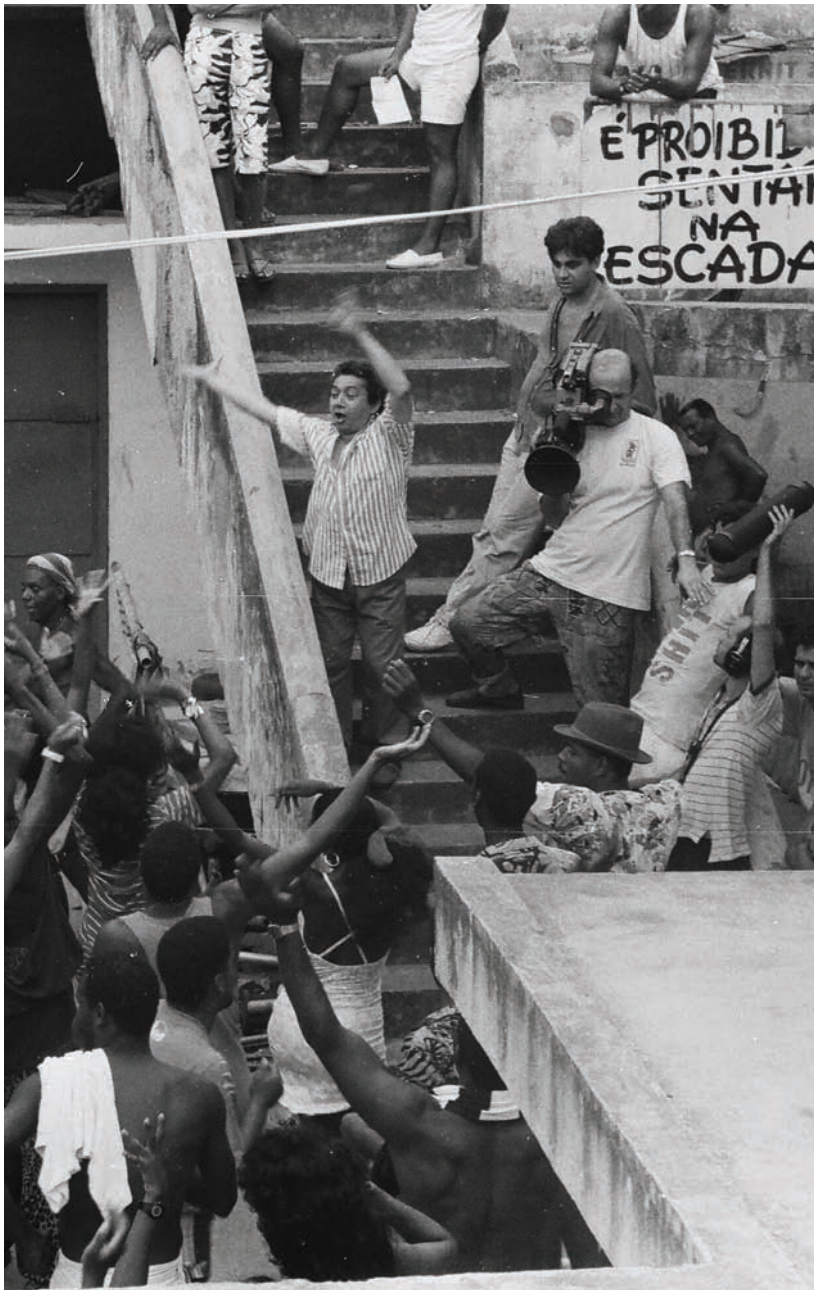
ESTE ENREDO É UM PROTESTO. PROTESTO A ESTA GRANDE MALDADE QUE ESTÃO FAZENDO COM A NOSSA TERRA, COM A NOSSA GENTE COM O NOSSO BRASIL.


MESMO
OLHAI


PROIBIDO
OR NÓS!..


É PROIBI
NA
ESCADA

APRESENTAÇÃO

Há quem diga que, no Brasil, o ano só começa depois da Quarta-feira de Cinzas. Enquanto rito de passagem, conceito antropológico muitas vezes associado ao nascimento e à morte, o Carnaval pode marcar por um momento uma mudança na vida. Nele, como numa reação química, existe um tipo de energia que nos atravessa e nos desloca para um outro lugar, onde eliminamos não apenas as regras sociais estabelecidas, mas também as regras que criamos para nós mesmos. Morremos e nascemos de novo. Nos tornamos outros.

Na mesma medida atua a arte, que balança nossas estruturas, nos quebrando por dentro e nos reconstruindo a partir de novas possibilidades de significação para o mundo. As reações químicas, no entanto, apesar de serem marcadas pela interação entre dois reagentes distintos, podem trazer a presença de um terceiro agente, o catalisador, que tem a capacidade de acelerar a reação e as transformações dos reagentes. É nesse lugar que me coloco dentro do projeto da exposição **RATOS E URUBUS**, que aproxima a Arte do Carnaval, aqui apresentada com o desfile de 1989 do genial artista carnavalesco Joãosinho Trinta, e a Arte Contemporânea.

Para mim, esta mostra é um marco, é um importante movimento, porque é, provavelmente, uma das primeiras aproximações entre a Arte do Carnaval e a arte inserida nos sistemas de legitimação intelectual, hoje denominada como Arte Contemporânea. Aqui, apresentados lado a lado, esses tipos de produção simbólica e de conhecimento estabelecem uma parceria horizontal potente e de significado no Brasil, o "país do Carnaval", mas de um Carnaval que não é um conceito fechado em si, e sim um que se desconstrói e se reinventa constantemente, que acompanha o pulsar e o movimento do mundo, tal como a Arte Contemporânea.

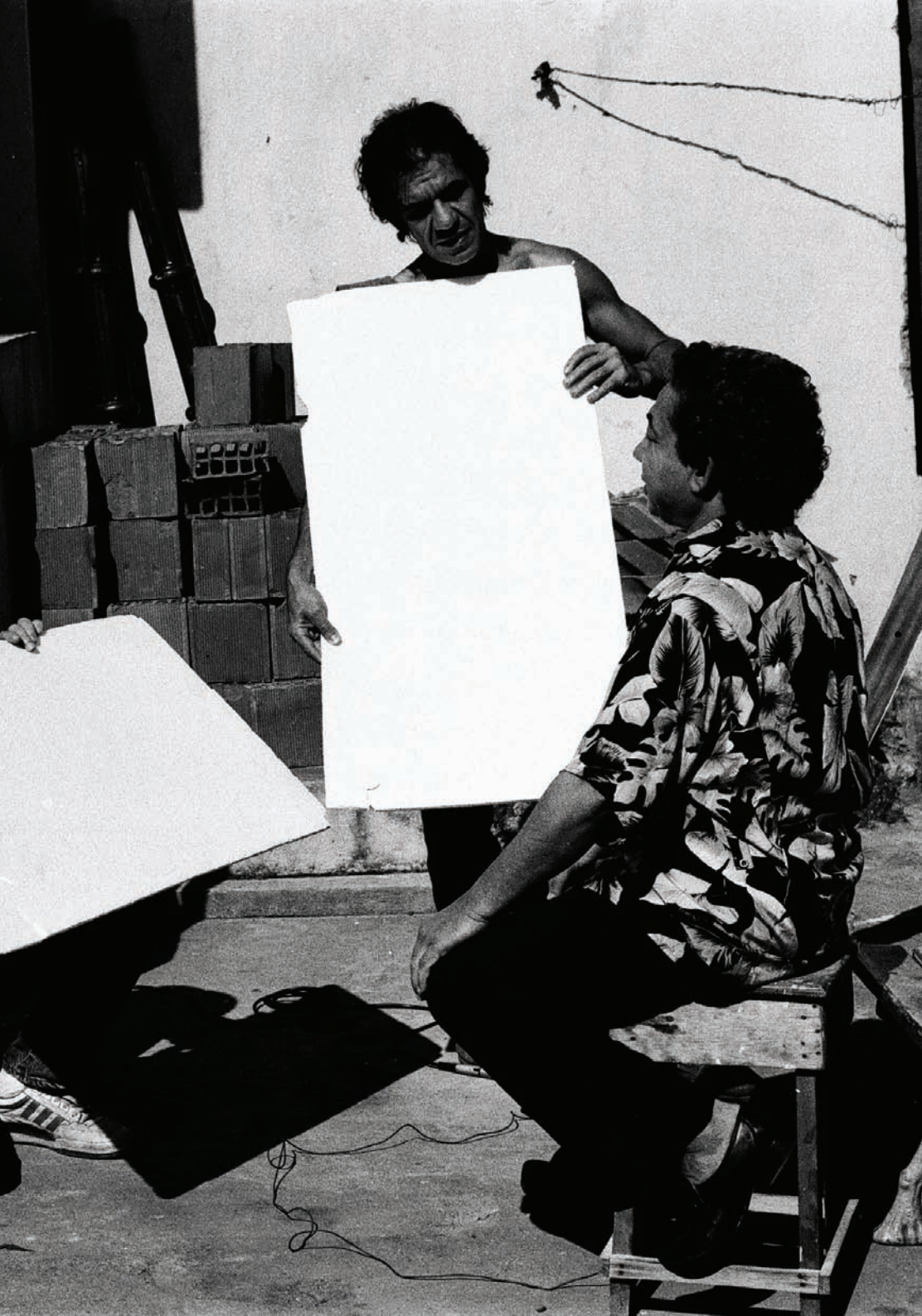
Alayde Alves
Fomentadora e idealizadora da exposição

Página dubla anterior - O carro Cristo Mendigo, que trazia a figura do Cristo Redentor em farrapos, foi proibido pela da Cúria Metropolitana nas vésperas do Carnaval. Crédito: Sebastião Marinho / Agência O Globo.

Página ao lado - Joãosinho comandando grupo do Bira ensaiando coreografia do desfile de 1988, para filmagem para tv alemã, no barracão. Crédito: Valtemir Miranda.

Página dubla seguinte - Membros da escola seguraram rebatedores para distribuir melhor a luz enquanto Joãosinho Trinta grava entrevista Crédito: Valtemir Miranda.


É PROIBIDO
MAR
Bihh



UMA MESA-REDONDA SOBRE RATOS E URUBUS

[Conversa realizada em setembro de 2019, entre os curadores Thais Rivitti e Carlos Eduardo Riccioppo]

PARTE 1

Thais Rivitti (TR):

Acho importante começar esta conversa retomando as ideias gerais que guiaram a exposição. Desde o começo, queríamos evitar fazer uma coletiva de pequenos formatos. Pensávamos em poucas obras, mas de grande importância, para estarem junto com o desfile "Ratos e Urubus, larguem minha fantasia", da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis de 1989, concebido pelo carnavalesco Joãosinho Trinta. Além disso, tínhamos por decisão que esta não seria uma exposição de artistas que pensaram exatamente sobre o Carnaval, ou cujas obras passaram de algum modo pelo tema do Carnaval. Nossa ideia também não começava por imaginar uma divisão de culturas ou de classes ao abordar o Carnaval, mas, ao contrário, imaginávamos partir de um ponto de vista des-hierarquizado sobre cultura. Muito embora todas essas questões apareçam de algum modo. Há, aliás, uma entrevista do Joãosinho Trinta no Roda Viva*, na qual ele fala muito claramente que pretendia colocar, no desfile, o tema da desigualdade social do Brasil, algo que era crucial no debate político daquele momento. Mas, para pensar a exposição a partir desse desfile, nós imaginávamos trabalhos feitos por comunidades definidas, e que discutissem um pouco a ideia de autoria; havia, também, a preocupação de trazer obras que travassem um atrito com o tempo presente, com as questões candentes do tempo presente, e, nesse sentido, que lidassem internamente com um determinado sentido de violência; havia, ainda, uma preocupação em lidar com a ideia de efêmero, com coisas que demoram um tempo longo para serem pensadas, mas que duram um dia, um segundo, e que lidam com o tempo, com uma duração; e, também, obras que tentam produzir uma imagem-síntese, alegórica do país, o que é algo importante para se pensar num país como o Brasil; e havia, por fim, uma ideia de pensar em obras - para além do termo que acabou ficando datado - que possuíssem uma vontade de "sinestesia", que fossem capazes de mexer com os sentidos, de lidarem com eles. Por um momento, nós pensamos em ir em busca de objetos que estiveram presentes no desfile do Rio de Janeiro, fantasias, partes das alegorias... Isso seria um jeito de trazer o desfile, como ocorreu, se não me engano, em algumas outras ocasiões posteriores ao desfile. Mas optamos por uma outra saída, de trazer o desfile televisionado. E, naturalmente, como abordaríamos algo do Carnaval, havia uma preocupação em inda-

garmos determinado moralismo, isto mesmo que leva à proibição do carro abre-alas do desfile do Joãosinho, que trazia uma imagem do Cristo Redentor como mendigo e que foi censurado pela Igreja.

Carlos Eduardo Riccioppo (CER):

No começo, indagávamos quais eram os lugares, os países em que o Carnaval apareceu historicamente, e quais eram os termos por meio dos quais a moralidade era pensada nessas ocasiões e nesses diferentes contextos. Agora, a medida para imaginarmos esses assuntos era, desde o começo, tentarmos compreender questões que eram do mesmo modo postas para pensar tanto o Carnaval no país quanto a arte contemporânea.

TR: Nesse sentido, pensamos em trabalhos que lidavam com a imagem do Cristo pensamos no trabalho do Ducha, que tingia o Cristo de vermelho; na Carla Zaccagnini, que tem aquela obra em que a imagem do Cristo aparece, apropriada de revistas nacionais e estrangeiras que comentam momentos específicos do Brasil, ilustrando-os com o Cristo decolando, caindo, e assim por diante... Talvez se esta exposição fosse aquela de pequenos formatos, que não queríamos fazer, este pudesse ser o núcleo: a imagem do Cristo. Porque não é apenas o Carnaval, mas também a arte, que lida com símbolos muito gastos, com clichês da cultura. Pensamos, depois, em uma aproximação técnica: elencar artistas que, tal como os artistas do Carnaval, esculpem em materiais baratos, por exemplo...

CER: Uma das questões que começaram a aparecer, logo que fomos imaginando quais seriam os artistas que convidaríamos ou que traríamos para a exposição, era a de encontrar, entre a arte contemporânea e o Carnaval, coincidências nos modos de fazer, nos modos de produzir imagens. Era imaginarmos os tipos de construção, a autoria das construções, o tempo de construção, a durabilidade dos objetos construídos, sua materialidade; que tipo de imagem se formava; o preço ideológico da formação das imagens – tudo isso é problema de arte há um tempo no Brasil... Mas, sim, estava claro para nós, desde o princípio, que as coincidências de questões sociais e políticas que estavam enunciadas naquele desfile do Joãosinho Trinta – o lixo, a censura, os moradores de rua, tudo isso vinha à tona para pesarmos tanto as artes plásticas quanto o Carnaval, porque essas são questões postas há muitos anos como problema para se pensar qualquer possibilidade de cultura no Brasil, redundando essa cultura na arte ou em uma manifestação popular.

TR: E, ainda, pensávamos em uma dimensão de gozo e sexualidade que está no Carnaval, e é um tema para a arte desde sempre. Embora não seja algo específico desse desfile, a erotização, sobretudo do corpo feminino, faz parte dessa forma "desfile de escola de samba". Essa questão, de certa forma, está no trabalho da Bárbara Wagner e do Benjamin de Búrca e no trabalho da Márcia X, outra artista cujo nome foi aparecendo de modo cada vez mais forte em

nossas escolhas.

PARTE 2

TR: Eu acho que seria preciso que a gente falasse um pouco mais sobre o desfile da Beija-Flor de 1989, que orienta as escolhas de nossa exposição.

CER: Naturalmente, o primeiro pensamento sobre o desfile que tivemos quando começamos a pensar a exposição passava pelo problema de como olhar hoje para um desfile de Carnaval; e não qualquer desfile, mas um que adquiriu importância pública por uma série de motivos. Para além do fato de ter havido uma proibição a um carro específico do "Ratos e Urubus", interessava pensarmos na singularidade do Joãosinho Trinta, que foi se tornando alguém absolutamente reconhecido no ambiente amplo de discussão de qualquer cultura do país. O que nos chamava a atenção era o fato de que o Joãosinho Trinta sempre tivesse possuído uma tendência, uma vontade de trazer à tona questões do presente para seus desfiles. Em algum momento, provavelmente, seria isso mesmo o que levaria a que ele gerasse grande polêmica dentro daquilo que todo mundo sempre gostou no Brasil, e que sempre tomou como um patrimônio nacional - o Carnaval. Era um tanto nisto que pensávamos, em uma tendência do Joãosinho em abordar algo do presente: a ideia da conversão recíproca entre lixo e luxo, que ele repete em uma série de falas, para ele, jamais foi uma sentença vazia de comprometimento com o presente. Para quem é jovem, hoje, e anda na cidade, por mais que isso ainda chame a atenção, há muito menos lixo na rua, ou, ao menos, nas vias principais de uma cidade como São Paulo. Mas eu me lembro que, na virada da década de 1980 para a de 1990, mesmo uma avenida como a Paulista era cheia de sacos de lixo: em toda a cidade se podia ver algo como montanhas amorfas de sacos pretos, que quase que faziam parte do ambiente da cidade, como se fossem um tipo de mobiliário urbano específico, que foi saindo um tanto de cena, ou que foi sendo um tanto aplacado por um novo regramento urbano... Quando os próprios piscinões foram sendo feitos, eu já estava ficando adulto. A quantidade de lixo que passava em enxurrada, em enchente, era uma coisa notável. É um tipo de atenção ao tempo presente específico que aparece nesse desfile, que levava Joãosinho a falar do lixo ao luxo, e do luxo ao lixo de novo...

TR: Os aterros a céu aberto eram também uma realidade muito presente na paisagem. Tinha, inclusive, aquele curta que ficou super famoso, "Ilha das Flores"**, que se passava no sul do país, em um aterro de Porto Alegre.

CER: O que ocorre é que é provável que houvesse um modo de lida com o detrito, no Brasil, que era diferente daquele que vemos hoje (ou, mais exatamente, diferente nas regiões centrais da cidade). E isso, é claro, aparecia um tanto toda vez que a tematização da paisagem do país tendia à realida-

de mais do que à idealização do mito tropical.

TR: De fato, o lixo era um problema; e ainda é, é claro – agora, por exemplo, veio a discussão sobre a implantação de taxas de lixo para empresas. Mas acho que isso era um assunto que era mais amplamente debatido antes. Foi o começo das discussões sobre a reciclagem...

CER: O lixo é uma questão da cultura visual, toda ela. Não é por acaso que em uma obra como a do Nuno Ramos, também, ele apareça no final dos anos 1980. Mas não só nas artes plásticas. Isso vem um tanto de antes; teria aparecido como assunto em obras da poesia concreta, da poesia visual...

TR: Você diria que esse assunto aparece, também, em trabalhos tão distantes do universo do Carnaval, como, por exemplo, o de uma Jac Leirner?

CER: Creio que sim – trata-se, no começo (penso na série Pulmão, feita de maços de cigarro), de obras que partem de materiais que são completamente descartáveis, mas que dão origem a trabalhos que possuirão uma limpeza visual absoluta. Acho que tem vários artistas brasileiros que lidam com isso como um problema... No caso brasileiro, a ideia de "apropriação" deve ter passado, ao menos nesse capítulo das décadas de 1970, 1980, 1990, por uma dimensão social dos materiais que vêm para as obras... Talvez aqui essa discussão sobre o deslocamento de materiais do mundo para os trabalhos de arte deva se haver com o fato de que, em meio aos materiais "indiferentes", "cotidianos", venha muito detrito, lixo mesmo. Talvez fosse possível olhar para os trabalhos de um Artur Barrio nesse sentido... A discussão é importante: é o começo de uma indagação do que significa muitos trabalhos brasileiros serem feitos de materiais pobres – e é muito comum que esse assunto venha à tona quando internacionalmente se começa a falar de uma "arte brasileira". Isso seguirá presente até um tanto mais para frente, quando se começa a olhar para os materiais de uma obra como a de um Ernesto Neto... Mas, mesmo antes, estaria em algum sentido na alquimia das peças de um Tunga, que começam sempre com materiais muito rebaixados, elementares... Tem algo sobre uma discussão a respeito da materialidade que se esperava ver em obras de artes plásticas periféricas, que passa pelo fato de elas serem com frequência feitas de materiais que não são de alto estrato social. Acho que seria possível tentar ver isso também na música... Os Titãs tematizam, nos anos 1980, o esgoto, o rato ("Bichos escrotos", de 1986). Trata-se de um assunto que aparece de modos distintos em vários lugares, culturalmente falando...

TR: A lembrança dos Titãs é especialmente importante. Alguém que nós, desde o começo, pensávamos em chamar para lidar com um sentido muito específico do que pensávamos sobre o Carnaval era o Arnaldo Antunes – as experiências mais recentes da obra dele têm passado um tanto por revisi-

tar sambas antigos, e também por compreender formas distintas de texto. Tem um momento do samba-enredo daquele ano que diz: "Reluziu, é ouro ou lata/ Formou a grande confusão/ Qual areia na farofa"... Isso me lembra essa indistinção importante para o trabalho do Arnaldo entre fala e canto.

CER: E nos chamava a atenção, quando começamos a pesquisar o desfile, que ele possuísse uma série de textos preparatórios (os chamados abre-alas) de seu enredo, que normalmente não vêm à público e que têm forma...

TR: O Joãosinho fala sobre o lixo, pelo que eu compreendo, já em reação a um estigma que acabou recaindo sobre ele, de que o seu Carnaval fosse feito de muito luxo, em um país em que o lixo é que aparecia de modo problemático. E ele defendia que o Carnaval tinha de ter muito luxo: "Pobre gosta de luxo, quem gosta de pobreza é intelectual", ele dizia. Mas, hoje, a gente sendo, bem ou mal, intelectual, eu fico pensando o que significa a gente tentar retomar esse desfile, voltar a ele... Não sei o que ele acharia disso...

CER: Eu fico pensando que, no Joãosinho, há uma inversão do sentido mais comum de Carnaval, aquele de válvula de escape, ou de mundo de ponta-cabeça "o dia de o mendigo virar rei". Acho que tem uma inversão no Joãosinho que é abordar o tempo presente num momento que seria de escape... Pensar numa exposição de arte que traga de volta o desfile seria, de alguma maneira, reconhecer que essa discussão de 1989 provavelmente permitiria pensar qual era o lugar de cada tipo de cultura no Brasil naquela época. Eu penso que hoje é bem difícil repor qual é o lugar de determinada cultura - popular, erudita, culta, baixa, urbana, de massas, de arte. Isto, para muito além de que faz agora 30 anos daquele desfile específico, para além de todas as questões que foram abordadas no desfile - afinal, as questões imediatamente políticas que ele trazia são questões políticas de um país que não resolveu suas questões políticas... Para tratar dessas questões, não seria necessário falar exatamente do Joãosinho Trinta e do "Ratos e Urubus"... Bastaria abordar quase qualquer fenômeno que tocou em questões políticas no Brasil de lá pra cá...

TR: Sim, se este fosse o caso, uma pesquisa nos jornais da época resolveria bem melhor a questão...

CER: Sim. Hoje é muito difícil conseguirmos falar de cultura falando apenas de arte, ou opondo arte e cultura, sem passar por manifestações de diferentes estratos da cultura, sem falar de cultura urbana, de cultura da periferia, sem falar das culturas que parece que se constituem sozinhas, mas nas quais se vê uma série de empréstimos... É muito difícil falar hoje de cultura de museu sem falar da cultura que aparece na cidade.

TR: Acho que o "popular" também é diferente, pra gente, com relação ao que foi antes...

CER: De fato, no Brasil, já não é viável, hoje, pensar em uma cul-

tura popular em oposição a uma cultura erudita, e talvez jamais tenha sido. Historicamente, não há uma cultura propriamente erudita formada em momento algum da cultura brasileira; se havia a ideia de uma cultura erudita no país, ela era, todavia, importada da Europa – era uma cultura erudita que não era de fato brasileira. Portanto, para pensar uma cultura brasileira, só há uma cultura popular, que se constituiu como que sozinha, ao menos desde meados do século XVII. Se fôssemos abordar uma cultura popular no Brasil, teríamos que nos haver com o fato de que ela não possui, internamente ao país, a contraparte erudita dela. Por isso é que seria preciso rever o significado de "popular" por aqui: trata-se de um "popular" que não aparece no sentido clássico, sociológico do termo, de uma formação cultural que uma vez foi erudita e que depois ficou decantada no estrato popular, passando a se repetir com uma outra temporalidade, que não aquela do pensamento de alta classe (basta lembrar das teses de um Roger Bastide sobre os elementos decorativos do Antigo Regime, na França, que reaparecem e se repetem, depois, na cultura popular dos carrosséis, dos teatros, dos circos). No caso brasileiro, é historicamente muito difícil falar desse tipo de decantação cultural. No entanto, tem um momento no pensamento brasileiro, das primeiras décadas até meados do século XX, em que figuras como a Lina Bo Bardi (mas, antes dela, uma série de artistas, críticos, historiadores de diversas áreas) enxergaram uma brecha para pensar ou projetar uma cultura do país na qual havia uma promessa de que olhar para a cultura popular fosse um jeito de libertar uma formação cultural brasileira do peso de estar sempre atrasada com relação à Europa. Mas, isso também se modificou quando, entre 1950 e 1960, as cidades cresceram, e o lugar de onde exatamente provinha uma cultura popular também desapareceu – lugar que era aquele subúrbio mais antigo, onde se cultivavam aqueles modos de vida tradicionais, que vão se escasseando ao passo que as cidades vão crescendo.

TR: Esses subúrbios vão se transformando em periferia, e aquela cultura vai desaparecendo...

CER: ... Vai desaparecendo, e, então, no lugar em que se quereria ver uma cultura popular, o que se encontra é uma cultura que ficou de fato à margem, uma marginalidade com relação à cultura moderna. De lá pra cá, essa marginalidade, essa periferia, não desapareceu, e é ainda uma questão. Mas, uma cultura popular, diante dessa cultura marginal, segue, quando é abordada, sendo tratada com uma enorme nostalgia... É fato que seja ainda possível encontrar, sobretudo no interior do Brasil, um tipo de produção de cultura que se pode chamar de popular, produzida por meio de uma tradição que passa de pai para filho, de mestre para ajudante...

CER: Mas essa cultura popular desapareceu do contexto urbano, ou, para ser mais exato, foi desaparecendo enquanto promessa de uma formação moderna que

carregaria alguma utopia, alguma reflexividade aprendida da formação popular do país. Hoje, quando uma formação popular de cultura é trazida para a grande cidade, ele não sobrevive na cidade enquanto forma de produção de uma cultura; ele se converte em comércio em um segundo...

TR: Ou vai para a 25 de março...

CER: ... Ou vai pro museu de uma vez, mas sem que a promessa de institucionalização de um lugar de produção de arte como o museu abra de fato lugar para que o modo de produção daquela cultura seja repensado e ofereça alternativas para se repensar a própria produção de arte – e é aí que eu penso que resida o problema. Hoje, essa situação continua, mas o que acontece é que, para se pensar uma cultura de museu em um país como o Brasil, é preciso levar em conta o modo como internacionalmente essa cultura é tomada: o que se espera ver, de uma arte brasileira no exterior, é que ela lide com o fato de que o Brasil é um país marginalizado, de que tenha uma enorme discrepância social, que deve aparecer nos trabalhos brasileiros. Se a cultura da marginalidade está presente há tantas décadas na arte brasileira, e se essa marginalidade reflete ou provêm de estratos sociais de uma cultura urbana, é natural que tenhamos chegado a um momento em que, tanto faz se você vai falar de artes plásticas, de desfile de escola de samba, ou de música, ou de cinema, é quase impossível falar de arte sem falar de cultura... Você não acha que um trabalho como o da Barbara Wagner, por exemplo, é impensável sem olhar para a cultura periférica?

TR: Sim, e desde o começo. Mas não é olhar para uma cultura periférica como se ela fosse de um popular distante, que funcionasse de modo distinto daquele que funciona uma cultura "central" de arte. Porque ela é uma cultura periférica e também de massas, ao mesmo tempo. Acho que essa cultura já passa por todo o processo de homogeneização que toda cultura de massas passa, mas surge de um jeito original...

CER: ... Ou, ao menos, para quem ainda possui esperança de que possa existir originalidade em algum lugar, não?

TR: Eu penso que esse processo de institucionalização de que você falava no campo das artes ocorre também no Carnaval. Certamente não sabemos falar tanto disso quanto sabemos comentar o que ocorre com os museus e com sua importância para a institucionalização da arte brasileira. Mas podemos imaginar o que foi, por exemplo, a criação da Sapucaí...

CER: ... E, é claro, o quanto esse processo de institucionalização propicia uma mudança de escala na recepção do Carnaval; mas, também, o quanto o disponibiliza ainda mais a responder ou a se prestar a uma série de discursos ideológicos. No geral, a gente fica pensando que a cultura de massas é aquela que tende a ser regrada pela repetição, pela indústria, e, durante muito tempo, esperou-se que a esfera das artes plásticas não seguisse ou pudesse esca-

par desse regramento, ou que ela fosse uma esfera de plena autonomia. Mas, pelo menos desde 1960, parece já um tanto delirante imaginar que ela não siga as mesmas regras de todas as demais esferas da cultura geral. Porque antes de 1960 provavelmente se acredita que as artes pudessem se diferenciar, de algum modo...

TR: ... É claro, até esse momento é difícil falar em uma cultura de massas com o impacto que essa cultura tem hoje em dia...

CER: ... Sim, falar de uma dinâmica de cultura urbana que está posta para todo o lugar, ou que regre todas as cidades. É a partir de meados do século que a cultura visual da cidade é remodelada em todos os países que têm grandes centro urbanos. As regras de urbanidade, de civilidade, mudam...

TR: Você dizia, de alguma maneira, que é preciso rever o estatuto que a cultura de massas possui daquela época para cá...

CER: Sim. Talvez seja necessário olhar historicamente para esse tipo de manifestação que é a de cultura de massas. Talvez a cultura de massas venha se formando há muito mais tempo do que do meio do século XX para cá; mas, de qualquer modo, antes de assumir esse estatuto, ela possuiu importância e nomes diferentes: primeiro, o que seria possível falar seria sobre alguma coisa de festejo popular, que ocorria em determinadas épocas do ano; depois, é possível falar de festejos em elogio às cidades, em procissões a seus santos fundadores; depois essas ocasiões mais ou menos públicas assumem, às vezes, a forma de festejos nacionais... Quer dizer, essas mudanças de nome, ou de significado social da cultura dos festejos desde muitos séculos para cá, estão presentes ou se misturam em algum ponto de relevância para se pensar o Carnaval; e é por isso mesmo que o Carnaval é uma ocasião historicamente privilegiada para pensar "cultura". Exatamente porque as outras manifestações culturais, sobretudo as artes, tenderam desde muito tempo a se imaginarem muito pouco suscetíveis às pressões diretas de regramento que recaem sobre a cultura.

TR: Fico pensando na dificuldade que a gente tem em compreender um desfile de escola de samba como uma obra de arte, nos termos que estamos mais acostumados a lidar com o sentido de "obra", que aprendemos com o contexto das artes visuais. Por que ainda seria um pouco arriscado, de nossa parte, afirmar com todas as letras que o desfile "Ratos e Urubus, larguem minha fantasia" é uma obra de arte? Afinal, são escolhas plásticas que regem a construção dos carros, o emprego de materiais muito específicos, os efeitos controlados destes para provocar tal ou qual sensação; materiais que teriam um brilho específico tal hora da noite ou da manhã, em que ocorreria o desfile da escola. Tudo parece muito bem pensado e executado, no fim das contas. Talvez a TV seja responsável por retirar um pouco desse caráter de obra dos desfiles, tornando-os um espetáculo mediado.

CER: Para um país como o Brasil, que se viu durante todo o século XX assolado pela cultura de massas, sem que fosse capaz de imaginar uma instância de desafogo dessa mesma cultura, provavelmente a separação entre arte e cultura ainda poderia parecer operante para descrever a diferença que aportariam os objetos produzidos pela arte. Coisa que não se fala mais nos EUA desde os anos 1960, a não ser que se tome um ponto de vista decisivamente elitista sobre arte, afirmando que o bom da arte é que ela não está em contato com os problemas reais que assolam toda a vida cultural de quem vive em qualquer cidade... Mas, esse ponto de vista é nonsense, é pouco realista com relação às próprias condições de produção de cultura ou de arte na situação contemporânea. Depois dos anos 1960, aliás, os artistas vêm muito mais comumente de uma classe média em quase todo lugar do mundo... Aquela história de que os artistas provinham de classes muito altas vai se modificando um tanto... Mas, eu creio, Thais, que a oposição "arte e cultura", mesmo que vacante, ainda é boa para pensar o caso brasileiro, provavelmente porque no país ainda é difícil pensar sobre cultura. Trata-se de uma questão de formação cultural específica...

TR: Acho que a TV tem um impacto. Há uma espécie de resistência, de uma intelectualidade formada a princípio como uma esquerda, em entender a TV. No fim das contas, os desfiles de Carnaval acabaram se tornando algo orientado para a exibição na televisão; mas, acho que nessa época, de 1989, os desfiles não eram totalmente "feitos para a TV"...

CER: Sim, as filmagens quase não tinham as vistas aéreas, a promessa de apreensão da totalidade do desfile... Muito embora as escolas de samba tenham há muito tempo uma grande previsão de sua recepção pública...

TR: Eu falo da importância da TV porque isso tem muito a ver com a cultura de massas. E o Joãosinho mistura tudo - ele pode misturar egípcios com orixás, de repente... Do ponto de vista do pequeno rigor acadêmico, isso é uma coisa muito maluca. Não digo nem nesse desfile de 1989, que eu acho que possuiu uma coerência de crítica social que acabou agradando muito a uma elite intelectual brasileira - por mais que o Joãosinho possa desqualificar os intelectuais com a frase que lembramos há pouco. Mas, em geral, os outros desfiles dele são mitos de criação diversos, mas apreendidos de uma forma muito precária...

CER: Sim, de maneira demasiado anacrônica desse ponto de vista... Eu fico imaginando o quanto isso não deve ser semelhante ao momento em que o cinema hollywoodiano começa a contar a história do mundo, desde Cleópatra, passando por não sei quais momentos da história da humanidade, mas contados via um tipo específico de melodrama... Do ponto de vista intelectual brasileiro, que luta para constituir minimamente uma tradição, um rigor em contar a própria história, esse lugar público de contar a própria história que é o Carnaval tem esse lado, de oferecer a história

do país como uma bagunça, em que tudo é submetido ao clichê, a uma percepção alegórica em que coisas distintas podem se misturar sem mediações... O problema maior talvez seja o fato de que os desfiles de Carnaval tenham uma importância pública, uma penetração pública enorme, relativamente maior, por exemplo, do que uma novela – é um impacto público esperado mundialmente; não é algo esperado por uma determinada classe social, em determinado horário do dia. Há algo internacional, de projetar imagem de Brasil, muito mais do que qualquer outra manifestação cultural brasileira seria capaz de fazer... E, é claro, mexe de modo muito ambíguo com todos aqueles problemas que são problemas de constituição de mitos nacionais: a figura do malandro, que se mistura à figura do sambista; a figura do bicheiro; a figura da sexualidade, a figura do corpo, da nudez – todas essas são figuras relativas ao mito originário de um país tropical, mas que aparecem quase sem culpa...

TR: Sem dizer o quanto aparecem, nos desfiles, enredos ligados à história da escravidão... Que é o tema por excelência do Carnaval, o que é curioso...

CER: Talvez porque seja o tema histórico do Brasil por excelência, e todavia o mais mal resolvido...

TR: Sim, traumático, voltando sempre à tona... Mas o desfile das escolas de samba é apenas um Carnaval. Nós tendemos a ter muito mais facilidade de aceitar outros carnavais do que esse, que pra gente já se institucionalizou muito. O samba triste, por exemplo, o Paulinho da Viola, que são fruto do contexto de Carnaval, tendem a ser mais aceitos do ponto de vista de uma cultura intelectual... O Cartola...

CER: Mas sempre houve um interesse das artes – todas elas, mas, sobretudo, a música, as artes plásticas, o cinema, o teatro...

TR: Ah, certamente... Os anos 1960 como um todo olharam para isso...

CER: ... E mesmo desde um pouco antes, e quem almejava uma intervenção política, de alguma maneira, como era o caso do Gláuber Rocha, olha diretamente para a formação de imagens alegóricas... Quando esses artistas olham para as manifestações de uma cultura urbana, de origem popular, mas que se marginalizou, eles já olham para elas com crítica, notando o quanto essas manifestações são complexas, possuem traços ambíguos – esse modo de olhar para essas manifestações, por parte dessa geração dos anos 1960, tem julgamento pra caramba a respeito delas. O Leon Hirszman, quando vai fazer o seu documentário sobre o Nelson Cavaquinho, não tematiza aquela situação cultural como bonita por si mesma, simplesmente porque confia em seu traço popular... É impensável falar de um cinema brasileiro sem falar no interesse em tratar de uma formação cultural periférica, que forma uma visualidade comum a todas as classes que habitam as cidades, com exceção, talvez, de uma classe muito alta, que segue consumindo uma

cultura estrangeira... Nesse documentário, o Hirszman drena, para a própria estética de seu filme, o contraste de cores que ele vê naquele subúrbio, os tipos de construção, um tanto suburbanas e já um tanto fabris, isto mesmo que permite a ele associar aquele local com uma imagem de um passado brasileiro mais melancólico, que já se apresentava nas obras de um Goeldi... Ele olha diretamente para o que ocorria naquele momento com uma formação cultural de comunidade... Está na formação de uma cultura de arte contemporânea brasileira olhar para esses contextos...

TR: Sem dúvida; basta lembrar do episódio dos passistas da Mangueira sendo barrados de entrar no Museu, quando o Oiticica os leva para o MAM do Rio – isso é fundamental para se compreender a arte brasileira.

CER: Mesmo a recusa, por parte de alguns artistas dessa geração, em terem suas obras chamadas de "arte", porque aquilo que eles queriam mexer era uma cultura viva, e a parte agressiva dessa cultura viva não se resumiria à ideia de arte...

TR: Sim, e agora a gente vive em um outro momento, em que esses pleitos também se institucionalizam, perdendo um tanto a sua força – a parte mais conhecida da arte brasileira internacionalmente é a geração do Hélio e da Lygia...

CER: ... E o que se espera da arte brasileira do ponto de vista de fora é que ela possua esses elementos todos que exatamente a gente poderia condenar no carnaval, se fôssemos condená-lo do ponto de vista daquela classe intelectual mais antiga – a hiperssexualidade, a ideia de participação, um trabalho quase sem autoria, feito por uma comunidade, feito de materiais baratos, que formam objetos coloridos, de escala grande mas de forma indeterminada, quando não objetos de arte feitos diretamente de lixo, restos, materiais pouco duráveis...

TR: ... De onde deriva a ideia de precariedade, que determina muito do modo como se compreende essa arte contemporânea brasileira, e que também está presente no Carnaval.

PARTE 3

TR: Um problema específico dessa exposição RATOS E URUBUS diz respeito a como nós traríamos a obra **Pancake**, da Márcia X. Comecei pensando que seria o caso de reencenarmos a obra, com uma outra performer. Depois, pensamos em trazer os objetos que restaram dela, e que hoje fazem parte do "Arquivo X", do MAM do Rio. Você havia sugerido uma última alternativa, que talvez valesse a pena discutirmos.

CER: Sim, pensando que, porque não haveria a instância do trabalho em que o "pancake", de fato existe que é o momento em que o leite condensado de fato cobre os olhos, o rosto, o corpo da artista, talvez a gente devesse lidar com o fato de que a artista não está mais aqui, mas deixou os objetos de alguma última vez em que a performance foi realizada. No entanto,

esses objetos – as latas abertas e lavadas de leite condensado, a bacia... São uma memorabilia que não repõe integralmente em que consiste o trabalho, que era feito exatamente daquilo que não pode ser guardado...

TR: Sim, os materiais que são perecíveis, que são moles, sem forma, sem direção...

CER: Isso. O meu problema era o de encenar o índice de uma ação sem que a ação acontecesse. E, aí, a primeira ideia que tivemos foi a de chamar alguém para reencenar essa performance, indagando se era possível reencená-la. No entanto, isso passa pela questão de se pensar até que ponto uma performance como essa é capaz de ser, tanto tempo depois, reencenável, sem a presença da artista; se ela seria a mesma coisa hoje.

TR: É preciso que pensemos nisso. Tem performances que não são reencenáveis, e talvez isso seja da natureza própria da performance, de como ela sobrevive através do tempo...

CER: O problema que nós temos começa com o fato de não termos um sujeito que realize a performance, sendo que a performance trata um tanto de reposicionar a subjetividade feminina na própria ação, em seu aparecimento público. Faz algum tempo que a artista morreu. E não sei como seriam pensados, hoje, aqueles mesmos objetos que, na performance, eram tomados como códigos, signos relacionados à esfera do feminino naquele momento – coisas de cozinha, maquiagem, o próprio trato ritualístico dela com os objetos, a roupa que ela usava, o tamanho dos cabelos... Eu não sei até que ponto todos esses códigos, caso a performance voltasse a acontecer, não deveriam ser todos repensados. E isto porque os signos, os códigos culturais que são mobilizados na performance, por sua própria natureza de signos culturais, são mutáveis historicamente – seu sentido se altera através do tempo; coisas que significavam algo dentro de determinado momento histórico, podem mudar de significado em outros momentos...

TR: A respeito de uma outra performance da Márcia X que pensamos em trazer para a exposição, **Desenhando com terços**, a discussão passava por tentar entender se a camada de crítica do trabalho, dirigida à religião católica naquele momento, hoje não se estenderia a outras religiões, ou não se concentraria no apelo à moralidade de outras religiões, que parecem mais determinantes hoje no debate público... Mas, de qualquer modo, o que você pensava, enquanto uma proposta de trazer o trabalho, seria trazer os objetos da performance que ficaram salvaguardados no museu e...

CER: ... Isso: trazer esses objetos de resto da performance, que sobraram dela, e que são tratados como "instalação", e trazer, para a exposição, ao lado deles, as coisas que poderiam ser usadas na performance – latas de leite condensado, sacos de confeitos coloridos –, mas deixá-los lá, do

lado, sem abri-los, sem utilizá-los. Desse modo, teríamos os dois estados da performance, mas não passaríamos pelo momento em que um estado se transmuta em outro. O que eu fico pensando é que talvez isso deixe claro o problema de como pensar a exibição de uma performance, sem, no entanto, arriscar uma solução para esse problema, que a mim parece não solucionável do ponto de vista histórico.

TR: Sim; a única coisa que faltaria seria a materialidade do leite condensado, dos confeitos, que fazem falta à apreensão do trabalho. Mas isso poderia ser trazido, pelo menos em parte, pelo vídeo da performance colocado entre os dois "estados" dos objetos. Isso resolveria a questão de uma forma pouco usual, e por isso mesmo instigante. Faria o público pensar sobre essa montagem.

CER: Uma outra coisa que nós queríamos desde o começo na exposição era trazer, de alguma maneira, o cotidiano da Beija-Flor...

TR: Sim, e isso nos levou a buscar um artista que possuísse uma voz própria à escola, alguém que tivesse uma ligação orgânica com ela. Foi quando passamos a olhar para as fotografias produzidas pelo Valtemir Miranda, que esteve próximo do Joãosinho por muitos anos. E a seleção que fazemos da produção do Valtemir vai se orientando pelo pensamento que nós estamos a construir sobre a exposição, mas preservando a variedade de sentidos que as fotografias dele possuem...

CER: ... Sim, ele é alguém que trabalha com fotografia, que tem preocupação estética, que tem preocupação com a luz, com a composição, possui fotos que parecem muito autônomas com relação à narrativa de sua própria constituição... Mas, talvez seja da natureza do trabalho dele que, para ele, a fotografia possa se autonomizar e desautonomizar conforme uma variação que deriva do sujeito que as tira... Há um julgamento dele, próprio, em fazer com que, às vezes, a foto seja registro; outras, seja uma observação da luz; outras, acompanhe uma narrativa; e outras, ainda, olhe detidamente para um único objeto ou acontecimento... Nisso reside um modo de autocompreensão do sentido de produção de imagem que é preciso preservar...

TR: De algum modo, isso fala muito da arte contemporânea. A obra do Raphael Escobar tem isso também, fala desse lugar em que a arte se encontra hoje, que talvez não seja de maneira alguma restrito a um circuito específico de museu. E também a do Edu Marin, que lida com o mobiliário expositivo, antes de querer trazer obras já feitas para o espaço da exposição.

CER: Esse era o problema de partida desta exposição, que começa por olhar para o Joãosinho Trinta, cuja figura pública e pertencimento a um debate público do contexto cultural brasileiro tornam quase que desimportante se fazemos passá-lo ou não pelo

museu - porque ele tem um lugar expressivo na cultura, já, tanto faz o que o circuito de arte pensa dele. Estamos, talvez, lidando com um campo de arte que é, ou que deve ser, ampliado. Desde que isso seja muito bem justificado. A Bárbara Wagner e o Benjamin de Búrca, que desejamos que estejam presentes na exposição de alguma maneira, apresentaram agora um trabalho, o **Swinguerra**, que, depois de exposto como arte na Bienal de Veneza, aparece agora como filme, concorrendo como curta em um festival de cinema. O Raphael Escobar vai apresentar uma obra em parceria com Os Cupins***, e a obra deles trata, um tanto, de entender como se dá essa parceria entre um artista e o grupo de marcenaria que este coordena nos arredores do CEASA, formado por pessoas em situação de rua. Nós temos que nos virar com esse problema, igualmente, quando abordamos o trabalho da Bárbara e do Benjamin - a saber o que esse trabalho documenta de determinada cultura que ele vê se formando, e em que lugar desse trabalho ele se autonomiza com relação a seus "motivos". O mesmo com relação ao trabalho do Escobar - esse é um problema já dado na situação contemporânea para pensar a esfera da arte, que com dificuldade consegue se ver, de saída, livre das amarras dos contextos culturais de onde provêm os trabalhos.

TR: Para compreender o trabalho do Escobar somos tentados a querer entender onde está a arte, propriamente, ali: está na forma final do Cristo? No processo por meio do qual essa peça foi feita? Nos agentes que ele convoca para responder a um convite curatorial? Claro que não há uma única resposta - é justamente o conjunto dessas questões levantadas que a qualifica como objeto de interesse para pensar a arte hoje. De modo análogo, mas um tanto invertido, a presença do Edu Marin na exposição também toca nessa des-hierarquização entre arte e cultura, originalidade e tradição. Em primeiro lugar, ao inventar essa regra para o seu trabalho, de que ele deve utilizar apenas o material que já estava na sala expositiva, ele ao mesmo tempo faz referência à situação (precária) das instituições de arte no Brasil e ao modo de funcionamento das Escolas de Samba, criando um vínculo entre elas. Seu trabalho também consiste em deixar as estruturas aparentes... Se pensarmos nos desfiles das Escolas de Samba, elas querem chegar no detalhe, adereço, ornamento, fantasia, brilho e acabamento. São dois modos de estruturação bem distintos, mas assemelhados, como já falamos. O Edu quer construir objetos que sejam úteis, que tenham uma função bastante definida: bancos, painéis, arquibancadas, sem nada de excesso, sem "luxo", se quisermos.

CER: No caso do Nuno, essa precariedade também aparece, mas de modo distinto... A pintura dele que queremos trazer para a exposição tem essa ambiguidade, de ser lixo e ao mesmo tempo matéria de arte... O trabalho ter um momento em que o lixo é lixo, e ter um momento em que aquilo é só matéria de arte, é uma contradição muito bonita, constitutiva, mesmo,

da obra.

TR: No caso do Nuno, esse aspecto final que parece sujo, escuro, aliás, acabou se tornando quase uma marca da visualidade do próprio artista, o que é muito interessante, vendo que esse traço vem de um modo de ele lidar com materiais específicos da cultura urbana.

NOTAS

* Programa exibido em 31 de janeiro de 1990.

** Direção de Jorge Furtado, 13 min, 1989.

*** Cupins das Artes é um coletivo de marcenaria formado por moradores de rua envolvidos na oficina de marcenaria mediada pelo artista Raphael Escobar, a oficina faz parte do ATENDE 5, equipamento de acolhida da prefeitura de São Paulo. Na perspectiva da Economia Solidária e da Redução de Danos, o coletivo que se formou em março de 2018 reutiliza madeira de caixas de fruta e pallets descartados para fabricar móveis e utensílios, a fim de gerar renda para o coletivo, além de indiretamente ajudar a diminuir o uso de álcool e outras drogas. Toda a verba é dividida igualmente entre todos os envolvidos. Desde 2019, o coletivo ministra oficinas e participa de exposições na cidade de São Paulo, em locais como SESC's e Ponto Benedito.

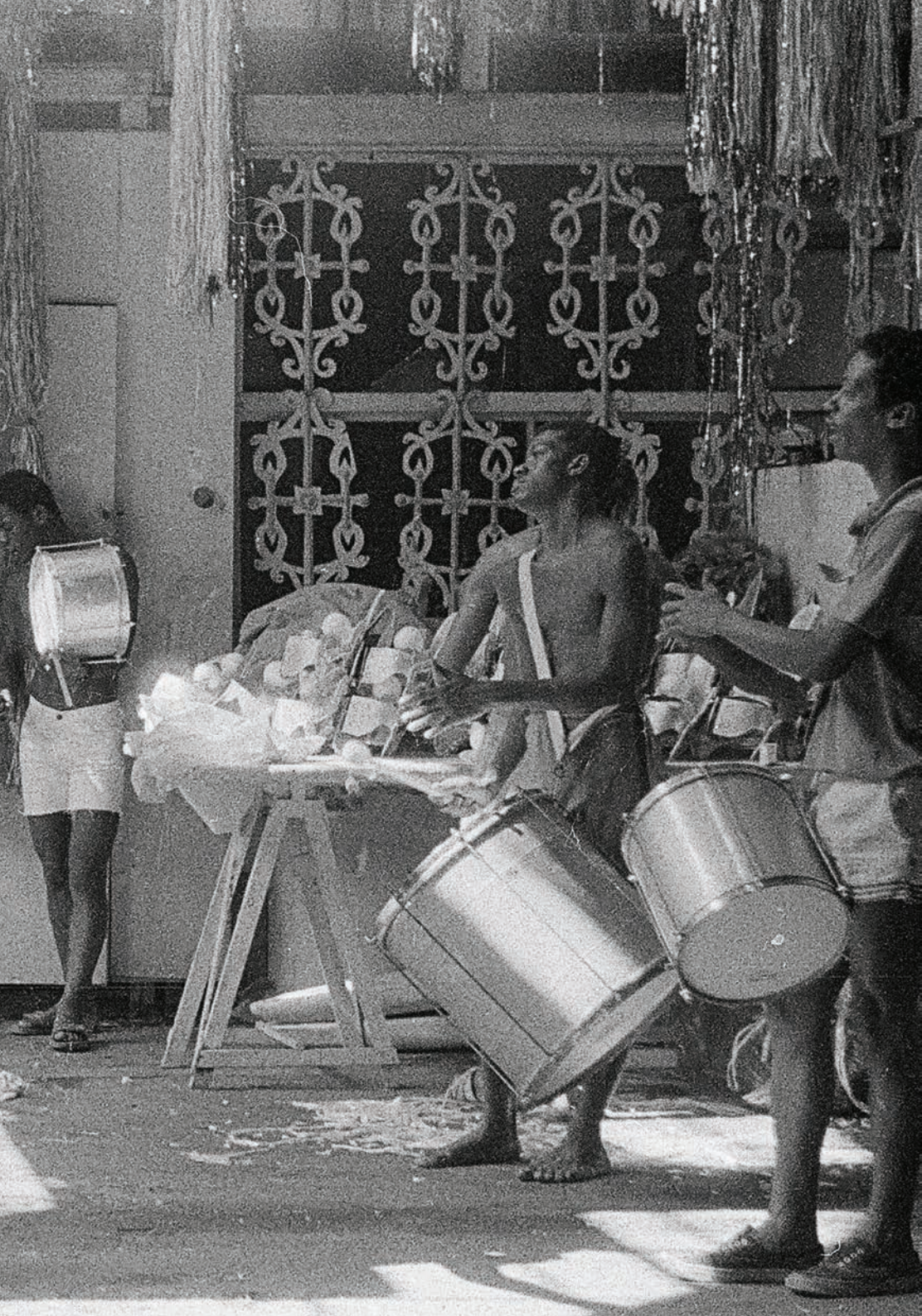
Pagina dupla seguinte - Soninha Capeta durante ensaio fotográfico no barracão. Crédito: Valtemir Miranda.

Pagina ao lado- O carro Convite chamava mendigos, pivetes, meretrizes, loucos, profetas e esfomeados para desfilar na Sapucaí. Crédito: Ricardo Leoni / Agência O Globo.




DIMEP
DISCO
ATENÇÃO
OS, DESOCUPADOS, PIVETES, MERETRIZES, LOUCOS,
ESFOMEADOS E POVO DE RUA:
EM DOS LIXOS DESTE IMENSO PAÍS
RESTOS DE LUXOS...
FAÇAM SUAS FANTASIAS
HAM PARTICIPAR DESTE GRANDIOSO
"BAL MASQUÉ"





PROJETO MODERNO, CULTURA POPULAR E MARGINALIDADE

OU, UM LUGAR HISTÓRICO POSSÍVEL PARA ASSISTIR OS CAFAJESTES

CARLOS EDUARDO RICCIOPPO

Carnaval em Madureira (1924), de Tarsila, traz à tona um aspecto da indagação de uma possível modernidade na periferia: ali está o exemplo, o modelo europeu de cidade moderna, vestido de imagem de Torre Eiffel. Mas a torre, uma vez transplantada para o contexto brasileiro, não concorre com a paisagem suburbana, nem obriga a que ela redefina, em escala, as estruturas de seu modo de vida familiar: diminui vertiginosamente de tamanho, tornando-se disponível ao enfeite, à ornamentação, a um ponto em que, totêmica, receberia muito bem a vontade de afeto destinada às coisas comuns, cotidianas, que a artista antevia como positiva naquelas formas de vida que observava. De onde se antevê, com facilidade, que imaginar uma arte que fosse moderna correspondia, naquele momento, a imaginar como poderia ser um processo de modernização especificamente brasileiro, à diferença, e não à semelhança, da modernidade europeia – e as imagens de cidade de Tarsila não cessam de fornecer utopias, projetos de modernização ao país: bombas de combustível animizadas, mais parecidas com macaquinhos do que com máquinas; estradas de ferro que se curvam e arredondam, em vez de cortarem a paisagem; estações de trem cujo tamanho não compete, mas se ajusta à escala das pequenas casinhas antigas; postes cuja forma, tamanho e organização não substituem, mas mimetizam a distribuição natural das palmeiras...

Em certo sentido, o imaginário moderno que a primeira metade do século XX divisou no país se fez acompanhado por uma profunda reflexividade acerca das contribuições que uma cultura popular há muito decantada traria a sua formulação crítica.

E talvez tenha sido isso o que lastreou a proposta de muitos artistas, arquitetos, poetas, músicos, a suporem uma produção que surgiria sem solavancos entre o momento em que seria pensada individualmente, enquanto projeto, e aquele em que se extravasaria publicamente, em escala com as cidades e a com a cultura urbana que nelas se ia reformulando. A suspeita de que certa "espontaneidade", preservada em uma lida com as soluções técnicas marcada pela escala da mão e pelo caráter afetivo destinado às coisas do cotidiano, que muitos desses modernos viam nas formas de vida vernaculares do país, parecia interessar em especial.

Ora, era isso mesmo o que previa a canção cuja melodia e cujo ritmo iam se deixando derivar como que naturalmente da cadência da fala, como se a forma musical, no país,

pudesse aprender a ser moderna, sem, com isso, deixar de lado uma temporalidade ainda não de vez repetida da mimetização industrial, despersonificada – "Ela mexe com as cadeiras pra cá/ ela mexe com as cadeiras pra lá/ ela mexe com o juízo do homem que vai trabalhar", diz uma letra que ficou bem conhecida na voz de Dorival Caymmi, na qual, como que sem esforço, a prosódia própria à língua falada no Brasil ia, por conta de sua cadência específica, naturalmente se transformando em cantado e batida, convertendo-se em elemento formal de linguagem: a repetição da palavra "mexe" e a sonoridade engastada do "c'as'ca--dê-ra'" e do "prá-cá" e "prá-lá" convertem o sentido das palavras em chocalho, e, como num giro rápido, palavra já é música, dicção popular já é forma. A vizinha do lado, afinal, constitui-se da memória de uma espécie de experiência "de alpendre", que trai a temporalidade dilatada que o mundo do trabalho possuía no país antes da intensificação do processo de modernização de suas grandes cidades, a partir dos anos 1950; uma temporalidade que previa o momento intermediário entre a casa e a rua, entre as esferas privada e pública, de onde se podia, quem sabe, meditar sobre a vizinha que passa mexendo as cadeiras pra cá e pra lá...

Também a poesia concreta parecia antever, em suas primeiras experiências, um imperativo do texto na dimensão visual das cidades que pudesse ainda ser marcado por uma certa reflexividade da pronúncia, na qual a disposição das palavras no espaço, tanto faz se esse espaço fosse os muros ou toda sorte de peças de papel que circulassem no contexto urbano, mantivesse garantida, em si, a dimensão intimista do arranjo quase que manual, de distribuição das palavras numa página em branco, de maneira que aquilo que ao fim fosse dito jamais se desvencilhasse do momento de consciência da forma de dizer as coisas: uma palavra, qualquer que fosse, e onde estivesse, seria sempre também o seu som, o modo de balbuciar suas sílabas, e seria parecida com outras, e mais outras, como se o campo semântico ao qual respeitasse não fosse simplesmente a produtividade imediata do sentido, mas arrastasse consigo uma matéria outra, menos transparente à comunicação em escala de massas, e mais propícia a uma imaginação que previsse uma dimensão subjetiva.

De modo semelhante, haveria de ser possível uma arquitetura que, por mais monumental que pudesse ser em seu estado final, ao longe, no entanto, sempre restasse como uma pequena esculturinha figurativa, imaginada como que colocada à mão contra a paisagem (como bem se pode dizer de tantas obras de Niemeyer). Ou, ainda, uma escultura pública (e as obras de Amílcar de Castro deixam isso claro) que, embora fosse feita de ferro e peso, em mediação de escala entre a cidade e o corpo, pareceria sempre ter sido projetada como se se rasgasse um pedaço de papel pequeno, que, dobrado aqui e ali, pararia em pé.

Sem dúvida, há muito o que ser dito, ainda, sobre o quanto os modos tão exaustivamente repisados de lida afetiva com a dinâmica espoliadora da vida prática da modernidade foram elementos que deixaram antever a formação de uma cultura brasileira moderna como que repleta de potência para a elaboração crítica dos paradigmas e das crenças mais comprometidas com um ideário de progresso da elaboração de um imaginário moderno europeu.

De fato, por um longo tempo, ao menos desde as últimas décadas do século XIX e até meados do século XX, o debate da arte e da cultura, num país como o Brasil, que costumava ser uma colônia, teve de lidar com a suspeita de que a conquista de sua modernidade cobraria o preço de deixar para trás séculos de existência como país dependente ou marginalizado nos debates da cultura internacional. E seria este o ponto sensível, que tornaria tal debate demasiado suscetível a viradas ideológicas conservadoras, abrindo-se para sintomas de autocomplacência perigosos – não exatamente "atrasado", mas "diferente"; não exatamente feito de cidades modernas, mas de gente alegre e afável, cuja sexualidade se desenvolve livre da despersonificação moderna e se dilui na paisagem tropical, carnavalizada, ainda que tudo isso se quisesse marcado por uma autodeterminação de burla frente à regra moderna.

Uma vez elaborado tão diretamente como uma alternativa ao processo europeu de modernização, esse "espírito brasileiro", então, por mais promissor que pudesse ser, foi aos poucos assistindo a seu próprio enrijecimento, enquanto álibi compensatório a seu próprio processo histórico que não foi acompanhado, como se sonhou, pela consolidação de instituições fortes e por políticas culturais públicas eficazes; e, por isso mesmo, foi perdendo seu estatuto de promessa, ao passo que lançado ao lugar de um mito a ser difundido, de um "país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza" – isto que compõe a conhecida música de Jorge Ben Jor do final dos anos 1960, entoada ainda hoje como hino nacionalista de sábado, do qual com frequência se esquece a parte ambígua: "sou um menino de mentalidade mediana/ mas assim mesmo sou feliz da vida porque não devo nada a ninguém/ Pois eu sou feliz, muito feliz comigo mesmo". Parte que insta o corpo a se mover como uma barata tonta, repetindo, como em uma histeria autojustificada, que não se possui nada além de "um fusca e um violão", mas "em fevereiro tem carnaval".

Ocorre que o ambiente de promessa acerca de uma possível cultura moderna no país ia, tão logo se enunciava, tendo de se haver com o teste de sua verdade de consolidação histórica. O que emergia em conjunto em todos os campos das artes, das artes plásticas ao cinema, à música, à arquitetura, ao teatro e à literatura naqueles anos 1960, produzindo uma notável quebra no debate cultural brasileiro.

É bem conhecido o fato de que a geração de artistas que começa

a produzir entre o final da década de 1950 e o começo da década seguinte no Brasil lide com uma profunda ausência de instituições culturais estabelecidas no país (os primeiros museus dedicados à arte moderna surgem no Brasil apenas na década de 1950, e não vêm seguidos de uma política de exibição da arte produzida contemporaneamente, mas, antes, tendem a subscrever-se à reiteração de artistas e obras já então sedimentados sob a rubrica de um "modernismo brasileiro").

O mesmo ocorre com o cinema: parecia mais barato importar filmes americanos e europeus do que estimular uma produção moderna no país, que seguia estimulada apenas à criação de documentários que, no mais das vezes, elaboravam mitos de origem do país, e, naturalmente, à produção daquele tipo de obra que teria consumo certeiro pelas massas: o cinema popular da chanchada, burlesco, repleto de piadas e de acento sexual, que costumava atrair às salas de cinema uma quantidade suficiente de público para que os lucros com a audiência parecessem sustentáveis.

No campo da música, por certo, o problema se apresentaria também nos cantores de rádio: em "Vida de bailarina", a voz de Ângela Maria tematizava o modo de vida ingênuo e boêmio dos subúrbios da cidade grande, contado com todo o sentimentalismo vocal necessário à conferência de pathos a uma sexualidade explorada, ao sonho perdido, às desilusões amorosas e a uma subjetividade e liberdade premidas pelo elogio à dignidade do lamento: "os que compram o desejo/ pagando amor a varejo/ vão falando sem saber/ que ela é forçada a enganar/ não vivendo pra dançar/ mas dançando pra viver".

É preciso convir que esses elementos de uma dicção popular – a sexualidade, o sentimentalismo, a burla, os odd-jobs – já tendiam, às portas da década de 1960, a descrever um Brasil demasiado romântico, uma imagem demasiado pacificada de um país que, àquela altura, com dificuldade seguiria subscrevendo-se às promessas de uma modernização sem perdas, diante de suas enormes contradições sociais e políticas; um país que já não mais poderia se conformar à reencenação, por mais preciosa que fosse, daqueles subúrbios familiares, em que modernidade e afeto pareceram, antes, ter chance de convivência – eram esses subúrbios, afinal, que desapareciam nesse momento, convertidos de vez em camadas periféricas e marginalizadas diante da emergência derradeira dos grandes centros urbanos.

Ora, a bailarina de Ângela Maria já não admite a metáfora da nostalgia, mas surge real, marcada pela desgraça e pelo engano; do mesmo modo que o sonho da "cidade grande" viria a se acumular na hiper-sexualização da figura dos retirantes nas pornochanchadas que estavam se preparando para entrar em cena; e do mesmo modo que os fora-da-lei vão se despedindo da aprazível boemia do velho malandro.

Era como se, com um pouco de

atenção, todos esses elementos populares fossem deixando de ser vistos com o carinho dedicado às belas coisas do passado, e passassem a exibir, na pele, os efeitos catastróficos de um projeto não cumprido no presente. E é provável que a jovem geração que emerge no começo dos anos 1960 passasse a tematizar a marginalidade da cultura brasileira e a marginalidade na consolidação de uma – se é possível dizê-lo – cultura brasileira, redefinindo, de uma vez por todas, o sentido que "popular" possuiria para um país que ficou às margens das promessas de uma cultura moderna que, de fora, já se havia internacionalizado. Dois filmes produzidos na década de 1960 no Brasil talvez sejamcapazes de levantar, propriamente, ainda que sem solucioná-la, a questão.

Vale assistir a uma sequência específica do filme **Os cafajestes**, de Ruy Guerra (1962), cujo enredo é mais ou menos o seguinte: a filha de um homem rico é seduzida por um "malandro"; ela pensa que ele a ama, ou, ao menos, que ele a libertará das constrições às quais ela está submetida, o que certamente se parece com a mitologia pertencente a uma elite marcada por um regramento moral – trata-se, afinal, de um momento em que o cruzamento de classes já é permeado pela idealização recíproca, e o apaixonamento da moça se justificaria na promessa de liberdade que a figura do malandro carregava, no maravilhamento com um tipo de homem boêmio, inconvencional, de sexualidade livre, todos esses elementos que compõem, certamente, o imaginário sexual de ousadia feminina expresso nas classes mais altas.

Em determinado momento do filme, o casal vai junto até a praia, de carro conversível, e segue-se uma cena a princípio de prelúdio romântico, com ares de neorrealismo italiano, a lembrar as cenas mudas, crepusculares de um **La dolce vita**, em que ela vai tirando a roupa na praia – a quem assiste ao filme pela primeira vez, prova do amor livre que certamente ela antevê naquela relação com o rapaz.

São cerca de sete minutos sem diálogo, a partir dos vinte e poucos primeiros minutos do filme. Após dirigirem seduzindo-se pelo Rio de Janeiro, chegando a uma praia deserta, Jandir (Jece Valadão) propõe: "vamos cair n'água?". Leda (Norma Bengell), que está com ele, diz: "não trouxe maiô". E Jandir: "Não precisa; é só pra quem tem corpo feio. Ou será que você tem vergonha?" A sedução continua, com ele assobiando.

Jandir se distancia, vai até o carro estacionado, dizendo que sempre quis ter um daqueles; acaricia-o. Leda pede que ele não olhe para ela, e que conte até dez antes de se virar. Ele conta, e, quando se vira, ela está nua, correndo em direção ao mar. Começa a entoação vocal de uma canção triste, grave (na voz de Rosana Toledo). Ele vai até as roupas deixadas por ela na areia, joga-as no carro, coloca no pulso uma pulseira da moça e sai dirigindo à beira-mar. Ao vê-lo em retirada, Leda corre em direção

a ele, tapando os seios. A música se intensifica, substituindo a vocalização por um fraseado de saxofone. A câmera muda para o braço erguido de Jandir segurando a calcinha de Leda ao vento. Ingressa na música a percussão, recompondo a tristeza melódica da voz de rádio ou samba-canção e o malabarismo de jazz do instrumento em uma formação de bossa-nova. A câmera se volta, a partir do carro, a Leda, agora em close up entre o torso e o rosto, que, no ensolarado do dia, exibem, em contraste bem marcado, uma coreografia longa de poses de sofrimento e cansaço, a câmera se afastando ligeiramente, como se fosse o próprio automóvel indo, e Leda buscando alcançá-lo. A moça cai na areia molhada, levanta-se, corre, esconde-se, depois deixa escapar a nudez, estende as mãos, para por fim abandonar-se caída.

A música cessa, e o carro volta às buzinas, fazendo-a se reerguer; mas, agora, não traz apenas Jandir, e sim também Vavá (Daniel Filho), um playboy, orquestrador de um golpe que, desde o princípio, envolvia Leda: o pai de Vavá estava para perder sua fortuna, e o rapaz encontra em Leda, a então amante de seu tio, uma brecha para chantageá-lo. Trazido por Jandir no carro, Vavá porta uma máquina fotográfica para flagrar Leda nua; mas a questão é que o momento de captura das imagens comprometedoras estende-se por mais longos quatro minutos de sadismo: a buzina do carro, como em festejo; Vavá intercalando os cliques das fotos com aqueles sons agudos e gestos de bater na boca que formam a estereotipada representação de "barulho de índio". A câmera, sempre repetindo a vista da moça a partir do movimento do carro, gira em torno de Leda, que se contorce, nua, na areia. Ela se esconde, encolhe e contorce o corpo diante da câmera, o mar ao fundo, à mira dos cafajestes que a humilham. O carro se afasta, deixando ver o rastro de suas rodas; a câmera mostra as roupas e os sapatos de Leda sendo lançados na areia. A moça respira forte, caída*.

Antes mesmo de que o filme fosse lançado, sua publicidade já envolvia dizer que nele se veria a primeira cena de nu frontal do cinema brasileiro – e não qualquer uma, mas de uma atriz que se alçava a diva do cinema nacional; e em aberto erotismo com o ator Jece Valadão, cuja fama e figura públicas envolviam o mito e o alto teor de sexualidade masculina que se espera dos grandes machões.

Em entrevista por ocasião do lançamento do filme, no Rio de Janeiro, Norma Bengell declara: "Eu não queria fazer aquela cena. Rui Guerra insistiu e me prometeu, inclusive, que se não saísse boa ele a retiraria do filme (...). Estava sinceramente apavorada e comecei a correr feito louca para ver se alcançava o carro do qual me filmavam. Tinha a impressão de ter mais de dois braços e fiquei tão cansada da correria que já não podia me proteger direito. Depois, na areia, rodando em direção contrária à da câmera, segui à risca o que o diretor me aconselhou: 'Você se proteja como puder'"**.

Do mesmo modo que a polêmica acerca da nudez da atriz garantiu enorme audiência ao filme (que, em quatro dias de exibição, segundo os jornais, já havia arrecadado o dobro de seu investimento)***, também levou a que a história do filme se misturasse com a história da censura ao cinema, e um dos argumentos do veto residia na imoralidade da cena. Nunca saberemos se tal imoralidade residiria na espécie de making off de ensaio sensual à beira da praia, ou no fato de que ele se pervertesse rapidamente pelo barulho atordoante da buzina, do motor, dos cliques da câmera fotográfica e dos gritos de Vavá ****.

Sabemos, porém, que a cena fora cortada, após vaias em suas primeiras apresentações, pelo ator, que era também produtor do filme, Jece Valadão*****. O mesmo que, dias depois, em aberta provocação com o vai e vém das discussões acerca da censura ao filme no Rio, diante de seu lançamento no restante do país, declara: "Em todo o Brasil, espero obter uma renda de Cr$ 100 milhões. Só em São Paulo, Os Cafajestes começará a ser exibido a 14 de maio, esperamos inicialmente Cr$ 30 milhões"******.

Mas a questão, aqui, é que a esperada nudez da cena vai dando lugar a uma exploração torturante, tanto internamente ao filme, quanto, igualmente, em sua circulação pública: exatamente ali onde uma audiência brasileira poderia esperar ver – em catarse de autorreconhecimento de sua própria mitologia – qualquer promessa de liberdade, o filme e sua recepção vão, juntos (embora, é preciso sempre adiantar, em sentido inverso), revelando o lado obscurecido daquilo que vinha se formando como uma autoimagem solar de erotismo à brasileira, de malandragem à brasileira, os pontos exatos que a um só tempo levam o filme às vaias, à censura e ao sucesso; como se o gozo sobre o qual Os Cafajestes se equilibrava, uma vez público, recostasse sobre uma fratura mais profunda, na qual o estado de coisas que posicionava uma alta e uma baixa cultura no país fazia com que essas duas polaridades se oferecessem apenas de modo paralelo, e jamais dialético.

A música da sequência repõe o samba, mas um samba que abandona a alegria do carnaval, e vai se aproximando das "marchas de quarta-feira de cinzas", como se aqueles anos 1960 assinalassem que o festejo promissor das primeiras décadas do século fosse dando lugar a uma quaresma reprimida, que sempre esteve ali, inadmitida, mas que, agora resvalada na dimensão popular que obras como as daquele cinema do começo dos 1960 tocavam, tenderia a ser enunciada a uma dura elaboração, exigindo, decerto, a agressividade ainda mal compreendida que o longo da década faria desreprimir.

Em O Bandido da Luz Vermelha, um filme de Rogério Scanzerla de 1968, veremos o mesmo gosto pela marginalidade, pelo crime, a perversão e a cultura popular operarem em conjunção.

O filme narra a história de um bandido famoso do Brasil, que usava uma lanterna vermelha para invadir casas durante a noite, e, em meio a assaltos e estupros, o filme oscila entre descrever o horror dos atos do "bandido" (do ponto de vista narrativo, há um irresistível sabor sádico ao vertê-lo para o inglês, quando o termo "bandit" assume ter o mesmo apelo que o termo possuiu nos "western movies", como se drenasse do tom dos jornais e das rádios brasileiras a protagonização não só dos crimes cometidos, mas também a realização, no Brasil, de uma criminalidade à americana, sinal torto, quem sabe, de modernidade) e fazer-nos rir do carisma enviesado de seu protagonista.

Tudo é narrado no filme como se por radialistas, o que faz com que a história assuma a forma direta de lenda excitante e sem qualquer escrúpulo, cujo cenário não se passa em qualquer lugar, mas no (do ponto de vista privilegiado de quem não deve lidar com as vicissitudes do local) bairro mais perigoso de uma cidade como São Paulo (o aviso excessivo serve a um leitor estrangeiro imaginário, que não conheceria tal relação entre centro e periferia – não deste modo), no centro da cidade, o bairro da Luz – onde as regras de civilidade estão suspensas.

Os narradores deste "romance" intercalam, aliás, notícias dos crimes do "bandido" com outras, sobre possíveis discos voadores que vêm invadindo o país, o que produz, sem precisar de mediações, uma impressão do país como lugar nenhum, lugar de mitos, abduções, sem lei, um local dominado pela mais profunda marginalidade, enfim (uma, que só conheceria aquele mesmo leitor estrangeiro via surrealidade enquanto estilo, utopia em forma de arte, alegorização difusa). E, paralelamente aos narradores da rádio onisciente, nosso "bandido" diz quase nada, a não ser palavrões, xingamentos, o que torna a narrativa do filme inevitavelmente sincopada, tal como as manchetes da "imprensa marrom", aquele tipo de jornal sensacionalista destinado a uma audiência popular e sobre a qual se costumava dizer que, "se torcesse, sairia sangue".

NOTAS

*Ao longe, depois disso, os dois homens param o carro e conversam. Jandir demonstra certo arrependimento. Vavá: "Por que você não abateu essa?", referindo-se certamente à moça. "Troquei por um carro", diz Jandir, que se indaga o porquê de Leda continuar ali, sem fugir. Ela vai em direção a eles, enrolada às roupas; Jandir dá a ela um cigarro; Leda, compreendendo que havia sido enganada, pergunta a ele o que ele ganhou com isso – o carro era, naturalmente, a resposta. A cena se passa ao som de "Samba de uma nota só". A conversa na volta, no carro, é uma conversa sem direção, que segue um travelling pelo Rio – um enterro de crianças, um bar, trabalhadores. Parando em algum canto novamente, Leda os provoca; fala de uma prima de Vavá, que, se fosse fotografada, renderia muito mais dinheiro a eles; ela arranjaria o encontro com a menina, em troca das fotos que fizeram dela. Mais tarde, Leda assistirá aos dois agredirem à menina, rasgando suas roupas.

** "Norma brilha na sombra", Jornal do Brasil, Caderno B, 10 de abril de 1962, p. 3.

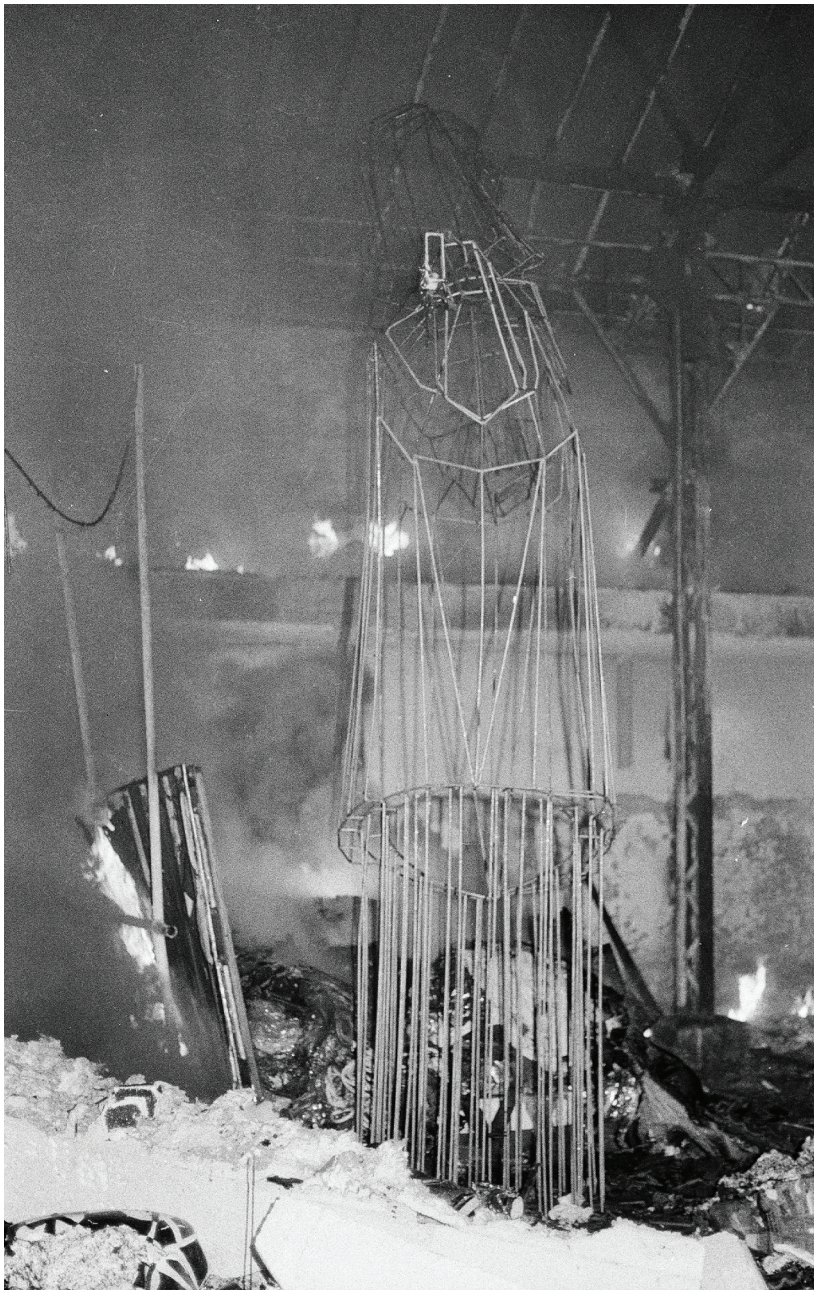
*** No mesmo jornal ("Os cafajestes", Caderno B, 10 de abril de 1962, p. 3.), Claudio Mello e Souza afirma: "A chanchada morreu. E o público, em coro: viva a chanchada! (...). Nunca se pode levar o cinema brasileiro a sério porque quanto mais ele ajeitava a roupa maior era a mofa, mais cruel, a ironia. Agora, no entanto, ele arrancou-se à chanchada, com um esforço digno de Roldão e, prometendo-nos abismos de profundidade e inteligência, convida-nos a um esforço semelhante de crítica para acompanhá-lo em sua vertigem (...). O Sr. Rui Guerra, diretor de Os Cafajestes, é, como o jovem Brás Cubas, um fiel compêndio de trivialidade e presunção. Espiritualmente desarmado pela imaturidade e pela imodéstia, resolveu fazer um cinema semelhante ao de Antonioni, Truffaut, Malle, Godard, e, com uma certa boa vontade, Resnais. Mas, de tão empolgado pela obra desses autores, de tão submisso a eles, imitou a todos sem ter conseguido copiar nenhum. Porque esqueceu-se de uma coisa fundamental: aqueles autores têm algo a dizer; ele nada tem a declarar. Se aprendeu a fazer cinema (...), ainda não sabe o que fazer com o cinema". Mas, mais adiante: "Mas o Sr. Rui Guerra ganha algumas batalhas. Com básica formação artesanal soube usar, com sensibilidade, esse coringa comercial que é a nudez de uma mulher bonita. Na decantada sequência em que Norma Bengell, rigorosamente nua, enfrenta a câmera por quase cinco minutos, o Sr. Rui Guerra deu ao filme a sua única contribuição pessoal. Embora excessiva, propositalmente longa e constrangedora para o público menos tolerante (...), essa sequência é feita com um mínimo de invenção e talento (...). O Sr. Rui Guerra conseguiu dar uma expressão fisionômica e corporal à atriz. Por isso nos convencemos de que ela sofre, embora não tenhamos conseguido saber por quê".

**** Em uma seção "Cartas dos leitores", o Jornal do Brasil (8 de abril de 1962), publica: "A leitora Marita Azevedo (...) afirma, em longa carta, que não forma entre os que atribuem excepcional qualidade ao filme (...), mas também não concorda com os que o vêem com demasiado rigor crítico. Em sua opinião, são procedentes as críticas dos últimos, ao condenar a falta de história do filme (...). A leitora faz diversas restrições ao filme, citando especialmente a longa duração da cena da curra (...), entre outras, afora a 'evidente fragilidade do argumento'".

***** O mesmo Claudio Mello e Souza, em uma outra edição do mesmo Jornal do Brasil ("Ainda 'Os Cafajestes'", Caderno B, 13 de abril de 1962, p. 4) dá pistas acerca da recepção do público ao filme: "Há duas atitudes a lamentar, a propósito de os Cafajestes. A primeira foi tomada pelo ator Jece Valadão, também produtor do filme, que resolveu cortar algumas sequências sem autorização ou conhecimento do diretor Rui Guerra. E cortou-as, ao que se sabe, para satisfazer o público que as recebera com vaias e apupos (...). Jece Valadão reduziu com a tesoura a única cena do filme em que se constata talento e beleza (a da nudez de Norma Bengell); (...) não soube respeitar a nudez de uma mulher bonita (...). A vaia, meu caro, sempre foi, na história da humanidade, a investidura oficial da glória (...). Foi só por ter sido vaiado que o filme, em apenas quatro dias de exibição, rendeu (...) algo como 10 milhões de cruzeiros". O filme é vetado pela polícia no dia seguinte, por fazer "'apologia do fato criminoso, incentivando a juventude ao uso de entorpecentes' e 'por apresentar cenas imorais'", noticia o mesmo Jornal do Brasil (capa, 14 de abril de 1962), e a discussão sobre sua censura segue nos dias subsequentes: "Todas as pessoas que viram Os Cafajestes são unânimes em dizer que Rui Guerra conseguiu mostrar uma mulher nua sem imprimir à cena qualquer traço de obscenidade", diz Ferreira Gullar (Jornal do Brasil, 17 de abril de 1962).

****** Em nota ao Jornal do Brasil, 1º Caderno, 18 de abril de 1962, p. 8):

Página ao lado - Um incêndio destruiu o barracão da Beija-flor a uma semana do Carnaval, atingindo principalmente a alegoria do Cristo Mendigo. Crédito: Valtemir Miranda





Artesãos trabalham na confecção do carro Apocalipse. Crédito: Valtemir Miranda



VALTEMIR MIRANDA: UMA EXPERIÊNCIA COM JOÃOSINHO TRINTA NO BARRACÃO DA BEIJA-FLOR

[Depoimento colhido em 13 de Setembro de 2019, por Karina Sérgio Gomes, no Rio de Janeiro]

Em 1973, eu era inspetor de disciplina em uma escola municipal. Um amigo que trabalhava comigo comentou sobre uma Escola de Samba que estava crescendo e me convidou: "vamos desfilar?" Essa escola era a Beija-Flor. Chamei mais alguns amigos, meu irmão, e fomos em quatro pessoas. Fui conhecer a quadra, que estava sendo montada – a cobertura ainda estava sendo colocada. Neste dia, também me apresentaram a costureira, a Dona Nadir, para pegar a fantasia. Sabe que fantasia era? Uma bermuda branca com fitas de um plástico chamado lisolene, aquele que era usado em volta dos bujões de gás. Essas fitas formavam umas folhas. A fantasia era isto: cinto, bermuda, mais nada. O interessante é que, no dia do desfile, a gente recebeu um chapéu de praia imenso, com umas folhas caindo. As fantasias formavam, no desfile, a estrada cortando pelo sertão, porque as meninas, com as mãos abertas, eram a pista, eram a Transamazônica, e a gente, do lado, era a floresta. Aí, no ano seguinte, levei um número maior de pessoas, de amigos, para desfilar na escola de samba Beija-Flor.

Foi o primeiro desfile na divisão principal desde o rebaixamento. Nesse ano de 1974, tinha subido de novo. Fomos desfilar, nós éramos o comércio e a indústria. A fantasia era um macacão e um chapéu com uma chaminé. Foi a galera toda. Nesse ínterim, até 1975, eu já estava integrado à escola, e me disseram: "tem um artista aí, João Trinta, que precisa de um grupo especial de pessoas para trabalhar". Fomos conhecer o João, aquele cara baixinho, engraçado. Ele simpatizou com a gente, com o grupo, todo mundo bem dado, a garotada toda esperta, e ficamos trabalhando com ele. No dia de montar alguns elementos das fantasias, chegamos atrasados no local, que era ali na Presidente Vargas, onde hoje está a escola da São Clemente. Ali era cheio de prostíbulos, era a Vila Mimosa. Chegamos lá no Barracão, que era do outro lado, onde tem a prefeitura, e era uma lama. Fomos ajudar a montar as burrinhas; um roubava a burrinha do outro, que roubava a burrinha do outro... Foi um dos carnavais mais interessantes. Era tudo feito no ácido, era como se cortava o metal. Até aprender a usar aquilo, foi um escândalo. Depois disso teve um outro Carnaval*, que também foi muito legal com o João, já indo à casa dele, que a gente já tinha acesso, porque ele gostava muito do pessoal. Nesse Carnaval, eu

tive que comprar calcinha de mulher para usar como tapa-sexo. E foi um sucesso. Fizemos um Carnaval maravilhoso. Ficamos viajando, fomos para Recife, foram muitos carros, eu fui de ônibus. Chegando lá em Recife, fingíamos que éramos de lá, as pessoas não conheciam a gente, enganávamos as passistas, dizendo que éramos pernambucanos.

Teve um Carnaval em que o Barracão estava atrasado. O João já sabia que era eu que montava as coisas. Fui mostrar o figurino, mostrar a fantasia pra ele ver como é que estava. A fantasia estava atrasada, e ele disse: "ninguém termina isso". Eu fui lá e terminei a fantasia, e aí eu fiquei no Barracão. No começo, quem montava as fantasias era eu. Mas, depois, começaram a surgir as alas particulares, que são independentes da escola. Quando uma escola está começando, ela tem as alas que a escola banca. Mas chega um momento em que ela precisa de fantasias melhores, e isso solicita a ala particular. Isso gerava muita crítica; as pessoas ganhavam muito dinheiro com isso – tinha umas alas que chegavam a ter quase duzentas pessoas. Isso deu muito processo.

Depois que eu estava no Barracão, eu comecei a fotografar. Eu tinha um grupo de amigos que eram fotógrafos, que faziam trabalhos. Na época, eu era maratonista – eu corria. Aí, como eu fui ficando no Carnaval, eu acabei fotografando. Ia registrando umas coisas, uns momentos. Eu tenho um acervo muito grande. Eu consegui captar o processo de trabalho da escola. Tem casamentos – teve dois casamentos no Barracão... É como se fosse a vida de um presídio. A gente dormia no Barracão. Tinha um processo: pra gente desfilar, tem primeiro um desenho; depois, vai pro ferreiro; da ferragem, vai para a madeira; da madeira, vai para a decoração, que inclui a pintura. Para o desfile das campeãs, as coisas voltam para a remontagem, e depois tem a desmontagem. Eu consegui fotografar isso tudo. O João não desenhava, ele fazia risco. Aí, ele chamava o Cláudio Urbano, que desenhava. Ele tem uns desenhos maravilhosos. Desenhou, mostrou, vai para a presidência da escola, que avalia, para eles saberem como é. Eles avaliam, aí vai para a comunidade, para montar as fantasias, para os presidentes das alas, para todo mundo ver.

Esse processo, eu consegui fotografar inteiro. Eu estava junto com o João. Tanto que, no "Ratos e urubus", a única pessoa que deu entrevista fui eu – ele não recebeu ninguém. Foi um dos Carnavais mais interessantes, porque teve um incêndio, e tinha um material que veio do Egito, que ele queria usar no Carnaval, e que ele levou lá para trás. E o que aconteceu foi o seguinte: cada um tinha o seu espaço, fazia sua casinha de madeira no Barracão. Um rapaz foi acender o "durma-bem" – que é aquela serpentina que solta uma fumaça que mata mosquito –, e, quando você acende ele, você precisa apagar, porque ele não apaga sozinho. O quarto dele era forrado daquele acrilon, que é um tipo de algodão. O durma-bem encostou no acrilon. Tinha ali um

monte de desodorante, e, quando o fogo pegou, foi um segundo – é igual cabelo, quando pega. E ele, em vez de apagar, começou a abanar. Eu estava dormindo. Me chamaram, e, quando eu vi, naquela escuridão, aquele fogo, eu corri até lá, e veio mais gente, mas, com aquele acidente, tudo se perdeu, e teve que fazer o Carnaval de novo. Estava muito perto do Carnaval – acho que era janeiro. Os carros foram consumidos pelo fogo.

Eu fiquei com o João até 1996, quando eu saí. Ele também achava que estava difícil o Carnaval. Já vinha perdendo um pouco da criação dele, tinha muita pressão em cima dele. Eu saí antes; depois, ele saiu. Quando eu voltei, eu voltei pra ala, não pro dia-a-dia. Depois, e isso faz uns cinco anos, eu fui pra harmonia. Eu tive uma passagem ali dentro. Tem um processo: você põe os carros na avenida, trabalha montando os carros... Eu fui chefe do Barracão num período, um ano e meio – foi legal, uma aprendizagem muito grande. E, hoje, estou na função de harmonia, tentando implementar um cerimonial entre o mestre-sala e a porta-bandeira e a harmonia, que a escola não tem. Tem que ter um cerimonial quando o mestre-sala recebe uma porta-bandeira: tem que pegar a bandeira dela, botar num pedestal; depois, quando vai dançar, virar a bandeira dela – ele na verdade orienta a porta-bandeira, não tem que que estar na frente dela. A porta-bandeira é que faz o show dela. O ano passado foi um Carnaval difícil – o pessoal não conseguiu acompanhar.

O João, uma vez, reuniu o nosso grupo no Barracão. Ele tinha visto uma ópera e queria fazer um enredo, queria montar um Carnaval teatral. Ele sempre teve esse sonho, de fazer cada escola com as suas próprias luzes na passarela do samba, para poder valorizar as alegorias. Ele não conseguiu fazer isso, porque a televisão tem a preferência das luzes. Mas a ideia dele era a de fazer um Carnaval teatralizado. A gente foi falar com o pessoal do teatro, com o pessoal da faculdade – eu falei com o pessoal da UniRio, do teatro. A gente queria um grupo montado de teatro para fazer as coreografias. E cada ala tinha uma cena. Eu tinha um amigo que tinha feito teatro com o Amir Haddad, e era um teatro de rua, e eu fui falar com ele. Marcamos com o Amir, e aí foi criada uma segunda comissão de frente: a tradicional, e a dele, a do "Ratos e urubus". O Amir trouxe o grupo de artistas dele todinho. Foi muito legal – saíram muitas personalidades no desfile. Inclusive, teve uma cena: a escola estava desfilando, e tinha um cara de terno, e eu fui lá e tirei o cara – eu rasguei a roupa dele, falando: "você não pode entrar assim, não!". O cara era um segurança!

O interessante, na verdade, era que aquele lixo do desfile era lixo mesmo. A gente foi na lixeira pegar o lixo pra montar os carros. Os carros foram montados no lixo. A gente tinha um artista, o seu Amaro, que era fantástico, que foi o que fez os urubus – eram perfeitos os urubus dos carros. Eu fui fotografar os animais, os urubus, o lixo, lá em em Nilópolis, para ele reproduzir; e fui também com

o Rema, que era o escultor, aqui perto, na Cinelândia, para fotografar o chafariz, e aí eu fotografei, para ele reproduzir, e que virou aquele carro que era aquele que fechava o desfile, como uma grande lavagem do país.

Teve a proibição da Igreja, mas a gente entrou assim mesmo. Teve uma grande polêmica. Quem criou o "mesmo proibido, olhai por nós", aí eu não sei quem foi – eu não estava presente. A verdade é que já podia desfilar com o Cristo. Teve uma liminar para desfilar. Mas só que a imprensa estava todo dia no barracão pra ver esse Cristo, que estava fechado. Tinha uma talha nesse Cristo, e botamos um plástico em volta – ele foi feito pelo melhor artesão da Beija-Flor; todos os carros da escola, o João mandava ele fazer; ele parecia o Mahatma Gandhi... Mas aí eu falei: "Sorriso, vamos amarrar". Eu botei arame ali. Quando chegou no dia do desfile, a gente conseguiu uma liminar; mas, antes disso, para ninguém ver, o João teve uma ideia: "vamos pegar um tecido grande, grosso, um cimento com cola e bater uns pregos. Ninguém vai ver a cara do Cristo". Quando chegou o desfile das campeãs, eu tirei isso tudo, mas, do rosto, não saía, porque estava amarrado com corda. Não ia aparecer. Quando nós fomos para São Paulo, no Memorial da América Latina, tivemos que recompor para mostrar. Mas, também, esse Carnaval teve de tudo, eu não estava com cabeça – teve o incêndio, teve que remontar o carro, teve frutas enormes e deterioradas, teve que limpar o Barracão...

Depois do incêndio, nós recuperamos tudo. Recuperar, a gente recupera. No Carnaval, recupera... A gente faz um carro em um dia. Porque você prepara tudo, tem as equipes montadas, tem tudo – depois é só encaixar. Carnaval é feito assim: você faz tudo antes, depois é só montar. Que seja... Cinquenta sapatos: já está pronto. Cortina de um metro e vinte com bordado: está lá, é só encaixar. Era uma coisa boa, isso, com o João. Um cara entrava no Barracão sem saber fazer nada, e o João botava para varrer. Daí ele observava. Quando tinha uma oportunidade, ele levava o cara para a madeira, ou para a ferragem, pra decoração; e daí saíam vários artistas – os caras chegavam no Barracão, e iam ficar aonde? No barracão! Era provisório. Mas era a equipe de confiança dele. Quando chega perto do Carnaval, não; aí, sobe o número de pessoas – vai para duzentas pessoas trabalhando. Hoje em dia deve ter até mais gente, com os carros enormes que tem lá – e tem um monte de carretas para levar tudo até a Avenida; eles levam as partes, e tudo é montado lá.

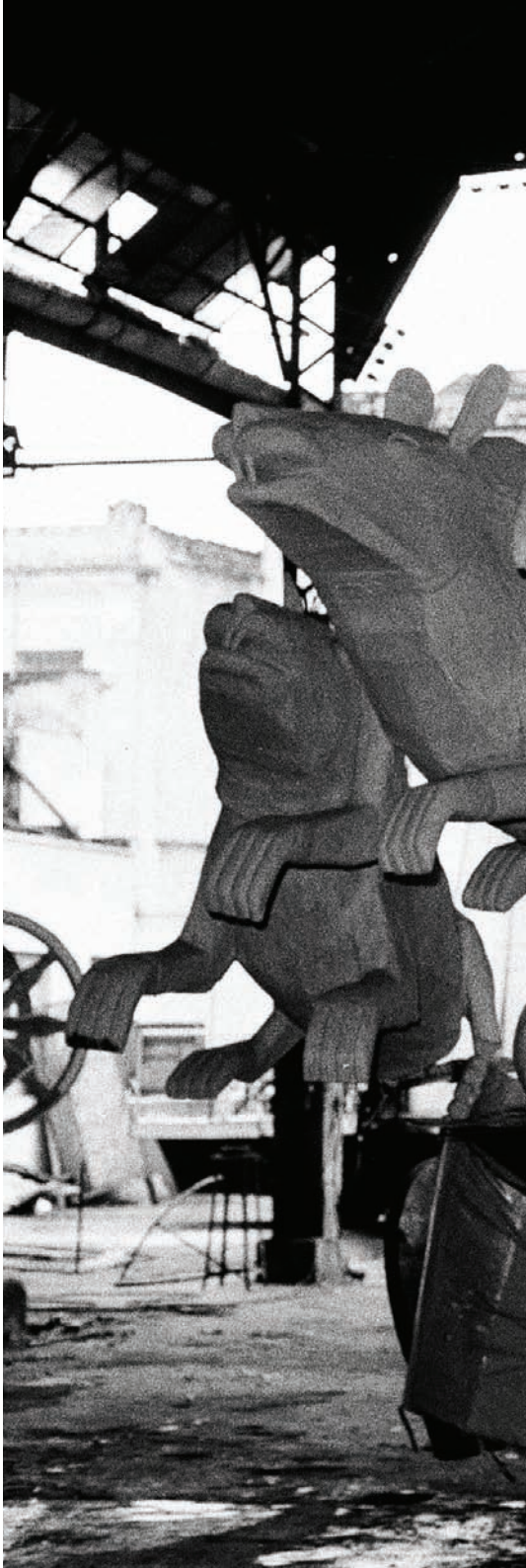
Tinha a Teca, uma artista plástica que veio do Recife, que tinha um ateliê maravilhoso de roupas antigas. E o Viriato, que era figurinista do Joãosinho, que fez uma roupa parecida com a de um soldado francês. Mas o Joãosinho queria roupa rasgada. O Viriato pegou a tesoura e cortou tudo, e fez uma sujeira com o pincel. Quando o João viu aquilo, ele falou: "Valtemir, isso é a roupa! Eu quero é lixo! Na hora que o Viriato fizer uma roupa, você rasga tudo!". A partir daí, todas as fantasias fo-

ram remodeladas. E aí o João foi mudando tudo. O que acontece: primeiro, você dá o desenho, depois, você dá o protótipo, a roupa pronta, para o cara ter a noção de como montar a fantasia. Mudou o protótipo, tem que mudar tudo. E tinha a Teca, que fez a roupa dos carros, e o João acabou com a roupa dela – rasgou tudo. Teve uma confusão danada, o marido dela com ciúmes do João, e eu tive que terminar o carro do chafariz. Tinta, cola, e cimento. Sobrou pra mim, mas foi uma aprendizagem.

Para o desfile das campeãs, teve mendigos – no desfile oficial tinha alas, tem todo um ordenamento, uma articulação, tem um tempo pra você passar... Mas, no das campeãs, o João convidou todo mundo pra lá. Foi fantástico, e eu não fotografei. Por quê? Porque eu estava no Barracão para tirar o carro, e esqueci a máquina. Quando eu quis voltar para o Barracão, não dava tempo: o carro já estava saindo. Perdi.

Valtemir Miranda é diretor de Harmonia da Beija-Flor.

* "A criação do mundo na tradição Nagô", enredo campeão da Beija-Flor no desfile de 1978.



Membro da escola arrasta parte do carro alegórico Fim da Feira, inspirado na carruagem da Cinderela. Crédito: Valtemir Miranda

Página seguinte – Estudo para o carro Lixo da Imprensa. Crédito: Cláudio Urbano




DOLIXO DA
BOBINAS
IMPRENSA
AO
BAILE EM PRETO E
BRINDO DA TELEVISÃO

IMPRENSA



POMPONS
PRETO - E BRANCO
(DE JORNAL)
USAR JORNAL MESMO
COBRIR CARRO
DE JORNAL

RATOS E URUBUS LARGUEM MINHA FANTASIA

CARNAVAL DE 1989

ENREDO
Ratos e urubus larguem minha fantasia

AUTOR DO ENREDO
Joãosinho Trinta

CARNAVALESCO
Joãosinho Trinta

DESFILE
8ª escola a desfilar | 06/02/89 | Passarela do Samba

RESULTADO
2ª colocada no Grupo 1 (LIESA) com 210 pontos

FICHA TÉCNICA

PRESIDENTE
Aniz Abrahão David (Anísio)

DIREÇÃO DE CARNAVAL
Laíla

DIREÇÃO DE HARMONIA
Laíla

DIREÇÃO DE BATERIA
Milton Rodrigues (Pelé)

RAINHA DE BATERIA
Soninha Capeta

1º CASAL DE MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA
Rosária e Marco Aurélio

RESPONSÁVEL PELA COMISSÃO DE FRENTE
Amir Haddad

SAMBA DE ENREDO

COMPOSITORES

Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar

IINTÉRPRETE

Luiz Antônio Feliciano Marconde (Neguinho da Beija-Flor)

Reluziu .. é ouro ou lata
Formou a grande confusão
Qual areia na farofa
E o luxo e a pobreza
No meu mundo de ilusão

Xepa de lá pra cá xepei
Sou na vida um mendigo
Da folia eu sou rei

Sai do lixo a nobreza
Euforia que consome
Se ficar o rato pega
Se cair o urubu come

Vibra meu povo
Embala o corpo
A loucura é geral
Larguem minha fantasia
Que agonia ... deixem-me
Mostrar meu carnaval

Firme .. belo perfil
Alegria e manifestação
Eis a Beija-Flor tão linda
Derramando na avenida
Frutos de uma imaginação

Leba, iaro, ôôôô
Ebó, iebará, laiá, laiá ô



Desenho para o carro Lixo e o Luxo da Igreja
Crédito: Cláudio Urbano

Página seguinte – Desenho para o carro Apocalipse. Crédito: Cláudio Urbano


9.8.88.
RATOS E URUBUS
CARRO DO APOCALIPSE
C. URBANO
1988

SINOPSE DO ENREDO

O desfile das Escolas de Samba é hoje considerado o maior espetáculo da Terra em termos de grandeza, criatividade e vibração. Por ser um espetáculo completo, o desfile pode ser nomeado como nossa verdadeira ÓPERA DE RUA. Todos os componentes de uma Ópera erudita estão presentes na estrutura da Escola de Samba. Começando pelo enredo que é o libreto, passando pela música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação.

Na linguagem das Escolas estes elementos são chamados de samba enredo, samba no pé e evolução, harmonia, carros alegóricos, fantasia e bateria. Do último elemento - INTERPRETAÇÃO - é que pedimos licença para colocarmos em pauta.

INTERPRETAÇÃO é a grande chave para qualquer forma de espetáculo principalmente o teatral, entretanto, na Escola de Samba, cuida-se de todas as partes, menos da Interpretação. Este é um componente que ainda não foi desenvolvido. Acreditamos que a interpretação seja a nova tônica que dará impulso ao desfile das Escolas de Samba daqui por diante.

Depois de 25 anos fazendo Carnaval, a gente começa a ter a possibilidade de fazer avaliações. Para o ano de 1990 será lançada uma nova iluminação, que já foi testada. Ao contrário desta iluminação de mercúrio própria para estádio de futebol, aquela iluminação é, sobretudo, teatral e feita por um homem de teatro chamado Peter Gasper. Sentimos com isto, que se aproxima uma nova reciclagem no desfile da Marquês de Sapucaí. A Beija-Flor marcou a década com o luxo e o visual.

Estes aspectos ligados a uma nova dinâmica de evolução foram desenvolvidos ao máximo e seguido por todas as Escolas co-irmãs. Muitas, infelizmente, abandonaram suas características próprias que davam diversificação e espírito ao desfile. Todas passaram a correr atrás do Luxo pelo luxo tornando o espetáculo repetitivo. Exatamente a Beija-Flor que marcou um estilo de luxo nos carnavais passados, vem, neste ano, falando do LIXO.

Em função da tônica da Interpretação, dentro do Enredo, nós convidamos para participar do nosso trabalho um homem ganhador de um dos maiores prêmios de teatro de 1988. É AMIR HADDAD e seu grupo TÁ NA RUA.

O entrosamento com a BEIJA-FLOR foi imediato. O trabalho de ligar o Samba ao personagem que o componente está representando, começou. É o Teatro no Samba e o Samba no Teatro - São raízes antigas que ressurgem. Por enquanto é um começo que parte do Enredo do G. R. E. S. BEIJA-FLOR para o Carnaval de 1989.

"RATOS E URUBUS - LARGUEM A MINHA FANTASIA"

Este enredo é um protesto.

Protesto a esta grande maldade que estão fazendo com nossa ter-

ra, com nossa gente, com nosso BRASIL. Maldade desequilibrarem totalmente este país que tem, na sua geografia, a forma de um grande coração. Invertido desequilibrado, de cabeça para baixo, mostrará os contornos de um enorme bunda. E uma bunda do tamanho do Brasil tem muita sujeira nos seus intestinos para ser expelida. Somente as águas das Bacias do Amazonas e do Prata poderão lavar tantos excrementos. Ou, então, a grande energia do nosso povo quando ele tiver consciência de sua força e de seu valor.

Por enquanto somos, ainda, o gigante que acordou e está levando tanta porrada e está sendo tão sacaneado que, de repente, fica inerte. É preciso, pelo menos, alfinetá-lo para que comece a ter reações. É obrigação de todos nós participar deste trabalho. Cada um deve agir à sua maneira. No nosso caso nós sabemos fazer Carnaval. É nosso ofício. Que seja através dele, então, que a gente proteste. Esperamos, assim, contribuir para o despertar do gigante que somos nós mesmos. Então lançamos o grito: RATOS E URUBUS LARGUEM MINHA FANTASIA".

A ideia deste enredo não surgiu como inspiração. Ele foi provocado pela percepção da enorme quantidade de sujeira, de lixo que nos cerca e nos está sufocando. É o lixo físico, mental e espiritual deste país. É o lixo da falta de amor, da honestidade e do respeito à vida. Tremendas falhas que vem provocando o aumento do grande povo de rua abandonado, escorraçado e esquecido. Quantidade enorme de mendigos, famintos, desocupados, loucos, pivetes, meretrizes, travestis povoam os espaços do Brasil. É a falta de empregos, de orientação e tantas outras carências.

Por outro lado existe um luxo causador de tantas calamidades. É o luxo de gastarem milhões de dólares com armamentos, politicagem, igrejas, negociatas e tantas outras falcatruas. O dinheiro gasto no Carnaval é tirado do próprio Carnaval e ainda dá lucro, gera empregos, desenvolve um enorme artesanato e atrai turistas. E a organização, hoje, das Escolas é um exemplo de que a honestidade gera dinheiro. Em plena crise as Escolas estão arrecadando bastante para fazerem grandes desfiles. Não há mais diferenças. O dinheiro é suficiente para todas. Nós que participamos da Estrutura das Escolas de Samba temos, portanto, o direito de reclamar, de protestar com os descalabros da vida brasileira. E é um desafio fazer isto através da brincadeira do Carnaval.

Vamos tentar mostrar, na sua crueza, este povo abandonado da rua e mostrar o lixo que os envolve.

Vamos tentar, também, mostrar por outro lado, o luxo que servirá de contraste. Será o LIXO DO LUXO.

Um momento de sublimação para o mendigo brasileiro. Este miserável povo de rua será exposto desde o começo do desfile, 14 mendigos, liderados pelo próprio AMIR HADDAD, virão abrindo o desfile

da Escola. Apesar de não terem razão para tanto, eles serão gentis e comunicativos com todos.

Para os Juízes eles vão oferecer até um trago de cachaça. Como bons mendigos eles podem estender as mãos pedindo, por caridade, uma notinha de dez que, hoje, vale tão pouco, mas para eles vale muito. Suas indumentárias serão de gala. Isto mesmo. Mendigo também é vaidoso e gosta da opulência. Por não terem casa eles carregam todos os seus pertences. Ao contrário do que se pensa, são cheios de roupas, sacos, filhos, animais e tudo que lhes interessa. Às vezes carregam todas as coisas em carrinhos. Os espaços também lhes pertencem. Eles andam, ficam e dormem nos lugares que escolhem. O mundo é deles.

Colocados numa Comissão de Frente eles terão que treinar muito para serem comportados e fazerem tudo certinho. Mas, os Juízes irão, tranquilamente, entender que julgar mendigos é fácil. Mendigo é Mendigo. Eles carregam as misérias do mundo inteiro. Por isso, alguns acabam ficando sábios como aqueles do Oriente chamados de Budas de Compaixão: podemos garantir que o mendigo brasileiro é, hoje, um arquétipo da pobreza universal. Seus rostos são impessoais.

O carro de abertura vem mostrando o acúmulo desta miséria expresso no lixo físico e humano em torno da enorme e significativa figura de um CRISTO MENDIGO. Isto é a própria imagem do Rio de Janeiro e do Brasil. Uma multidão de pedintes, famintos, pivetes, meretrizes, bêbados, loucos, entidades de rua é representada pelos grupos TÁ NA RUA, RAÍZES DA LIBERDADE, FEITIÇO E MAGIA e SENZALA. Estes últimos grupos já rodeiam o segundo carro, que representa uma enorme lixeira ao lado de um paredão onde está escrito o seguinte convite:

ATENÇÃO:
Mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, esfomeados e povo de rua. Tirem dos Lixos os restos de Luxos!
Façam suas fantasias!
Venham participar de um GRANDE BAILE DE MÁSCARAS!
A MARQUÊS DE SAPUCAÍ É VOSSA!

Este convite ouriça todo o povo de rua. Restos de carnavais, de brilhos, cores e formas começam a ser procurados nas lixeiras. Todos querem se aprontar para a festa. Na procura desses materiais eles gritam: Ratos e Urubus, larguem minha fantasia!

De repente, aquela massa disforme de tantos corpos e andrajos se transforma, na realidade de uma imaginação. Os 15 da Comissão se transmudam em Guardiões do Rei e da Rainha dos Mendigos. Estes dois personagens surgem no seu Palácio Real! É a lixeira e todo o lixo sublimados na explosão do ouro sobre azul! As mendigas se transformam em Cortesãs. Os urubus em pássaros negros, e os ratinhos em pajens. É uma CORTE MEDIEVAL! E mendigo sabe o que é uma corte medieval? Eles podem não saber. Mas, nós sabemos que a miséria e a opulência medieval

marcaram a história, como o PERÍODO DAS TREVAS.

Comparando a miséria medieval com a miséria Nacional. a nossa ultrapassa a outra, de longe, em gênero e número. Além de ser geograficamente menor, a Europa naquela época estava em formação.

Eram pequenos feudos com um mínimo de população. A miséria brasileira, ao contrário, se espalha num vasto território entre milhões e milhões de pessoas. O contraste com a riqueza é maior. Na Idade Média somente alguns Senhores Feudais eram opulentos e tinham que lutar para defender seus castelos.

No Brasil, o número de ricaços é muito grande. Muita riqueza foi adquirida com esforço e trabalho honesto. Mas, a maior parte é ilícita, desonesta e até maldita porque está levando este país para o caos. Para um outro Período das Trevas. O miserável da Rua pode não ter consciência da história, mas ele está repetindo a História. Ele é o mesmo ser humano degradado pelo Poder. Grande parte da miséria brasileira que está nos morros, nas baixadas, nos alagados, já ultrapassou de longe, a miséria medieval. Esta, ficou, realmente na Média. A nossa já é total, universal. Por isso, o mendigo, ao receber o convite para brincar na Sapucaí, extrapola a imaginação. Na atração dos opostos ele quer ser logo SENHOR OU REI de alguma coisa. E cria uma corte que imaginamos seja Medieval. O certo seria ficar no meio procurando o equilíbrio: o eterno triângulo. E, como os jograis, ensinando entre cantos e danças o jogo do diabolo. Este é o símbolo da Carreta que vem no meio deste Setor. O desfile desta Corte termina com um Carro Alegórico trazendo destaques e restos de fantasias que representam o LIXO DO LUXO!

E VEM O LIXO DAS IGREJAS

E os pedintes das portas de todas: Católicas, Protestantes, Umbandistas, Igrejas Eletrônicas, enfim todo tipo de exploração espiritual. Falamos dos aspectos negativos. Os pedintes vão se fantasiar com os restos do luxo de todas elas.

Mitras, rendas, ricos bordados enfim. Toda a riqueza adquirida com a fé e a promessa da salvação das almas. Mas, neste momento, tudo serve para compor uma fantasia. Os pedintes das Igrejas querem também brincar no "BAILE DE MÁSCARAS". Mesmo que seus trajes pareçam que ele está numa PROCISSÃO DE MENDIGOS.

E, LOUCOS, eles chegam.

Mais enlouquecidos ainda com o convite para o Desfile na Sapucaí!

São os próprios loucos. Milhões por todo este Brasil. Resultado de tanto desequilíbrio, tanta fome, tanta miséria. Os loucos se apresentarão nas suas fantasias de Neros, Peruas, Profetas, Napoleões e Guerreiros do Apocalipse. Estão representando a loucura de tanta gente que já dirigiu e ainda dirige o mundo. Representam os que produzem os morticínios, as guerras. Os que ganham dinheiro com o sangue humano derrama-

do. Fabricantes e mantenedores de situações obscuras na terra, no mar, e no ar. Sobre todos começa o atropelo dos 4 Cavaleiros do apocalipse. O Cavalo Branco é a Carestia. O vermelho é a Guerra. O amarelo é a Peste e o Negro o Justiçamento. Os rangidos e gemidos de dores provocados por estilhaços e arames farpados são amenizados pelas figuras dos profetas envolvidos de luzes e flores brancas, "EM VERDADE EM VERDADE VOS DIGO...".

E no enroscar dos Corpos vem o LIXO DO SEXO. As meretrizes, embevecidas, nem acreditaram quando souberam do Convite: "A MARQUÊS DE SAPUCAÍ É VOSSA..."

Saíram da Lapa e correram para a Rua Alice. Foram procurar velhos "peignoirs", coloridos, perucas, espartilhos e calcinhas pretas bordadas. Estão sempre acompanhadas dos Zés Pilintras que cercam seus passos. Como libélulas voaram para além do tempo. Chegaram ao Império das Cortesãs, das Bacantes, das Prostituições, dos Sadismos, das Inversões e Perversões Sexuais. Nome: SAUNA ROMANA. Endereço: qualquer lugar do BRASIL.

A Beija-Flor saúda a Imprensa escrita, falada e televisada. Saúda o Povo e pede passagem: É o respeito por todos os órgãos da Imprensa, por todos aqueles que são honestos nas suas profissões: Mas a notícia também vira lixo. E, pelas ruas, perambulam os apanhadores de papel. Com os pedaços de jornais, revistas e letras eles elaboram suas fantasias para virem brincar no "BAL MASQUE", Colombinas, Arlequins e Pierrots. A Comédia dell Arte, em preto, branco e laranja. Encerrando este setor um Carro Alegórico com Gôndolas, ratos, pierrots, televisões, pierretes, máquinas, colombinas, rádios e máscaras. É o Universo da Comunicação na Folia do Carnaval!

Para próximo Setor os mendigos se vestiram de Verde e Amarelo. E todo o mundo já sabe que vem o LIXO DA POLÍTICA. A política do Futebol - Os ratos de Cartola. A política Financeira, o Dólar é o Rei e o Cruzado é o capacho por onde sua Majestade pisa. No meio de tantas negociatas, os pequenos ladrões vão parecer um bando de anjinhos. E toda esta grande brincadeira é assistida por uma enorme plateia: O Brasil inteiro. É uma grande revista do Teatro antigo. É O OBA-OBA DO PLANALTO. Todos pagam para assisti-la.

O palco mostra as grandes vedetes fantasiadas de diferentes Carmens Mirandas. Cada cabeça mostra um turbante diferente. Enfeitados com canetas que assinam decretos e pacotes. Vassourinhas coloridas, cuias de chimarrão, faixas de múmias e outras excentricidades. Tudo verde e amarelo. Neste lixo de tanto luxo os ratos completam a festa. De tantos decretos, leis e pacotes eles fizeram picadinhos que jogam, para euforia geral, pelos buracos abertos no cenário.

E, lá vêm eles, OS PIVETES. Estão em todas as partes. Nem precisa convidá-los que eles já se fazem presentes. São os pequenos

EXÜS a quem não foi oferecido o ritual de alimentação, sua primeira exigência. Não obedecido este assentamento eles disparam em qualquer direção para fazerem cobranças. Abrem caminhos com armas nas esqueléticas mãos. Embora estejam tontos do cheiro da cola, seus golpes de lâminas ou tiros de armas são certeiros. São as crianças que estão matando manipulados por adultos.

É a tristeza total desta situação que obriga a mostrar o LIXO em que transformaram tanta alegria expressa nos brinquedos. No meio de ingênuos trenzinhos, tambores, sobressaem, hoje, brinquedos violentos, armas. Como restos ainda sobram imagens de palhacinhos, espantalhos, odaliscas, bruxas e bate-bolas. É a força do mundo mágico das crianças.

Nas primeiras horas da manhã a FEIRA vende o que tem de melhor para os que ainda podem pagar. O resto é a XEPA. E, quem nem pode pagar a XEPA, come mesmo é o LIXO DA XEPA. Estes famintos leram também o CONVITE. Todos cataram restos de legumes, frutas e flores para compor sua fantasia.

Nesta euforia, os famintos viram, de repente, uma abóbora apodrecida ser puxada por ratos. E para surpresa geral esta abóbora foi se transformando numa Carruagem. Era a fada Madrinha, com a sua varinha de condão realizando o sonho da Cinderela: um Baile no Palácio Real. E todos foram juntos. No alto da escadaria um belo príncipe recebe os convidados.
Muitas senhoras realizaram o desejo do ano inteiro; vestir a bela fantasia de Baiana. Mesmo que o pano da costa seja de Chitão. Um pouco de brilho e tudo vira festa. O que tem mais valia é a alegria de dançar e cantar mostrando a energia que o tempo acumulou. Sejam benditas, para sempre, queridas BAIANAS.

Todo o BAL MASQUE que se preza tem muita bebida e farta comida. Isto não poderia faltar aqui: Até um convite foi feito: Temos a honra de convidar V.Sa., e Exma. Família para participarem do grandioso "BANQUETE DOS MENDIGOS". Todos os mendigos que receberam este convite particular compareceram vestindo seus melhores trajes a rigor. As mendigas capricharam nos vestidos longos e nos chapeuzinhos. E ninguém esqueceu de trazer um saco plástico para carregar um pouco das sobras.

Mas o êxito deste agapê só foi possível com a contribuição, muito generosa, de várias pessoas, riquíssimas de nossa alta sociedade. Gratuitamente elas ofereceram suas latas de lixos para que fossem retirados os restos de seus últimos banquetes.

Magníficas sobras de comidas, bebidas e sobremesas: Restos de caviar, faisões, perus, peixes, lagostas, cascatas de camarões, queijos finíssimos, vinhos, whiskys, vodkas, champanhes, licores, tudo, tudo absolutamente importado. Neste MAGNÍFICO BANQUETE DOS MENDIGOS, foi impossível afastar os ratos e urubus. Eles esperam o final para devorarem restos dos restos. Mas,

todo mundo está satisfeito. Também, com tanta sobra! É só olhar a mordomia dos camarotes da Marquês de Sapucaí.

LEBA-LARO OO OO / EBO-LEBARÁ - LAIÁ - LAIÁ - O

Isto é uma saudação às ENTIDADES DE RUA.

E elas chegam de VERMELHO E PRETO, espalhando suas energias. Bom dia para quem é de bom dia, Boa noite para quem é de boa noite, porque agora todos são da folia: LEBA- LARO OO OO / EBO - LEBARÁ LAIÁ LAIÁ O

E chega o FINAL

Em todos os chafarizes da Cidade Maravilhosa os Mendigos se banham. Lavam suas roupas e seus andranjos. Lavam suas almas que são puras. Lavam as sujeiras da cidade que carregam na poeira do corpo. Nas águas dos chafarizes os mendigos e principalmente as crianças deixam uma Mensagem: BREVE - Faltam apenas 11 anos!

No ano 2.000!

Quando se ouvir o SILÊNCIO DAS ESFERAS, O BRANCO CHAFARIZ DO AQUÁRIO vai começar a jorrar suas águas azuis sobre as crianças do mundo inteiro.

Neste ato de purificação elas estarão de mãos dadas, na grande bandeja do centro.

Numa só voz elas cantarão uma nova estrofe na Ciranda da Vida

É o CANTO DO III MILÊNIO!

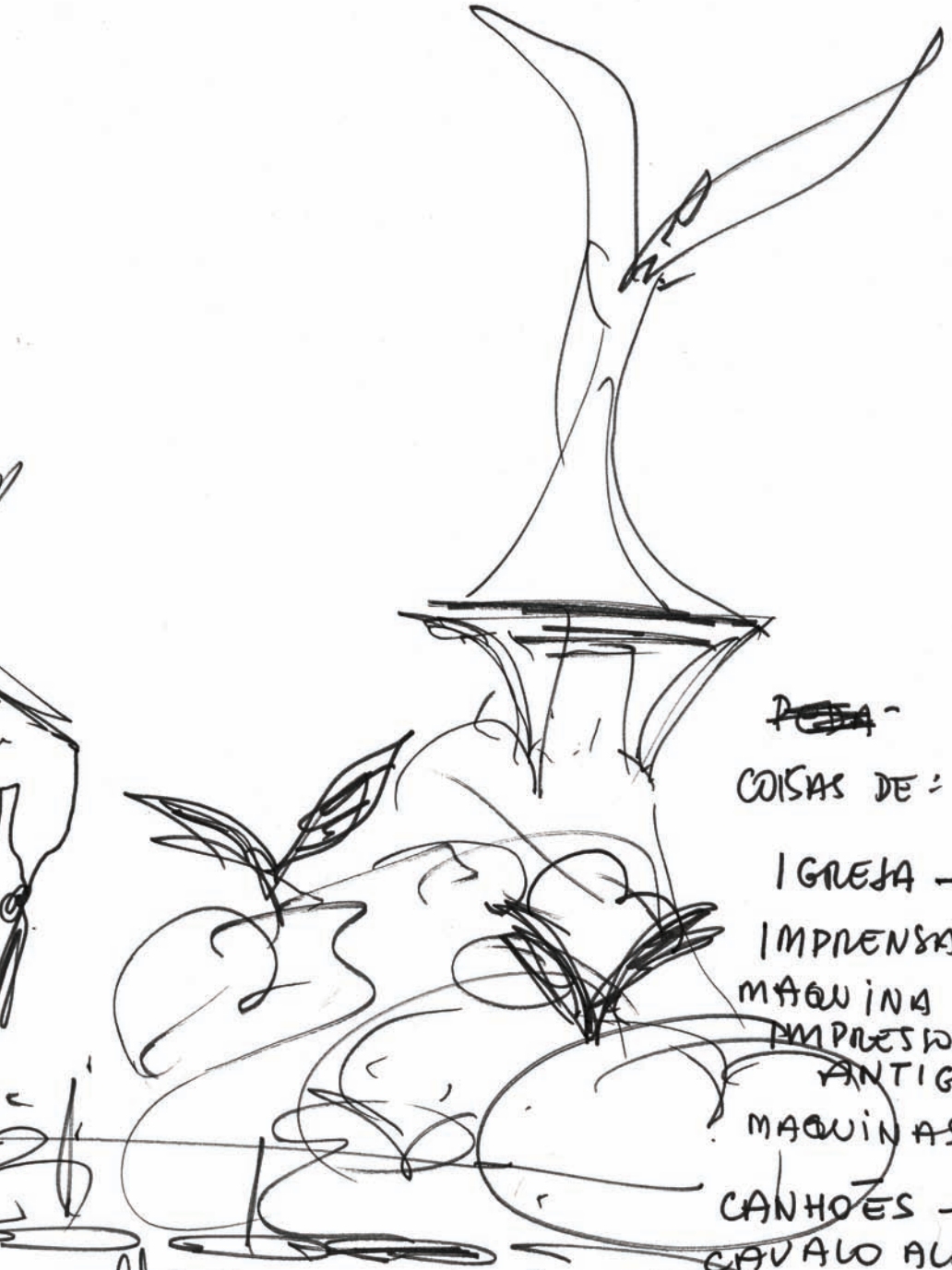
Muitos não ouvirão este cantar!

Antes, outras águas vão rolar!

Como estas que vão ajudar os garis a limpar a pista por onde a BEIJA-FLOR vai passar derramando na Avenida frutos de uma imaginação!

Página seguinte - Anotações para o carro Palácio da Rainha e do Rei dos Mendigos. Crédito: Cláudio Urbano


SALVE O REI E A RAINHA DOS MENDIGOS
2 carros
motor avião helice
moto


~~PEÇA~~ -
COISAS DE :
IGREJA —
IMPRENSA
MAQUINA
IMPRESSORA
ANTIGA
MAQUINAS
CANHÕES -
CAVALO ALADO
CISNES
PANOS —
velhos
LATAS DE DOCE
GARRAFA (BEBIDAS

RATOS E URUBUS

23 DE NOVEMBRO 2019 ATÉ 01 MARÇO 2020
CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

Fomento e idealização
Alayde Alves

Co-realização
Centro Cultural São Paulo

Curadoria
Thais Rivitti e
Carlos Eduardo Riccioppo

Assistente de curadoria
Karina Sérgio Gomes

Produção Executiva
Elaine Mazzaro

Comunicação visual
Julia Volonakis Gontier

Expografia
Edu Marin

Assessoria de imprensa
Décio Hermandez Di Giorgi

Assessoria jurídica
Borges Sales & Alem
Sociedade de Advogados

Parceria Institucional
EM Projects

CATÁLOGO

Fomento e idealização
Alayde Alves

Organização
Carlos Eduardo Riccioppo
e Thais Rivitti

Assistente
Karina Sérgio Gomes

Produção
Elaine Mazzaro

Design
Júlia Volonakis Gontier

Transcrição das conversas
Nícolas Mangolim Amaral

Edição das conversas
Carlos Eduardo Riccioppo
e Nícolas Mangolim Amaral

Impresso na gráfica do Centro Cultural São Paulo. Tiragem: 500

AGRADECIMENTOS

Equipe do Centro Cultural São Paulo

Alex Hamburguer; Bia Lemos; Bruno Favaretto; Cláudio Urbano; Fundação Marcos Amaro; Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel; João Simões; Miguel Pachá, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Nicolas Mangolim Amaral, Ricardo Ventura, Tatiana Ferraz, Zeni Pamplona.

REALIZAÇÃO

CCSP

CIDADE DE
SÃO PAULO
CULTURA