banhando-se com leite de cabra, jogando água e ironizando o próprio público. Uma atitude mais que crítica, uma atitude carnavalesca, festiva e zombeteira, que problematiza o próprio olhar de forma irônica e divertida. O desfile em questão foi mal julgado, ficando a escola entre as últimas colocadas, porém, poucas vezes os resultados oficiais do concurso traduzem a potência da experiência vivida pelos espectadores, que certamente se divertiram, zombaram e problematizaram as imagens oferecidas, numa atitude mais que contemplativa.

Exemplos como este mostram que mesmo em meio a uma lógica extremamente comercial e de entretenimento massivo, sempre há espaços para fugas, pequenas

subversões, e mesmo, ironia quanto ao próprio carnaval. Há, de um lado, uma cartilha dos temas supostamente importantes ao carnaval, de viés cultural e, de outro, a livre negociação de temas que atendam aos interesses de investidores. Ambos os lados atendem aos interesses comerciais da festa, seja no seu conteúdo, e até mesmo na forma como cada carnavalesco direciona seu trabalho, atendendo a padrões do meio carnavalesco, ou da sociedade de consumo, como Paulo Barros. O que parece carecer é de posicionamento ético e artístico. Os próprios criadores se colocam na posição submissa de produtores de entretenimento ao invés de artistas. Há certa alienação nos temas e nos próprios desfiles em suas imagens, e mesmo nos sambas, ainda que tenhamos várias exceções e possibilidades de subversão em meio a esta alienação, como busquei demonstrar ao longo desta dissertação, no próprio trabalho de Paulo Barros, naquilo que lhe escapa e se mostra como potência, a performatividade.

O carnaval sobrevive. Vive. Contrariando a fala dos mais pessimistas. E se aparentemente estamos encurralados pela dimensão espetacular que o dinheiro impõe e transforma a festa, os desfiles têm mostrado em diversos momentos que não há ninguém encurralado. Há sim pressão, tão grande que auxiliou a transformar a própria estética da festa, tornando-a grandiosa e dada a espetáculo, mas, toda pressão é uma força, e toda força tem uma reação oposta. E, nesta tensão entre forças, o carnaval se reconfigura, abandona características para adotar outras, ressignifica seu próprio lugar na sociedade, suas identidades, provisórias e instáveis, altamente relacionadas com seu contexto social e cultural. Basta aguardar que ele não seja apenas um reflexo da nossa sociedade contemporânea, mas que a comente e a problematize, que tenha a força de deslocar o olhar daquilo que parece finalizado em si, incontestável.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. IN: *Revista de Antropologia*, Ano 1, n.1, 1928.
- ARAUJO, Hiram. *Memórias do carnaval*. Rio de Janeiro: Riotur, 1991.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARBOSA, Marialva. As Cerimônias festivas da televisão brasileira: em cena o carnaval. In: *Interin: Revista Online PPGCOM – UTP*, n.1, 2006.
- BARROS, Paulo. *Sem segredo: estratégia, inovação e criatividade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: ARX, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- _____. *Pós Produção - Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2010.
- CABRAL, Sergio. *As escolas de samba – o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. *A socialização da arte – teorias e práticas na América-Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.

- CANDEIA e ISNARD. *Escola de Samba – árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.
- CARNEIRO, Edison. *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Campanha de defesa do folclore brasileiro, 1962.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 1994.
- _____. *O Rito e o tempo – ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. Os sentidos no espetáculo. São Paulo. *Revista de Antropologia*. Vol 45 n. 1, 2002.
- _____. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. IN: *Textos escolhidos de cultura e arte populares - vol. 3, n.1*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- COELHO, Teixeira. Apresentação. IN: MOSTAÇO, Edécio (org). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia do samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Salgueiro – 50 anos de glórias*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CUNHA, Milton. *Rapsódia brasileira de Joãozinho Trinta: um grande leitor do Brasil!* Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Tese de Doutorado.
- DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Projeto Periferia, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil plátos – capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. São Paulo: Ed.54, 1996.
- _____. *Mil plátos – capitalismo e esquizofrenia*, vol.4. São Paulo: Ed.54, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Cinema 1 – A Imagem – movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2 – A Imagem – tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998.

- _____. *Sobrevivência de vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FARIA, Guilherme José Motta. A teoria do espelho ou a refletividade: as escolas de samba e o debate sobre a autenticidade versus modernidade – Uma perspectiva histórica (1960/2000). In: *Anais 2º Congresso Nacional do Samba*. Rio de Janeiro, 2012.
- FARIAS, Júlio Cesar. *Para tudo não se acabar na quarta-feira – A linguagem do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Litteris, 2001.
- FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- _____. *Teatro: Teoria y practica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.
- _____. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In: MOSTAÇO, Edélcio (org). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- _____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. IN: *Sala Preta*, n.08. São Paulo: ECA-USP, 2008.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- _____. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. IN: *Revista Repertório*, n.16. Salvador, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio D'água, 1996.
- _____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- _____. Abrir o Corpo. IN: FONSECA, Tania G. e ENGELMAN, Selda. *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.
- GLUBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GUERÓN, Rodrigo. Potências do samba, clichês do samba – linhas de fuga e capturas na cidade do Rio de Janeiro. IN: *Lugar Comum*, n.25-26. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.
- LEVINAS, Emmanuel. *Entre Nós: Ensaio sobre alteridade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- LIGIÉRO, Zeca. Performances procissionais afro-brasileiras. IN: *O Percevejo*, n.12. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.
- LIMA, Henrique Rocha de Souza. *Da música, de Mil Platôs: a interseção entre filosofia e música em Deleuze e Guatarri*. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, 2013. Dissertação de Mestrado.
- LUZ, Ana Luiza da. A teatralidade para além dos palcos, na avenida do carnaval. IN: *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares - v.10, n.2*. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- MARINIS, Marco De. *Comprender el teatro – lineamientos de un nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2004.
- MASSA, Clóvis Dias. Estética teatral e teoria da recepção. In: *Primeiro Concurso Nacional de Monografias – Prêmio Gerd Borheim*. Vol. III. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2007.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. O cinema e a nova psicologia. IN: XAVIER, Ismael (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasilme, 1983, p.103 – 117.
- MOSTAÇO, Edécio. Fazendo cena: a performatividade. IN: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- OLIVEIRA, Nilsa de. *Quaesitu– o que é escola de samba?* Rio de Janeiro: s/ed, 1996.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.

- PIGNATARI, Décio. *Informação, Comunicação, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SCHECHNER, Richard. *Performance – teoría y practicas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- _____. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligièro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- _____. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2007.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros: Identidades, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TOJI, Simone Sayuri Takahashi. *Samba no pé e na vida: carnaval e ginga de passista da Escola de Samba “Estação Primeira de Mangueira”*. UFRJ. Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Dissertação de Mestrado.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

APÊNDICE

Entrevista com Paulo Barros (Carnavalesco) – Junho de 2014.

1. Em algumas conversas que acompanhei nestes últimos meses, algumas vezes você comentava a necessidade de reformular o conceito e a forma de fazer o seu carnaval. Olhando estes 10 anos no grupo especial, onde acha que já chegaram desde então e, para onde vocês pretendem ir nos próximos carnavais?

R: A gente é um acúmulo de experiências. Por isso, eu considero 2010, que é quando veio o primeiro campeonato, exatamente a minha experimentação final. Foi o acúmulo de experiências durante os anos que me levou a um modelo que eu considero, hoje, um modelo para se disputar um campeonato. O carnaval de tempos em tempos muda o conceito, muda a forma e com esse aprendizado eu percebi que, em 2010 com a vinda do campeonato, eu tinha encontrado exatamente tudo que era necessário para disputar o carnaval atual. Agora, onde isso vai chegar e se vai parar, eu não sei. Na verdade o carnaval, também, passa por transformações e a gente tem sempre que acompanhar isso. Na verdade é um processo que não tem fim, você vai acompanhando as mudanças e se adequando e se adaptando. **(Questionado quanto ao modelo atual das alegorias):** O formato que a gente tem do carnaval... Foi criada uma maneira de se fazer isso, de formatar o carnaval através de fantasia, de alegoria. Por exemplo: a fantasia é muito mais difícil de você buscar novos caminhos, é muito difícil. Você acaba tendo que utilizar os artifícios de peças e estruturas dentro de uma roupa que é vista e repetida. Para mim o grande desafio é encontrar um padrão diferenciado pra fantasia. O carro alegórico também, só que para encontrar esse formato do carro é muito mais fácil do que da fantasia. Por isso que eu bato na tecla que eu estou cansado do chassi, da forma como as alegorias são feitas. Então, a minha busca em procurar um formato novo vai em direção às alegorias, em função disso. Para alegoria é mais fácil mudar o conceito do que para fantasia.

2. Entre as críticas ao seu trabalho, há a acusação de que você descarnaliza os desfiles. Para você, o que é algo carnalizado? Como vê o seu conceito autoral dentro deste amplo conceito de carnalização?

R: As críticas de que meu carnaval não é carnaval é decorrente de algumas coisas. Criou-se uma maneira de fazer o carnaval que as pessoas assimilaram como verdade. Mas na verdade, no carnaval não existe uma cartilha de como ele deva ser feito. De tempos em tempos ele é transformado, modificado. E as críticas, eu as recebo com muita normalidade, com muita tranquilidade até. As pessoas criticam, pois também, assim é uma forma de se defender. Criticam possibilidades diferenciadas. É difícil de aceitar que o carnaval está mudando e que elas precisam procurar uma maneira de mudarem também. Eu sempre parto do princípio que eu sempre vou procurar fazer mudanças e essas mudanças, às vezes, não são assimiladas. Eu às vezes uso conceitos dentro da alegoria que são conceitos fora do universo do carnaval, por exemplo, quando a gente coloca a África, o Egito, a Grécia, as pessoas assimilaram isso como carnaval. Na verdade qualquer coisa pode ser carnaval.

3. Seus desfiles são frequentemente o resultado de montagem e colagem de diversos conteúdos visuais da cultura midiática, de massa, pop, etc., dialogando com os procedimentos artísticos contemporâneos. Qual a sua relação com as artes visuais?

R: A minha utilização dos elementos modernos, pop, etc., que as pessoas costumam identificar no meu trabalho são elementos que estão no nosso cotidiano, no nosso dia a dia e eu simplesmente me utilizo deles, pois são de uma comunicação direta, elementos de fácil visualização e de compreensão. As pessoas se acostumaram a usar no carnaval algumas imagens que são atribuídas ao carnaval e, mais uma vez te digo, são consideradas carnavalescas. Porque outras imagens também não podem ser utilizadas dentro do universo do carnaval. O pop, o moderno, o contemporâneo, porque não? Eu até me utilizo dessas formas porque são imagens que dão uma leitura imediata para quem está assistindo ao desfile. Eu sempre parto do princípio que eu tenho que fazer um trabalho direcionado para os olhos de quem vê. Eu nunca vou fazer alguma coisa dentro do meu trabalho que esteja direcionado para o meu prazer próprio. Eu tenho que direcionar o meu trabalho para que as pessoas gostem e admirem. Então eu vou à busca desses conceitos que são comuns a todos nós e que as pessoas tem identidade. Eu atinjo a minha meta tocando no que as pessoas gostam de ver. O carnaval é visual, por isso não me preocupo muito em defender o carnaval em teoria. Muito bonito você ver um enredo de escola de samba escrito, no papel, só que quem vê o desfile, o vê com os olhos, então eu tenho que alimentar essas pessoas com coisas inusitadas, novas.

4. Ouvi diversas vezes você afirmar que o que te interessa no desfile é o detalhe e seu efeito único frente ao público, criando imagens para o espectador. Imagens estas de fácil leitura. A abstração de certas alegorias é, a seu ver, um empecilho na relação com o público?

R: É um conceito que é belo, é bonito de se ver, mas quem tá assistindo não entende nada daquilo, não compreende nada. Vê passar um carnaval belo, bem acabado, de uma plasticidade bonita, mas que não passa nenhuma mensagem e isso eu não gosto. Gosto que um carro, uma fantasia, passe pelo público e ele consiga receber essa mensagem, que seja imediata e que ele transforme isso em alegria. Confeccionar um carnaval por conta de uma beleza plástica tão e simplesmente, não gosto. Você pode ver uma instalação num carro que para algumas pessoas pode ser considerada esquisita e até feia, mas de uma maneira geral, eu procuro fazer independente de estar belo ou não. Eu me preocupo mais com o recado que essa alegoria ou fantasia vai dar.

5. Dentro da busca do efeito único (exemplo: ala da velocidade da luz), há a importância da pausa, suspensão temporária do movimento e do efeito, neste processo. Como na dança, qual a importância da pausa na concepção do teu trabalho?

R: A pausa é fundamental. Todo o processo coreográfico para você passar para quem está assistindo, ele precisa respirar, ele precisa parar porque aquilo tudo são ciclos. Uma ala e alegoria têm ciclos como se fosse uma pequena peça de teatro com início, meio e fim. Então, a gente precisa dessa pausa. Você passa a mensagem que quer toda vez que cria essa performance. É necessário ter o tempo específico, tem que acontecer e parar. Assim causa expectativa no público e para mim virou uma regra.

6. Nota-se no seu trabalho uma recusa por contar histórias, optando por armar um enredo visual onde as imagens falam por si próprias e montam um mosaico para que o público brinque de encaixar e desencaixar estas imagens sem ter necessidade de organizá-las numa lógica de desencadeamento. Qual é o tratamento dado ao sentido/significado nas imagens escolhidas nos seus desfiles?

R: Quando eu comecei a fazer carnaval, eu aprendi desta maneira que é muito didática: Eu vou falar, por exemplo, da chegada da família real ao Brasil, essa história já foi contada. Então você vai contar o seu desfile visualmente de acordo com aquela história que já foi determinada. Eu não. Posso pegar um tema e montar a minha história, montada encima de imagens. Costuma-se fazer carnaval produzindo um belo texto, muito bonito de se ler, só que 99% do público não lê nada. Eu vou criar um desfile baseado no que se vê, na imagem.

7. Os “efeitos” do seu carnaval parecem suspender a necessidade de sentido, oferecendo ao público o jogo do olhar, do descobrir, desconfiar, tentar adivinhar, etc. Neste carnaval de efeitos, qual o papel do público? Em que medida a iteratividade é uma busca?

R: Estou sempre buscando isso. Inclusive o meu enredo na Mocidade desse ano é exatamente isso. É um pergunta que a gente faz para o público e ele tem que interagir. Ele vai identificar no desfile o que é bom para ele, o que ele escolheria, o que ele faria. Eu sempre vou criar momentos no desfile para colocar o público em xeque e que ele diga qual a escolha que ele vai fazer. Isto é a busca pela participação do público. Não é só olhar uma escola bela passar e se emocionar com a beleza, já passou esse tempo.

8. O carnaval é visto acima de tudo como uma festa, em que o público também brinca, festeja. Nos seus desfiles, qual o espaço da festa? Qual sua opinião sobre a crítica que diz que a espetacularização do evento diminuir o seu caráter festivo?

R: De maneira nenhuma. Na verdade essa crítica que se faz à teatralização e que o espetáculo diminui a festa, isso é balela e defesa. Cada um procura as suas armas para se defender e atacar outro. Mas o que eu sinto no público, e o que sinto nas ruas, é que as pessoas gostam de ver. Criou-se uma expectativa, o público fica esperando o que vai acontecer. É uma forma de trazer essas pessoas para o jogo do carnaval, pelo interesse pela festa. Eu já não vou simplesmente para ver, eu vou para participar.

9. As imagens trazem por si toda uma força simbólica e lembranças coletivas. Tanto que o carro do holocausto foi censurado, demonstrando a potência do discurso visual. Qual o lugar do carnaval dentro da arte contemporânea?

R: Acho que tem toda potência. O carnaval é televisionado para milhares de países. O papel do carnaval mudou, ele não é mais um espetáculo para passar e ser visto, ele é uma maneira de se divulgar a arte, propagar, é uma ferramenta. Não é só sentar e ver um espetáculo passar. O caso do carro do holocausto comigo foi de puro preconceito contra o carnaval, porque no cinema, no teatro a gente pode falar do holocausto e no carnaval não? Porque o carnaval é visto como uma arte marginalizada. O holocausto foi colocado naquele ano não para instigar ou ferir, ele era simplesmente uma parte da história que iria ser levada para a avenida a título de alerta para que aquilo nunca mais acontecesse. O carnaval é a expressão disso também, para se falar dessas coisas, só que se considera que o carnaval não é digno de falar disso, é marginalizado.

10. As imagens nos seus desfiles são quase sempre provisórias, ou seja, imagens em mutação ou movimento, dando um caráter performático. Qual o papel da performatividade no seu conceito pessoal? Ele é o seu conceito?

R: Não necessariamente. Eu acho que a performance dentro do carnaval ela é estimulada e executada com o objetivo de ter o feedback do público. Tudo que é feito dentro do desfile é para que o público tenha compreensão e entendimento do que tá passando, não é um ingrediente obrigatório. É colocado e executado de acordo com as necessidades do tema e do conceito que a gente quer passar.

11. Seu trabalho ao longo destes 10 anos vem ampliando o conceito das alegorias, não há apenas a concepção de alegoria viva ou humana. As diferentes concepções alteram as possíveis funções do corpo humano no seu trabalho, como por exemplo, o carro do pit stop, onde os corpos eram parte da composição, e não mais sua estruturação e sua movimentação. Ao longo desses anos como o papel do corpo vem se alterando e ampliando no conceito do seu carnaval?

R: O corpo hoje é uma ferramenta que eu uso conforme a necessidade de cada carro. Se eu tenho um carro alegórico que eu preciso usar o corpo humano para que seja um ballet

coreográfico, ele vai ser usado dessa maneira. Agora, se ele tiver que ser tão simplesmente uma ferramenta para dar início a uma possível engrenagem do carro, ou a utilização de peças, elementos, de qualquer coisa, o corpo humano é tão simplesmente uma ferramenta. Isso depende muito da criação do conceito de cada alegoria. Agora, uma pessoa encima do carro para simplesmente preencher, isso eu não gosto, não é gratuito, todas as pessoas que estão encima do carro, independente do que elas estejam fazendo, elas tem uma função. O carro do DNA que era o ballet, a movimentação humana, depois eu percebi que aquilo não era o fim, mas o começo. Foi a partir do DNA que eu criei outros conceitos de carro. O carro que tem o conceito de instalação, o carro teatralizado com uma sequencia de procedimentos, de acontecimentos para contar uma história. Então, o DNA quando foi criado, executado e eu vi o resultado, eu achei que aquele era o caminho final e descobri que aquilo era o início. Eu descobri maneiras diferentes de fazer uma alegoria a partir dele. Eu não sei se você se lembra do carro dos fuscas, o carro das panelas, eles nasceram do DNA e não tem nada haver com o DNA. O que era? A multiplicação dos elementos. Em vez de pegar 127 pessoas do DNA, eu peguei 12 mil panelas, a única diferença é que a panela não se movimenta. Mas, ela te instiga a olhar para ela porque você nunca poderia imaginar vê um carro alegórico feito de panela. De longe você vê uma coisa e de perto é outra.

12. Ao escolher materiais incomuns aos desfiles, optar por cores como o preto nas alegorias e pela economia no luxo, você rompe com a ideia tradicional de carnaval, principalmente com a ideia de barroco. Seus carros parecem se adequar mais a instalações e cenários. Em seu projeto artístico a concepção de uma alegoria visa seu efeito mais que sua plasticidade? O que nasce primeiro?

R: Eu penso no efeito que ele que vai causar. A plasticidade, o que vem depois para enfeitar o bolo, para mim é consequência. Eu crio um carro que tem que passar uma mensagem através da história que ele vai contar. Dentro do enredo eu crio um carro, dentro deste carro ele tem outro enredo, outra história. A técnica de contar essa história do carro em movimento é a minha preocupação, depois que eu vou me preocupar em saber que tecido eu vou usar para acabar, se ele vai ser preto, se vai ser branco... A finalização do carro, artisticamente falando, vem depois que o carro foi concebido tecnicamente. O glacê que vai encima, para mim, pode ser de qualquer maneira.

13. Como você recebe as críticas de que seu carnaval é feio, mal acabado? O projeto artístico está à cima da ideia de belo carnavalesco?

R: Acreditam ainda que o carnaval é feito do barroco, do detalhe, do acabamento. E a gente sabe que a cinco metros de distância você não sabe mais o que é o que. Você não consegue identificar absolutamente nada, só vê um brilho no geral. Só que elas se acostumaram a isso e acham que o brilho traduz o que é carnaval.

14. No desfile da Vila de 2009, realizado juntamente com o carnavalesco Alex de Souza, as alegorias e fantasias estavam mais luxuosas e impecavelmente bem acabadas, diria que barrocas, diferentes do seu estilo original, ainda que, todas as alegorias mantinham a dinâmica proposta pelo seu trabalho. O resultado artístico deste desfile lhe agradou? Você se vê naquele trabalho?

R: Não. Não é. Talvez eu tenha conseguido traduzir coisas em alegorias, que na verdade foi onde eu mais participei naquele ano. Porque a minha chegada na Vila foi um tropeço que eu levei na Viradouro. Por conta disso eu tive que dividir o carnaval com o Alex. Mas a leitura de fantasia principalmente não é a leitura que eu gosto, acho bonito, mas não é o meu foco para fazer uma fantasia.

15. Na ala “Velocidade da luz” você falava aos coreógrafos que queria um efeito único, que se acendessem as luzes como numa rede. O resultado final, alcançado lhe satisfaz? Qual o momento de abrir mão de uma concepção original?

R: Na maioria das vezes eu consigo perceber e quando eu vejo o produto final eu fico satisfeito. Lógico que algumas vezes também acontece o contrário, eu tenho a concepção de uma coisa e se vejo que não ficou bom, vamos modificar esse procedimento, vamos fazer de forma diferente, isto também acontece. Foram poucas às vezes, na verdade, mas eu geralmente consigo ter a visão antecipada do que vai acontecer com alguma coisa que estou criando. Por isso que na minha conversa com os coreógrafos eu passava a informação de que eu queria que a velocidade da luz fosse de maneira que as pessoas conseguissem perceber ela em movimento, que fizessem esse movimento de uma acender após a outra.

16. Vi você optar por soluções “mais fáceis” para não arriscar, por exemplo, alterando a ideia original do carro do kart, tendo em vista os jurados. Até que ponto a competição implica no projeto artístico? Ou é o contrário?

R: Veja bem, a gente está falando de disputa, então o meu projeto artístico tem que ser desenvolvido perfeitamente e adequado para ser executável porque ele vai ser julgado. Então, se a gente vai levar algo que tem uma margem de erro, eu não vou fazer. Por isso que eu tenho sempre que adequar e visualizar para ter certeza de que aquilo está indo num grau de segurança, por isso que, às vezes algumas ideias são submetidas a modificações por conta dessa margem de segurança que a gente tem que ter.

17. A cultura midiática americana, principalmente a cinematográfica, parece ser uma das tuas principais fontes de imagens. A Rosa Magalhães, por exemplo, numa atitude de antropofagia cultural pegaria tais imagens e a abasileiraria. Você, numa atitude mais de bricoleur, coloca a imagem crua, tal como ela é. Por exemplo, o carro do Indiana Jones, que era uma reprodução cenográfica. Incomoda a ideia de brasilidade? Sente que há uma tentativa de imposição?

R: É, até porque o carnaval é muito brasileiro, por isso que eles usam africanos, múmias, Egito, e tudo isso para eles é brasileiro. Então porque o meu Batman não pode ser brasileiro, já que o africano deles pode. Toda escola tem um grego, um romano... Incrível que eles assimilam isso como brasilidade.

18. O carnaval é vendido como um produto da cultura popular brasileira. Na época do varguismo os temas nacionalistas eram obrigatórios. O que você acha que as pessoas, hoje, esperam ver nos desfiles? Acha que é possível fazer uma leitura das nossas relações sociais e culturais contemporâneas no carnaval, como muito se fez através dos desfiles de Joãozinho Trinta, que para muitos é onde o Brasil expõe suas próprias entranhas para o mundo? Concorda com esse viés “social”?

R: Eu acho que é puro exagero. O carnaval é uma festa e é lógico que ela tem que ser encarada como uma maneira de levar informação, cultura, conhecimento, mas radical desse jeito, eu acho que não.

19. Esse último título parece consolidar a aceitação dos jurados a estético Paulo Barros, quando o público, a imprensa e parte da crítica, já haviam aceitado. Você acredita que as suas ideias possam se tornar novas convenções no carnaval? O que você vê que já vem se tornando?

R: Eu percebi esse ano e conversei depois com alguns jurados. Encontrei duas juradas, uma de alegoria e outra de fantasia e as duas deixaram claro que a minha referência era uma referência nova, que os meus carros alegóricos dão o recado, passam a informação, não é simplesmente um carro que é bem acabado, bonito. Eu entendi com o que elas me disseram, que o meu conceito da alegoria, principalmente, é bom de ser visto. E se isso vem dos jurados, é o que eu vou continuar fazendo. **(Questionado se acha que teve influência no carnaval do Alex de Souza):** O carnaval do Alex foi surpreendente no sentido da plástica, vou ser bem crítico em dizer que ele acertou nas roupas e errou nos carros. E é muito difícil criar uma concepção nova para fantasia, pois quando você vai para o desenho, você se pega na ombreira, no chapéu, a pluma, a capa, a bota... São elementos que você não consegue se livrar. Eu achei espetacular a solução que ele deu para as alas, e que, antes do carnaval foi muito mal julgado. Porque se você pegar uma fantasia do Alex desse ano e colocar ela sozinha, ela é muito feia. O que é igual a mim. Eu fiz uma fantasia na Tijuca que era o baralho de cartas, era o reino de Alice, e uma roupa daquela era muito feia, só que o efeito conjunto é que te dá esse encanto. O Alex merece esse crédito porque ele fez um protótipo que era muito simples e que, dentro do universo do carnaval, era considerado feio. As pessoas consideram bonito o que tem pedras, paetês, brilho, luxo... Ele conseguiu efeito e plasticidade, que a meu ver não conseguiu nos carros. Posso te garantir que se ele tivesse abusado, se libertado dos conceitos dele de alegoria, ele provavelmente teria ficado em segundo, ou quem sabe em primeiro, com certeza. **(Perguntado sobre “arrependimento” na concepção de alguma alegoria ou ala, algo que faria diferente ou não faria mais):** Não. Eu não faria alguns enredos por conta da escolha do tema. Eu fiz a Alemanha tendo que transformar merda em goiabada. Eu fiz o Luiz Gonzaga que passou na avenida trinta vezes já. Eu fiz Ayrton Senna que não foi ruim, mas não me deu alegria. Foi um carnaval burocrático e eu não sou burocrático, não gosto.

Entrevista com Roberta Nogueira (Coreógrafa) – Maio de 2014.

1. Olhando estes 10 anos de grupo especial, aonde vocês chegaram e para onde pretende ir nos próximos carnavais?

R: É muito complicado porque a partir do momento que você está inserido no processo, você não sabe aonde quer chegar, você vai fazendo. Você sabe, tem noção de que você quer fazer alguma coisa diferente e você só sabe se é realmente diferente na hora do resultado e na hora que está passando na avenida ou, na hora que alguém está assistindo ao ensaio. Mas a nossa intenção, a nossa vontade é que sempre seja diferente, que a cada ano tudo que a gente faz seja diferente do que foi no anterior. O Paulo fica muito irritado com rótulo, então a partir do momento que as pessoas falam: “ah, é uma alegoria viva, humana”, já rotula e já acha que é tudo igual. Mas, na verdade não é tudo igual. O DNA não tem absolutamente nada a ver com o Guepardo desse ano, a não ser porque tinham pessoas ali dançando, mas era diferente. O DNA era um carro completamente feito de pessoas, numa estrutura de ferro. O guepardo, não. Tinha uma floresta, tinha todo um cenário em volta daquelas pessoas. Então, em minha opinião, é diferente, apesar de ser uma alegoria humana. **(Questionada sobre as diferentes funções do corpo humano no trabalho ao longo desses dez anos):** Sempre foi isso, dar forma e movimento, as pessoas fazem o carro, se elas saírem ele não se representa na avenida. Isso continua a mesma coisa. É diferente, por exemplo, o carro do kart, se você colocar vários karts ali, ele se faz sozinho, não precisaria de ninguém dirigindo para as pessoas entenderem. O carro do Pit Stop também, se no lugar daquelas pessoas deitadas fossem bonecos, todo mundo entenderia. No carro do guepardo o que o Paulo quis passar foi aquela movimentação de floresta e o cara ali correndo. Se fosse uma escultura, não passaria isso, seria simplesmente o guepardo dirigindo e não passaria o sentido de movimentação que ele queria e que nos outros carros passaria. No carro Pit Stop aquelas pessoas ali deitadas era simplesmente para dar um colorido maior, para deixar o carro mais interessante, mas se tivesse somente o carro ali girando, ele se faria entender.

2. Os efeitos performáticos das alegorias que vocês propõem travam um jogo de olhar com o público, em que ele se sente convidado a tentar descobrir, desconfiar, criando expectativa no olhar. Neste carnaval de efeitos, qual o papel do público? A iteratividade é uma busca em que medida?

R: É muito importante. Tanto é que sempre que a gente ensaia com o componente a gente fala para ele para buscar o público, o olhar do público, a atenção da pessoa que está assistindo, porque isso é combustível para o artista. Como essas pessoas não são artistas, elas precisam ter o que buscar para que elas consigam fazer aquilo repetidas vezes. Enquanto no teatro a gente faz aqui uma única vez na noite, o componente faz aquilo umas trinta vezes e tem que fazer sempre a mesma coisa. E como aquilo tá andando, ele tem que busca uma força. **(Questionada sobre a relação de jogo com o olhar do público):** O Paulo sempre pede isso. Ele sempre nos pede para fazer a performance no setor 1, porque vai ser o termômetro. É aquele público que vai dizer se vai fazer sucesso ou não. Então, se o componente consegue fazer com que o público do setor 1 vibre, ele vai ter combustível para o resto do desfile. O Paulo sempre chama a atenção para que seja sempre feito de uma forma que o público veja e dê uma resposta. Que nem sempre é uma resposta em forma de aplauso ou vibração, mas uma resposta de ficar olhando estático, tentando entender o que está acontecendo. É exatamente isso que o público que assiste em casa não entende, porque a TV não consegue mostrar. O Paulo sempre diz que o desfile dele é para o público, tudo que ele faz é pensando no que o público vai ver, no que vai se interessar. Claro que ele trabalha os quesitos, mas o principal é a reação do público.

3. As imagens no trabalho de vocês são quase sempre provisórias, ou seja, em mutação ou movimento, dando um caráter performático. Qual o papel do performativo? Este é o conceito chave?

R: É isso que o Paulo busca o tempo inteiro. Ele nunca quer que a coisa seja sempre a mesma. Por isso que a televisão não sabe mostrar. Eles tinham que ficar pelo menos 1 minuto mostrando para que se entendesse o que está acontecendo. É o fundamental, senão ele faria alegorias estáticas, alas sem movimento.

4. O carnaval é visto acima de tudo como uma festa. Nos desfiles de vocês qual o espaço da festa? A espetacularização do evento diminui o caráter festivo?

R: Não. Não é porque ensaiamos com eles que eles não vão para a avenida no sentido de que vão se divertir, festejar. Eles estão ensaiados, mas eles sabem que estão ali para fazer uma festa, para brincar, pular o carnaval. Por mais que eles façam aquilo que foi mandado, eles sabem tirar diversão daquilo ali. A gente sempre tenta encorajá-los, falar: “olha vocês são os artistas, tenham a noção do que vocês tem que fazer, mas vamos nos divertir encima disso”. Por exemplo, a ala do Speed Racer era para ter coreografia, mas o Paulo resolveu deixar eles livres, porque viu que eles não iam se divertir. E não é porque o público está ali estático, quietinho, olhando aquilo que está acontecendo, que ele não está se divertindo. Eu tenho certeza que se você perguntasse para as pessoas que assistiram qual o momento que elas se divertiram mais, a grande maioria diria que foi no desfile da Tijuca. Porque o sentido de diversão tem que ser o de pular? Outra coisa, o fato de você está entendendo o que você está assistindo, diverte muito mais do que vê uma ala que você precisa ir ao livrinho para saber do que se trata.

5. Vocês dependem na maioria dos casos de voluntários, grande parte, amadores. Qual o momento de abrir mão de uma concepção inicial de uma alegoria ou ala?

R: Quando percebemos que não está funcionando e quando dá tempo, também. Como no Speed Racer que tiramos a movimentação coreográfica e eles foram livres... Foi ruim porque eles tinham ensaiado. Mas, a gente sempre avisa que na hora do desfile tudo poder mudar, é deixado tudo muito claro. E eles estão tão treinados que, qualquer coisa que a gente mude, eles vão fazer. Naquela ala, eles até ficaram chateados, mas estavam imbuídos de que aquilo tinha que acontecer. **(Questionada sobre as dificuldades nos ensaios do último carro da Tijuca de 2014):** A culpa é do Paulo, porque ele se arrisca sempre. Todos nossos carros tem o risco de dar errado, porque são pessoas fazendo aquilo ali. A gente trabalha com o risco o tempo inteiro. Tudo pode dar errado. Porque a partir do momento que a gente ensaiou aquela quantidade de gente, fez as trocas de roupa e eles ensaiaram daquele jeito, se a gente tirasse a troca de roupa ninguém ficaria. Então, falamos para o Paulo que íamos arriscar, que íamos fazer. A gente aprendeu com ele a se arriscar. Acima das nossas vontades, está a do Paulo, a partir do momento que

não conseguimos convencê-lo, abrimos mão. Mas, antes tentamos convencê-lo. Neste caso ele sabia que podia dar certo ou não. Ele apostou com a gente de que daria certo.

6. Dentro do processo, a partir do momento que discutem as alegorias e alas coreografadas com o Paulo Barros, qual o espaço de vocês na criação? Como se dá a negociação?

R: Algumas vezes as ideias vêm prontas. O Paulo sabe o que quer e aceita ou não a proposta coreográfica que apresentamos para ele a partir do que entendemos. Ele fala se quer que seja mais dinâmico, mais lento. Algumas são assim, outras não. Outras ele pergunta: “quero fazer uma coisa assim, como a gente pode fazer?”. Por exemplo, o carro do Cisne, da Vila em 2009... Ele sabia o que queria. Que fosse um cisne, que fosse transformado. Então ele nos perguntou como a gente poderia fazer isso. Trocamos algumas ideias e vimos que aquilo não daria certo. Eu sugeri para que colocássemos uma viga no meio do carro para dar um parâmetro para que as pessoas formassem o cisne. Não é uma mudança no conceito dele, mas é uma mudança técnica para ajudar que aquilo que ele criou fosse possível. Ele sempre vem com a ideia já pensada, e nós o ajudamos a resolver como executar.

7. Diversas vezes Paulo Barros chamava a atenção para o efeito único e a pausa, suspensão temporária do movimento e do efeito. Como na dança, qual o valor da pausa na concepção do trabalho de vocês? Está diretamente ligada a expectativa do público?

R: Na avenida essa suspensão não pode durar muito tempo, pois senão passa pelo público e ele não vê. A pausa do teatro é muito diferente da pausa na avenida. A pausa é também uma respiração para o público, que respira junto com o componente. Na avenida é o tempo para cada pessoa ver.

8. O carnaval proposto por vocês tende a se tornar uma convenção? O que você já observa se tornando?

R: Ninguém sabe fazer o que a gente faz. Eles até tentam, mas eles não conseguem entender o jeito divertido de fazer. Não é encher uma alegoria de coisas e colocar pessoas dançando. Desde que a gente começou o carnaval está mais limpo, mais claro. O carnaval do Alex de Souza é assim agora, por exemplo. O carnaval da União da Ilha foi maravilhoso, muito claro, divertido. Fazer um carnaval claro não é para facilitar a vida das pessoas, mas, é aí que está a diversão.

9. O trabalho de vocês ao longo destes 10 anos vem ampliando o conceito das alegorias, não há mais apenas a concepção de alegoria viva ou humana. As diferentes concepções alteram as possíveis funções do corpo humano no seu trabalho, como por exemplo, o carro do pit stop, onde os corpos eram parte da composição, e não mais sua estruturação e sua movimentação. Ao longo desses anos como o papel do corpo vem se alterando e ampliando no conceito do carnaval?

R: O corpo era o significado do DNA, no carro Pit Stop era um complemento. O corpo não é a alegoria em si, ele é um complemento importante. Não somos reféns de um estilo. O Paulo sempre fala pra gente: “nós temos que nos reinventar, porque senão, a gente vai ficar para trás”. Nosso trabalho é diferente porque nos preocupamos em dar uma preparação corporal para as pessoas. Damos algumas aulas de teatro, que mesmo que sejam poucas, já modificam aquele componente. Nós incutimos neles a importância que o corpo deles tem.

Entrevista com Marcelo Sandryni (Coreógrafo) – Maio de 2014.

1. Olhando estes 10 anos de grupo especial, aonde vocês chegaram e para onde pretende ir nos próximos carnavais?

R: Chegamos ao ponto em que passamos na avenida e hoje os jurados vêem o nosso trabalho da mesma maneira que o público já vinha vendo há sete anos. Demorou um tempo para se alinhar essa mesma visão: jurados e público. Hoje os jurados já conhecem, já sabem qual é a linguagem do nosso trabalho. Aonde queremos chegar? Queremos estar num processo de mudança constante. Viemos a uns três, quatro anos, pensando que chegamos até aqui, mas que temos que mudar novamente, porque senão, vamos nos acomodar, e nos repetir. Ainda não sabemos qual é a mudança, mas com certeza está relacionada cada vez mais na melhor preparação do componente, que passa de amador para um possível profissional na avenida.

2. Os efeitos performáticos das alegorias que vocês propõem travam um jogo de olhar com o público, em que ele se sente convidado a tentar descobrir, desconfiar, criando expectativa no olhar. Neste carnaval de efeitos, qual o papel do público? A iteratividade é uma busca em que medida?

R: É mais do que uma busca, já é um alcance. O nosso carnaval, as nossas alegorias, a interpretação, toda movimentação, passa por isso. De quebrar a quarta parede, interagir com o público, e logo em seguida construir novamente a quarta parede e voltar para dentro do espetáculo. Para o público, ele está assistindo a uma opera que passa a sua frente, de repente acontece uma explosão e parece que não há mais ninguém. Aquele cara lá encima do carro olha para o espectador, é com se falasse diretamente com ele. E isso é um trabalho teatral, não só de dança. Então, já é um alcance e um diferencial. Isso é uma preocupação minha e da Roberta que nós trouxemos para o Paulo e, hoje, faz parte do trabalho dele. Quando ele assiste aos ensaios e isso não existe, ele cobra. Nós sempre martelamos para o componente para não ter medo de olhar, de encarar o público e sustentar esse olhar, essa resposta.

3. As imagens no trabalho de vocês são quase sempre provisórias, ou seja, em mutação ou movimento, dando um caráter performático. Qual o papel do performativo? Este é o conceito chave?

R: É uma unidade. É o efeito que essa unidade causa na avenida. São movimentos simples, mas altamente harmônicos, que todos fazem ao mesmo tempo, sincronizados. Para que o público tenha a sensação de que está assistindo uma coisa que ele nunca vai conseguir fazer, mas que, ele vê 250 pessoas fazendo como se não houvesse dificuldade alguma, e ele, quase inconscientemente, começa a repetir na arquibancada. O público é convidado, incluído. E amanhã, pode ser ele que esteja na avenida fazendo as mesmas coisas.

4. O carnaval é visto acima de tudo como uma festa. Nos desfiles de vocês qual o espaço da festa? A espetacularização do evento diminui o caráter festivo?

R: Não. Pelo contrário. O carnaval se transformou e alguns conservadores acham que a gente descaracteriza, que o que fazemos não é carnaval, mas sim o Cirque du Soleil, como costumam escrever nas críticas. Hoje eu leio e dou risada, mas já li e fiquei muito triste. Hoje eu acho graça porque me lembro daquele carnaval na Praça Onze com aquele cordão de isolamento, quando não se tinha carro alegórico, não tinha esplendor... Que é um exemplo clássico: Joãozinho Trinta quando colocou o esplendor, todos o acusaram de acabar com o carnaval, pois seria impossível desfilar com aquilo. Hoje criticam o trabalho do Paulo porque não tem esplendor. Ou seja, o carnaval é uma expressão artística que vai se transformando, e temos que estar atentos para isso. As pessoas não querem ver desfiles onde tudo é igual. Acho que a gente enriqueceu o carnaval. Trouxemos novamente o público para se divertir, se surpreender com a criatividade e também, jogou uma semente de transformação, pois os outros também terão que se reinventar. Aprendemos a desfilar acima de quesitos, mas temos emoção. Trabalhamos com a ideia que o componente tem que brincar o carnaval, olhar para o público. As escolas que não mudaram estão se perdendo, ou vivendo do nome que elas criaram antigamente.

5. Vocês dependem na maioria dos casos de voluntários, grande parte, amadores. Qual o momento de abrir mão de uma concepção inicial de uma alegoria ou ala?

R: Isso para mim e para a Roberta é muito tranquilo, muito objetivo. Quando você percebe que não vai acontecer na avenida, que não temos o tempo necessário. Por exemplo: tínhamos o DNA com 127 bailarinos, e o carro do Frankenstein que tinha uma concepção artística muito mais elaborada, pois mostrava todo o nascimento desse monstro até sua morte. Nos ensaios do DNA, toda vez que eu via que o movimento não estava dando certo, eu mudava, e os bailarinos reclamavam muito. Para os bailarinos os movimentos tinham ficado muito fáceis, a grande dificuldade era unificar. E os bailarinos começaram a olhar o carro do Frankenstein e se frustrar de não estar nele, pois achavam que no DNA ninguém iria olhá-los. Eles não sabiam o efeito que aquilo causaria. Assim, a gente tem que ter um jogo de cintura, mudar uma coisa pela outra para não perder a qualidade.

6. Dentro do processo, a partir do momento que discutem as alegorias e alas coreografadas com o Paulo Barros, qual o espaço de vocês na criação? Como se dá a negociação?

R: Ele desenha a espinha dorsal e nos apresenta. Explica o que precisa, de que biótipo é necessário e nos pede para criar a movimentação a partir da ideia dele. Ele nunca diz qual é a movimentação, ele nos manda criar e no decorrer dos ensaios diz o que gostou ou não e vamos alterando conforme a necessidade. Hoje já temos uma sintonia, quando ele vê, poucas coisas precisam ser ajustadas. Também dizemos para ele o que não é possível quando a ideia dele não corresponde com a nossa realidade. Apesar de sermos muito corajosos e ir muito além do que ele pede, muitas vezes.

7. Os ensaios que pude acompanhar demonstram a complexidade do trabalho, onde desde o figurino até o espaço físico são preocupações que buscam atender a movimentação dos integrantes. Essa é uma especificidade que o trabalho de vocês impõe. Esse conceito impôs uma alteração, também, nos modos de produção do carnaval, da ferragem ao atelier? São profissionais capacitados para fazer o carnaval específico do Paulo Barros e sua equipe de criadores?

R: Podemos fazer nosso carnaval em qualquer lugar. Mas também já temos nossos seguidores nestes anos. Já profissionalizamos algumas pessoas. Levamos para onde vamos o nosso pessoal, mas também queremos trabalhar com o pessoal da agremiação que chegamos, no caso, agora a Mocidade. Temos a preocupação de integrar a comunidade da escola no nosso trabalho. Agora, tem funções que no nosso carnaval não é qualquer um que faz. As fantasias de carnaval são feitas para rasgarem no final do desfile. Nossas fantasias não podem rasgar, não são simples fantasias, são figurinos. Nossos carros não podem quebrar para o desfile de sábado.

8. Diversas vezes Paulo Barros chamava a atenção para o efeito único e a pausa, suspensão temporária do movimento e do efeito. Como na dança, qual o valor da pausa na concepção do trabalho de vocês? Está diretamente ligada a expectativa do público?

R: Muito. Por exemplo, o carro dos Guepardos. O Paulo pediu movimentos com os carrinhos e com os guepardos, que se revelavam. Uma hora eles estavam dirigindo, outra os carrinhos sumiam e virava uma floresta. Ele pediu muita movimentação, e era num ritmo rápido, para acompanhar o samba. Mas, percebemos nos ensaios que eles estavam ficando muito cansados e para não perder componentes, por desistência, resolvemos fazer a primeira parte mais lenta. Quando o Paulo veio comentar que estava pouco movimentado eu expliquei que faria na segunda parte. E funcionou, deu o efeito que queríamos, até porque, aí os componentes já haviam comprado a ideia. E a pausa acaba sendo importante porque cria uma relação de expectativa com o público. Tinha um momento em que os guepardos paravam como numa fotografia e a imagem ia desmontando, por exemplo.

9. O carnaval proposto por vocês tende a se tornar uma convenção? O que você já observa se tornando?

R: Já tem muita gente tentando fazer, mas ainda não entenderam como que é. Hoje passamos na avenida e os jurados não falam mais que não é carnaval, e todo mundo já está tentando descobrir novas formas. Nossas contribuições são em relação às alegorias e aos componentes que tem que interpretar o samba, não só cantar. Além desses componentes terem total compromisso com o projeto, e consciência da sua fantasia, do

que significam dentro do desfile. Eles sabem como vestir a fantasia, sabem o momento que devem brincar, e os momentos que devem focar, jogar pelo campeonato, pelos quesitos. Essas atitudes mexem com um carnaval inteiro. E poucas pessoas tem consciência disso. Toda escola que trabalhamos é um rolo compressor no canto, nos quesitos de harmonia, conjunto... O trabalho é muito além de coreografia. Em algumas escolas o trabalho para na plasticidade, falta criatividade na movimentação, na interpretação.

10. O trabalho de vocês ao longo destes 10 anos vem ampliando o conceito das alegorias, não há mais apenas a concepção de alegoria viva ou humana. As diferentes concepções alteram as possíveis funções do corpo humano no seu trabalho, como por exemplo, o carro do pit stop, onde os corpos eram parte da composição, e não mais sua estruturação e sua movimentação. Ao longo desses anos como o papel do corpo vem se alterando e ampliando no conceito do carnaval?

R: Desde o DNA até agora, é claro que o corpo foi se transformando, mas a importância dentro do nosso trabalho continua sendo vital. Tudo passa pelo corpo, mas agora, nosso trabalho é mais abrangente. O corpo nas alegorias humanas é o que dá o significado, sem ele não haveria significado algum, diferente de um carro coreografado, que já foi feito muito anteriormente ao nosso trabalho, por vários carnavalescos.