

O ETERNO RETORNO: AS COMISSÕES DE FRENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO NO DESCOMPASSO DA MODERNIDADE (2000-2018)

Elizeu de Miranda Corrêa¹

Resumo: Esse artigo tem por objetivo propor novas perspectivas historiográficas dos estudos da Comissões de Frente (CF) das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. A construção do texto foi estruturada metodologicamente por meio de fontes como: jornais, regulamentos, fotografias, para sustentar os pressupostos a partir das reflexões teóricas. Dito isso, percebeu-se nos últimos anos que esse movimento vivenciou transformações irreversíveis, por conta da introdução de elementos tecnológicos nas diversas linguagens que definem o seu aspecto como: na coreografia, no vestuário e, sobretudo, no sentido de sua existência. A nova estética provocou intensas emoções nos espectadores.

Palavras chave: Comissão de Frente – Escola de Samba – Moderno – Tradicional

Abstract: This article has the propose tpo show new historiographical perspectives for the studies of the Front Commissions (FC) of the Samba Schools in Rio de Janeiro. The construction of the text was methodologically structured through sources such as: newspapers, regulations, photographs, to support the assumptions of theoretical reflections. As well, it was noticed in lasts years that this movement has experienced irreversible transformations, due to the introduction of technological elements in the different languages that define its aspect as: in choreography, clothing and, above all, in the sense of its existence. The new aesthetic provoked intense emotions in the viewers.

Keywords: Front Commission - Samba School - Modern - Traditional

¹ Doutor e Mestre em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Membro do Núcleo de Estudos de História Social da Cidade (NEHSC) da PUC/SP e professor da Universidade *Universus Veritas* Guarulhos (Univeritas/Ung) – Campus Itaquaquecetuba. <elizeu.m.c@uol.com.br>

Introdução

Este artigo surgiu do esforço e do desafio de compreender as intensas transformações que as Comissões de Frente² (CF) das Escolas de Samba do Rio de Janeiro vêm experimentando a partir dos anos 2000. O advento das novas tecnologias e meios de comunicação ressignificaram esse movimento, permitindo outras leituras dessa prática cultural no espaço urbano, com ênfase nas experiências dos sujeitos, na segregação espacial e nos impactos nas práticas de sociabilidade e reciprocidade festiva. Portanto, falar desse processo incide necessariamente em lançar luz sobre um tema ainda carente de investigações e preocupações dos pesquisadores das Ciências Humanas e afins.

Nesta perspectiva, diante das lacunas e dos poucos trabalhos produzidos sobre o tema da CF das Escolas de Samba, das apresentações e das notícias publicadas pela imprensa, constatou-se que esse quesito ao avançar na passarela do samba, fragmentou-se e tornou-se passível de várias interpretações. Não obstante, em certos momentos não produz ressonância com o público que o assiste. Desse modo, pressupõe-se que em função das novas performances coreográficas e a frequência em que as atuais comissões estão sintonizadas, agregando em si, signos e códigos simbólicos quase indecifráveis. É preciso pensar os avanços, os limites e as contradições dessa manifestação artística.

Ao passo que é importante destacar que são as questões do descompasso coreográfico das CF da transição do século XX para o século XXI, que permitem conhecer e remontar a gênese dessas transformações, isto é: “[...] Cada época constrói sua representação do passado conforme suas preocupações”.³ Assim, esse

² “A comissão de frente é o primeiro contingente a entrar na avenida, a pé ou sobre rodas. Possui a função específica de apresentar a Escola, saudar o público e pedir passagem para o desfile de forma gentil, graciosa, comunicativa ou carnavalesca. Pode apresentar-se de duas maneiras. A tradicional, com alinhamento, garbo e elegância. E a moderna, coreografada ou adequada ao enredo. Geralmente estas compõem coreografias muito bem elaboradas, de extrema complexidade e criativas. Hoje, esses grupos, muitas vezes são compostos por bailarinos profissionais, que realizam os trabalhos com grande perfeição. A execução, portanto, é praticamente perfeita, coordenada e com nítida sintonia de movimentos. A indumentária, quando segue a forma tradicional, é composta por fraques, casacas, summers, ternos, smokings, nos remetendo às origens da Escola de samba e aos Carnavais antigos, nos quais os membros da diretoria, ou a velha guarda, exerciam a função da comissão de frente, que era a posição de honra dentro da agremiação.” CORRÊA, Elizeu de Miranda. **As múltiplas faces da comissão de frente da Escola Samba de no contexto da ópera de rua (1928-1999)**. Curitiba, PR: CRV, 2015, p. 72.

³ DOSSE, François. O tempo de Marc Bloch Lucien Febvre. In: **A história em migalhas**: dos Annales à Nova história. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 100.

trabalho é uma contribuição específica à produção do conhecimento acerca do universo das CF. Sua motivação é fruto de ideias concebidas a partir do senso comum, promovendo mal-entendidos e distorções.

Nos últimos anos esse movimento vivenciou transformações irreversíveis nas diversas linguagens, influenciando na coreografia, no vestuário e no sentido de sua existência. Deste modo questiona-se: Será que o objetivo dessas mudanças foi apenas para garantir a sobrevivência? Parece que a criatividade não é tão sedutora quanto a maquiagem, os efeitos especiais, os adereços, elementos cenográficos e os novos meios de divulgação. A nova estética da aparência provocou intensas emoções nos espectadores, seduzindo em partes.

Muito provavelmente o objetivo dos artistas idealizadores do espetáculo é estarem bem apresentáveis na T.V., e deixarem perplexos os telespectadores com os efeitos visuais, articulados pela linguagem da dança e do teatro, visando dar suporte para as práticas do ilusionismo, dos elementos tecnológicos, dos cenários e figurinos etc. Logo, pode-se dizer que a mídia fabrica a CF, tornando-a uma tendência, embora fugaz, mas que projeta os seus protagonistas.

Em meio à arte efêmera e ilusória das atuais CF e dos efeitos tecnológicos aplicados, percebeu-se que os saberes artísticos e a representação do popular, tornam-se cada vez mais fluídos e aceitos como espetáculo a partir das propostas de comunicação/interação com o público. E, de todo modo, é preciso considerar o que David Rokeby escreveu sobre a tecnologia interativa e a metáfora do espelho e seus reflexos para os artistas:

Uma tecnologia é interativa na medida em que reflete as conseqüências de nossas ações ou decisões, devolvendo-as para nós. Desta forma, uma tecnologia interativa é um meio através do qual nós nos comunicamos com nós mesmos, isto é, como um espelho. O meio não apenas reflete, mas também refrata aquilo que lhe é dado; o que retorna somos nós mesmos, transformados e processados. Na medida em que a tecnologia nos reflete de forma reconhecível, nos proporciona uma auto-imagem, um sentido do eu. Na medida em que a tecnologia transforma nossa imagem, no ato da reflexão, nos proporciona um sentido da relação entre esse eu e o mundo vivenciado.⁴

É pertinente destacar que não se questiona as inovações e as intervenções nesse quesito, pois, de acordo com Rogério da Costa, é frequente o debate em

⁴ ROKEBY, David. Espelhos transformadores. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 67.

torno das influências, impactos e efeitos das tecnologias sobre o homem o que estabelece uma distinção entre os mesmos e as técnicas, fato este indissociável.⁵ O problema, por outro lado, é a homogeneização da expectativa e a representação da nova fase das CF. Nesta direção, busca-se reconstruir as experiências populares no contexto dos novos significados e da renovação das concepções coreográficas que põem em questão os limites dos seres humanos diante do desenvolvimento tecnológico. Não perdendo de vista as tensões, os conflitos, as resistências e as negociações.

As CF das Escolas de Samba e a modernidade

No limiar dos anos de 2000, as CF das Escolas de Samba do Rio de Janeiro tornaram-se símbolos da modernidade no carnaval, multiplicando-se vertiginosamente e reinventando o espetáculo dentro do grande espetáculo, possuindo vida própria nesse enredo, correndo riscos de se tornarem produtos descartáveis. Contudo, deve-se considerar que em detrimento dessa “novidade” não houve o privilégio do movimento e da leveza da dança, devido o uso excessivo de instrumentos tecnológicos. Isso, claro, acompanha a tendência que o carnaval assumiu nos últimos anos, ou seja, distrair as massas. Diante disso, deve-se lembrar que “A modernidade é a cultura do risco.”⁶

Em meio ao debate dos usos tecnológicos nas CF, cabe ressaltar a diferença entre técnica e tecnologia, conforme Lucia Santaella, ou seja, “[...] a técnica é um saber fazer, cuja natureza intelectual se caracteriza por habilidades que são introjetadas por um indivíduo, a tecnologia, como um conhecimento acerca da própria técnica, avança além desta.”⁷ Assim, as CF tornam-se cada vez mais dependentes, acompanhada da aceitação do público e da publicidade.

Em linhas gerais, em nenhum momento da história do carnaval do Rio de Janeiro as CF foram tão consumidas ou copiadas quando no início dos anos de

⁵ COSTA, Rogério da. Do tecnocosmos à tecno-arte. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 64.

⁶ GIDDENS, Anthony. A segregação da experiência. In: GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 11.

⁷ SANTAELLA, Lúcia. Estéticas tecnológicas. In: SANTAELLA, Lúcia. **Linguaguens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007, p. 258.

2000. Deste modo, percebe-se que a história das CF das Escolas de Samba do Rio de Janeiro é ampla, complexa e subjetiva. Por outro lado, essas mudanças nem sempre são captadas pelos espectadores, ou acreditam que ela decorre de um processo natural, tornando-se um campo de disputas entre os defensores das mudanças nas CF e os contrários às inovações. Cabe aos pesquisadores questionar e problematizar as formas de perceber e analisar esse movimento.

Compreende-se que não é suficiente apontar os atuais problemas das CF sem vislumbrar o tortuoso caminho que elas percorreram até ostentar a posição atual. Além disso, é um tema abrangente e necessita de interpretações que estão para além do universo das quadras⁸ e dos barracões⁹ das Escolas de Samba, dialogando com questões políticas, sociais e culturais. Aprofundar um debate sobre as CF exige também metodologias interdisciplinares face a riqueza temática.

Não obstante, a ascensão desse movimento a revela muito sobre as formas de poder e protagonista na Agremiação. O papel das mídias sociais e da imprensa permitem observar o emaranhado de representações e de experiências que pairam sobre esse movimento. Desatar alguns nós dessa história, auxilia na compreensão de algumas versões e discursos da sociedade atual e daquela que almejamos.

Ao pretender trazer contribuições para o estudo do carnaval, constatou-se que as CF se tornaram uma manifestação privilegiada, o difícil é superar o seu dinamismo e flexibilidade. Logo, criou-se um conceito que habita o imaginário dos espectadores, como algo moderno e próspero graças ao refinamento tecnológico. Mas, o que pensam os coreógrafos e os bailarinos? Há liberdade nos movimentos? No quesito originalidade as CF parecem órfãs de pai e mãe. O processo criativo não é mais fascinante, forçando os coreógrafos a navegarem por outros mares e

⁸ Leila Blass apresenta que a quadra é o espaço da visibilidade pública das atividades da Escola de Samba, de sociabilidades, fortalecimento, reafirmação dos vínculos sociais e afetivos dos adeptos das Escolas de Samba. BLASS, Leila Maria da Silva. Carnavalesco: papel e funções. In: **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 50.

⁹ Barracão da Escola de Samba é caracterizado como o local, geralmente galpões, onde são construídos os carros alegóricos e criadas as fantasias. Esses locais nem sempre são condizentes com a beleza expressa nas obras de arte nele produzidas. Porém, é um importante espaço de criatividade e execução de arte carnavalesca, transformando-se num verdadeiro galpão de artes. No Rio de Janeiro, os barracões das escolas de samba do Grupo Especial foram reunidos num grande conjunto na chamada cidade do samba. Haroldo Costa menciona que o barracão é: "O espaço onde reina o mais legítimo espírito popular. [...]. É no barracão que se juntam todas as informações ancestrais que são realmente o grande caldo cultural que anima a arte popular do nosso país." COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001, p. 206.

tomarem de empréstimos elementos de linguagens artísticas de musicais e de filmes para desenvolverem as suas coreografias. Portanto, a emergência dessas escolhas tornou-se uma disciplina nesses tempos.

Pouco ou quase nada se sabe sobre a seleção para contratação de coreógrafos e bailarinos para a CF e o processo criativo dessa manifestação. Muito menos se o coreógrafo tem autonomia ou deve seguir os mandamentos do carnavalesco. Carlinhos de Jesus, coreógrafo renomado nesse ambiente, revela que ele tinha total liberdade na Escola de Samba Beija Flor e recebia consistente *cachê* para coreografar a CF de 2011 e toda equipe.¹⁰ Diante do depoimento do coreógrafo, interpreta-se que esse setor é extremamente lucrativo e altamente seletivo, marcado por grandes nomes do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do universo artístico/midiático carioca, o que afasta coreógrafos de pouco renome. Assim, para atender as exigências modernas verificou-se um processo de segregação nesse cenário. Neste sentido o:

[...]. Processo de segregação institucional aparecem em varias áreas. Em cada caso têm o efeito de remover aspectos básicos da experiência da vida, especialmente crises morais, das regularidades da vida cotidiana estabelecidas pelos sistemas abstratos da modernidade.¹¹

O coreógrafo Carlinhos de Jesus, tanto em seu discurso, quanto na performance dos seus bailarinos, resiste bravamente à influência dos artifícios sedutores da tecnologia, ao mesmo tempo em que dá preferência/visibilidade para as tradições populares, aos excluídos socialmente, à religiosidade, as experiências cotidianas e ao espaço local/regional, outrora estigmatizados.¹²

E, nessa perspectiva, sua principal meta é causar emoção no espectador e fazer com que esse público, aparentemente, se reconheça no contexto, quer dizer, que ele se sinta como parte integrante do espetáculo, num processo de interação entre as partes. No entanto, não se pode esquecer que é apenas uma representação artística, logo, remete à ideia da ausência desses excluídos socialmente.

¹⁰ JESUS, Carlinhos de. **O Gênero Popular e a Tecnologia nas Comissões de Frente de Carlinhos de Jesus**. [22 de julho de 2011]. 02h15¹. Botafogo – Rio de Janeiro. Entrevista concedida a este autor.

¹¹ GIDDENS, 2002, op. cit., p. 145.

¹² JESUS, 2011, op. cit.

É pertinente ratificar a premissa exposta em passagem anterior que o ingresso de profissionais nos diversos setores da agremiação, cujo objetivo é a obtenção do título, tornou as CF um quesito extremamente lucrativo e profissional. Com isso, as práticas de sociabilidade entre os moradores e os integrantes, muito provavelmente, sofreu uma reformulação nos seus valores sociais.

Um retorno às formas tradicionais: possibilidades e contradições

A CF enquanto objeto amplamente consumido, assumiu novas linguagens e especializações a partir do contato com o público. Contudo, a aceitação ou a rejeição de determinada CF pelo público, diz muito sobre a sociedade que experimenta essa forma de distração em tempos de crise política e social. Na sociedade globalizada as CF são parte integrante do espetáculo. Deste modo, entende-se que o espetáculo “[...] é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo.”¹³ Logo, “[...]. O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral.”¹⁴ As CF contemporâneas estão imersas nessa perspectiva, perdendo a sua pluralidade de experiências e saberes.

O processo de espetacularização das CF é intencional, conseqüentemente perdem a sua áurea¹⁵, tornando-se mercadorias¹⁶ descartáveis no contexto da indústria cultural. Na medida em que, “[...] com a indústria cultural, não é mais o talento do artista que produz a obra de arte; a obra de arte perde lugar para o bem cultural; a obra de arte deixa de ser o que era.”¹⁷ O interesse dos coreógrafos, bailarinos e artistas afins é estritamente a obtenção da nota 10, suprimindo as

¹³ DEBORD, Guy. A mercadoria como espetáculo. In: DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 4. ed. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 30.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 33.

¹⁵ Ver: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica. Primeira versão. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

¹⁶ BUCCI, Eugênio O espetáculo e a mercadoria como signo. In: NOVAES, Adauto (organizador). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 222.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 227.

possibilidades de críticas da sociedade. Deste modo, percebe-se que: “[...]. O consumo – ou a recepção – desses signos também obedece à lógica do mercado capitalista.”¹⁸ E, nesse sentido, essa tendência afeta a vida biológica das CF, propondo novos paradigmas e utopias.

É fato que as CF anunciam uma nova fase do carnaval brasileiro, embora marcada por incertezas e sustentada pelos meios de comunicação e pelo excesso de luzes e das tecnologias que seduzem as massas, representa uma ilustração das manifestações de ontem. A intervenção da mídia e da publicidade não é nenhuma grande descoberta, por outro lado, a naturalização dessas ações não permite avançar na compreensão das dimensões das CF. A popularização do carnaval, em especial das CF das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, permitiu significativas melhorias e contribuições para as agremiações. No entanto, afetou profundamente o saber/fazer dos coreógrafos que atravessam um processo de esgotamento criativo.

É interessante observar a tentativa de criar uma identidade para as CF. E ainda, acredita-se que diante da atual conjuntura de “independência” delas, ocorre um processo que pretende mantê-las sobre o controle da mídia. Os meios de comunicação modernos ditam a forma e o conteúdo da próxima CF, sugerindo aos artistas estar à frente do seu tempo. Contudo, a sensação que se tem é que sua existência é provisória.

Neste contexto, um obstáculo que precisa ser superado, diz respeito ao reflexo dos complexos dispositivos utilizados pelos artistas, que criam e legitimam uma falsa sensação de estarem à frente do seu tempo. De acordo com Edmond Couchot,

[...]. Esta concepção do artista adiantado em relação a seu tempo tem marcado fortemente a arte moderna e perdura ainda nos nossos dias. Ora, há alguns anos os meios técnicos que estão à disposição dos artistas mudam consideravelmente a situação.¹⁹

Deste modo, o horizonte aberto pela comunicação de massa à CF, permitiu uma visibilidade antes restrita e diversas modificações ocorreram na Escola de

¹⁸ BUCCI, 2005, op. cit., p. 225.

¹⁹ COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 135.

Samba. Atualmente as novas tecnologias e tendências se concentram nesse espaço, mas nem sempre foi assim. Vale lembrar que esse ambiente era marcado pela experiência, pelo improvisado e pelo lugar do informal, sendo seus discursos formatados pelo processo tradicional²⁰ e, portanto, articulado pela linguagem oral, passada de geração à geração. Na atual conjuntura esses aspectos representam uma memória traumática e que deve ser esquecida, pois são novos tempos. Logo, não surpreende o rebaixamento de uma agremiação que esteja deslocada desses princípios norteadores. Na medida em que, os artistas:

[...] percebem que as relações do homem com o mundo não são mais as mesmas depois que a revolução da informática e das comunicações nos coloca diante do numérico, da inteligência artificial, da realidade virtual, da robótica e de outros inventos que vêm irrompendo no cenário das últimas décadas do século XX.²¹

Os riscos possíveis das CF servem para impressionar o público e os jurados. Eles são visíveis e até toleráveis, uma vez que, projetam o amanhã do carnaval. Além disso, a admiração e a surpresa são a certeza que o público aprovou. Isso fica evidente nos debates e nas postagens nas redes sociais, onde os comentários e as opiniões ecoam como “especializadas” no assunto. Nessa direção, Anthony Giddens revela que: “O capitalismo consumidor, com seus esforços de padronizar o consumo e formar os gostos pela propaganda, desempenha um papel básico na difusão do narcisismo.”²² O narcisismo das CF criam uma versão sem sentido de si mesma e deslocada da realidade, apenas com grande impacto visual. De modo que, “O narcisismo, lembrar-nos-emos, é a busca da gratificação do eu que ao mesmo tempo evita que tal gratificação ocorra.”²³

²⁰ Sobre a questão do popular Jesús Martin-Barbero, observa que “[...] não se trata de um acréscimo do saber em cifras e dados, mas de um primeiro deslocamento que re-situa o “lugar” do popular ao assumi-lo como parte da memória constituinte do processo histórico, presença de um sujeito-outro até há pouco negado por uma história para a qual o povo só podia ser pensado “sob o rótulo do número e do anonimato”. MARTIN-BARBERO. Jesús. Redescobrimo o povo: a cultura como espaço de hegemonia. In: Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2009, p. 98.

²¹ DOMINGUES, Diana. Arte e tecnologia: a história de uma transformação cultural. In: DOMINGUES, Diana (organizadora). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 17.

²² GIDDENS, op. cit., p. 160.

²³ SENNETT, Richard. A personalidade coletiva. In: **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**, p. 320.

A dependência das CF da tecnologia é o sinal mais latente da sua atrofia, já que, repete intensamente padrões, num momento em que ser/estar CF é medida por julgamentos, por preferências e pelo deslumbramento dos profissionais, que nem sempre são especializados. Com isso, acabam por manter “as formas do mesmo”²⁴, perdendo as condições de renovar essa manifestação em detrimento do simples consumo. Tendo como pano de fundo a dinâmica econômica e o sensacionalismo próprio da mídia.

Em face disso, observa-se que algumas CF vêm acenando para a mudança, desde o fim dos anos 1990 e primeira década do ano 2000, e o caminho parece que é valorizar a teatralização tendo como tema central de seus discursos o sujeito excluído socialmente, por exemplo, no ano de 2000, a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira defendeu o enredo sobre "Dom Obá II"²⁵, rei dos esfarrapados, príncipe do povo" - contou a saga de uma etnia por meio da vida de um personagem. Cantou a história do Rio de Janeiro na época imperial dividido entre a pobreza - "o Rio de cá" - e riqueza - "o Rio de lá".

De acordo com o Jornal Folha de São Paulo,

A Mangueira fez ontem um desfile "black power", com um terço dos 4.500 integrantes negros, e conseguiu quebrar a frieza do sambódromo encenando um parto em plena avenida. [...] levou 800 negros nas duas primeiras alas do enredo sobre dom Obá, um príncipe africano que chegou ao Brasil como escravo e lutou pela liberdade dos negros.²⁶

²⁴ Parafrazeado da obra de Nilo Odália: **As formas do mesmo**: ensaios sobre o pensamento historiográfico de Varnhagem e Oliveira Vianna. São Paulo: UNESP, 1997.

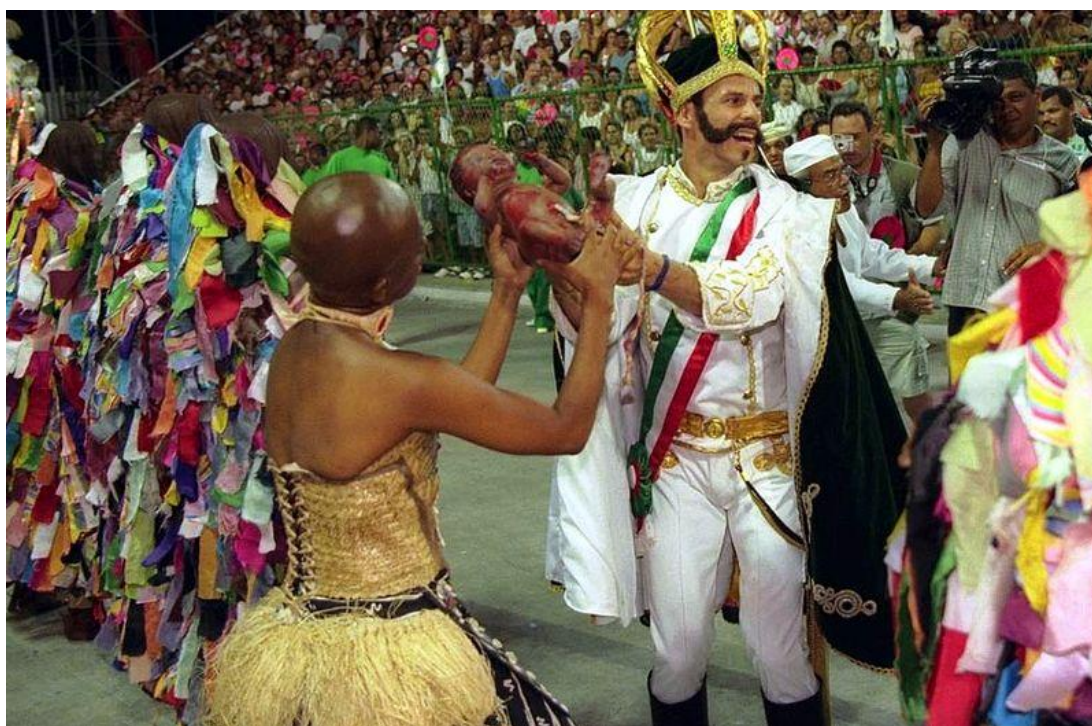
²⁵ [...]. Diz a história que, provavelmente, ele teria nascido em Lençóis na Bahia. Mas como a história se torna oficial, não a partir dos fatos, e sim, a partir de sua autenticidade na escrita do documento, a incerteza instaurada com o advérbio "provavelmente" é o comando que o carnavalesco precisa para fazer nascer na Avenida, e não na cidade de Lençóis na Bahia, o novo herói nacional. O imperador Dom Obá II serviu na Guerra do Paraguai, e depois da guerra, no Rio de cá, começa sua carreira imperial. "Seria descendente de família nobre de Oyó, país iorubá na Nigéria. Adota o nome de Obá que significa 'rei' na língua iorubá e, em homenagem ao pai, assume o título de Obá II. Quase sempre desempregado, vivia pelas ruas de fraque e cartola e freqüentava o beija-mão do imperador Pedro II. Diz o historiador Pompeu de Toledo que Dom Obá "foi um rei e um bêbado, a um só tempo. Era um bufão, mas não deixava de fazer sentido. Sua reaparição no Carnaval é apropriada. Vivia fantasiado, fingindo ser o que não era." SOUZA, Tania C. Clemente de. **Carnaval e memória**: das imagens e dos discursos. Instituto de Arte e Comunicação Social/UFF. Rio de Janeiro, p. 5-6. Disponível em: <file:///C:/Users/Elizeu/Downloads/silo.tips_carnaval-e-memo-ria-das-imagens-e-dos-discursos.pdf>. Acesso em: 20 de jul. 2020.

²⁶ OLIVEIRA, Marcelo. Mangueira tropeça, e Salgueiro surpreende. **Folha de São Paulo**. São Paulo, terça-feira, 07 de março de 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0703200001.htm>. Acesso em 14 julho de 2020.

Em relação ao trabalho realizado pela CF (imagem 1), o periódico mencionava que “Integrante da comissão de frente da Mangueira ergue no ar um boneco, após simular o parto de Dom Obá II, príncipe da nação iorubá que chegou ao Brasil como escravo, tema do enredo da escola.” E complementava:

A comissão de frente, puxada pelo dançarino Carlinhos de Jesus, arrancou aplausos: 10 homens e 5 mulheres trocavam de roupa, se transformando de nobres em príncipes e vice-versa. Na coreografia, a comissão contava o nascimento de dom Obá: uma das integrantes da comissão era erguida pelos demais, abria as pernas e, no ar, dava à luz. O bebê, um boneco ensanguentado com cordão umbilical, movimentava braços e pernas.²⁷

Imagem 1: CF da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira 2000
– “Nobres e Esfarrapados” – Cena do nascimento de Dom Obá II



Fonte: Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Comiss%C3%A3o_de_frente_da_Mangueira.jpg>. Acesso em: 14 de jul. 2020

A imagem é polissêmica e o seu discurso, nesta perspectiva não-verbal, muito provavelmente constituirá o repertório no imaginário²⁸ popular, sobre a vinda de um

²⁷ Idem, ibidem.

²⁸ “A imagem torna presente aquilo que não está presente. De duas maneiras possíveis. Primeiro, o homem dispõe desse poder *interno* de tornar presente, por si mesmo, em pensamento, a aparência

Príncipe afrodescendente para salvar/libertar os negros, pobres e excluídos, ao possuir boas relações com a elite carioca e ser aclamado como um Príncipe. Ainda que com seus defeitos e qualidades, conforme diz a “lenda”, o Dom Obá II, exibido naquela performance coreográfica, de acordo com as fontes, foi uma representação das que mais visibilidade teve pela mídia televisiva e impressa na medida em que: “A imagem - mesmo que na fantasia - materializa o acontecimento e promove um efeito de realidade.”²⁹. Sobretudo, naquele contexto, do ano 2000, em que as Escolas de Samba carioca deveriam retratar momentos e heróis da História dos 500 anos do Brasil.

No espaço de dezoito anos, observa-se a CF da Paraíso do Tuiuti, intitulada “Grito de Liberdade” que problematizou a questão do fim da escravidão após 130 anos da assinatura da Lei Áurea. A crítica social e política rendeu o Estandarte de Ouro, troféu mais significativo após o de campeã do Carnaval carioca, espécie de Oscar desta manifestação cultural. Essa CF teve na mídia um efeito semelhante ao da Unidos da Tijuca em 2010³⁰, que recorreu ao truque da troca de roupas na avenida. A do Paraíso do Tuiuti, trouxe efeitos/atitudes de consciência e críticas sociais. Indicando novas possibilidades, pois essa manifestação apresenta

visível das coisas que não estão presentes. Esse poder interno chama-se imaginação. Esse mesmo poder tem equivalente externo: é o poder de tornar presente a aparência visível das coisas que não estão presentes, porém não mais em seu pensamento, mas na realidade exterior; não mais somente por si mesmo, mas por qualquer outro. Tal é a faculdade humana de fazer e de compreender imagens. O homem tem então isto de particular, de único: pode tornar presente as coisas ausentes, pela imaginação ou pela criação de imagens. [...]” WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo. In: NOVAES, 2005, op. cit., p. 23.

²⁹ SOUZA, op. cit., p. 8.

³⁰ ‘Inebriados em meio a uma a uma erupção de sensibilidades, o tempo era real, mas a imagem ilusão, e, numa fração de milésimos de segundo a cena se redesenhava, dando sentido ao fixando na memória num período muito curto, imagens caleidoscópicas e como que num flash de olhar já não o era mais. E a todo instante a tensão nebulosa entre o real e o imaginário era solucionada, na medida em que a magia das trocas de roupas concretizava-se na cena, com a suave e sutil passagem do tecido que cobria os personagens da comissão de frente, durante a dinâmica teatralização da coreografia proposta pelo conjunto. Semelhante a uma tela de cinema, tudo se descolava de uma cena para outra em frações de segundos, mantendo-se o ritmo ligeiro, sugerindo novos sentidos e ecoando outros discursos a partir da cena apresentada ao contexto idealizado. Assim, desfilou a comissão de frente da Escola de Samba Unidos da Tijuca, arrebatando o título de campeã absoluta do carnaval de 2010 à agremiação, este tido como maior espetáculo popular a céu aberto da terra, que é o desfile das Escolas de Samba da cidade Rio de Janeiro. Não obstante, a proposta do trabalho transbordou a passarela do samba, apropriando-se de um espaço até então genericamente convencionado aos sambistas e não aos atores/bailarinos que executam performances nas modernas comissões de frente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Acredita-se que, pelo fato do espetáculo ter arrebatado toda atenção do público presente na Sapucaí, da mídia televisiva, impressa e falada, em função da fácil comunicação articulada pela desenvoltura apresentada pelo grupo em questão, à materialização do tema no enredo defendido pela agremiação, que foi: “É segredo!” Esse enredo provavelmente garantiu o título à Escola e revelou, mais uma vez, o poder de uma comissão de frente.’ CORRÊA, op. cit., 2015, p. 79.

conotações múltiplas, marcada pelos dramas cotidianos articulados pela linguagem cênica.

De acordo com o Jornal O globo do dia 14/2/2018, “A Comissão de frente da Tuiti vence como destaque do público do Estandarte de Ouro”, com 45% dos votos, “foram 8.213 votos na enquete que escolheu o destaque do público no Estandarte de Ouro”.³¹ Tal aceitação muito provavelmente deve-se ao fato do grupo enfatizar o sofrimento dos escravizados nas terras do Brasil (imagem 2), e os seus impactos no contexto atual, travestido de outra forma, por meio das injustiças sociais e miséria nas favelas, nas poucas ofertas de oportunidades e de direitos sociais, pelas carências de políticas públicas que possam minimizar o sofrimento dos afrodescendentes etc.

Imagem 2: CF da Escola de Samba Paraiso do Tuiti 2018 – Grito de Liberdade –
Cena do capitão do mato, açoitando o escravo.



Fonte: O Globo [online] – Foto Marcelo Theobaldi – Agência O Globo³²

³¹ A Comissão de frente da Tuiti vence como destaque do público do Estandarte de Ouro. **O Globo** [online], Rio de Janeiro, 14/2/2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/comissao-de-frente-da-tuiuti-vence-como-destaque-do-publico-do-estandarte-de-ouro-22396113>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

³² Idem, ibidem.

A perspectiva da linguagem cênica foi o eixo condutor do trabalho, proposto pela CF Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, pois segundo matéria publicada no dia 12/2/2018, pelo colunista, Daniel Outlander, no site especialista em carnaval, sobre o trabalho da referida Agremiação:

A comissão de frente emocionou. Patrick Carvalho, que estreia no Grupo Especial, mostrou a qualidade de seu trabalho. Encenando momentos da escravidão, onde negros acorrentados sofriam maus tratos de um negro semelhante, intitulado Capitão do Mato, o coreógrafo optou por um trabalho voltado para um lado realístico. Na Avenida, o que se via eram realmente escravos sofrendo maus-tratos, acorrentados, e com mordças. Com um tripé que simulava uma senzala, moradia dos escravos nas fazendas brasileiras, na época, de café, um bailarino simulava a morte e, posteriormente, uma ressurreição provida por pretos velhos, símbolo de religiões afro-brasileiras, com a assinatura da Lei Áurea. O Brasil foi o último país do mundo a acabar com o esquema de trabalho forçado. O trabalho foi extremamente simples. Patrick Carvalho não recorreu a telões de LED, iluminação ou maravilhas da tecnologia para sua comissão de frente. Foi um trabalho orgânico, completamente proposto e executado pela eficácia cênica, e que gerou aplausos, comoção e lágrimas por toda a Avenida. Um trabalho que, certamente, posiciona o coreógrafo a um novo posto.³³

Percebe-se que estas escolhas estratégicas estão relacionadas aos novos sentidos agregados a esta manifestação cultural e que pretendem libertá-la das imagens tradicionais da velha guarda³⁴ e inseri-la no espetáculo do desfile, atualizando seu *status* e representação simbólica na Escola e na sociedade, devidamente apropriada pela mídia. Nesse sentido, a retomada de temas populares relaciona-se a necessidade de aproximação da audiência com essa prática.

Entretanto, Jacque Revel³⁵ aconselha que a cultura popular, implica numa operação difícil de reconhecer, deste modo, foi por meio da censura que a cultura

³³ OUTLANDER, Daniel. Paraíso do Tuiuti 2018: Comissão de frente emociona em enredo sobre a Lei Áurea. **SRzd Notícias**. Rio de Janeiro, 12/2/2018. Disponível em: <<https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/desfile-paraíso-do-tuiuti-2018/>>. Acesso em 16 jul. 2020.

³⁴ O termo Velha Guarda é o nome que se dá à ala formada pelas pessoas ilustres e mais antigas da agremiação, os fundadores, isto é, espécie de conselho deliberativo formada pelos detentores do saber do samba. E essa nomenclatura acompanha a Escola de Samba desde os tempos de sua gênese. Todavia, Segundo a jornalista Rosangela Petta, “A velha guarda (definição que surgiu nos anos 60, parodiando o movimento da Jovem Guarda) representa a memória do samba em carne e osso. É composta de fundadores, primeiros sócios, compositores e componentes históricos que se mantêm ligados à agremiação. Fecham o desfile para lembrar ao público que a escola tem passado. PETTA, Rosangela. Veja como cada peça entra na engrenagem. In: A máquina do samba. **Revista Super Interessante**, ano 10, Nº 2, fevereiro de 1996, p. 35.

³⁵ REVEL, Jacques. Duas variações acerca do popular. In: **A invenção da sociedade**. Lisboa: DIFEL, 1989, p. 45.

popular passou a ser objeto de estudo na história, pois foram superados os seus supostos perigos. Relações visivelmente presenciadas nos trabalhos com as CF das Escolas de Samba, na medida em que elas se tornaram alvo de interesse de pessoas do universo intelectual e da mídia.

Como se pode observar em ambos os casos os artistas trabalharam com temas de representação popular, cuja a feição teatral, ao aproximar a imagem alegórica à realidade, nestas propostas artísticas, foram fatores determinantes para mediar a comunicação fluida dessas CF com o público, e, nesse processo gerando momentos de muita emoção, por meio da decodificação/identidade dos códigos pelos espectadores. É pertinente ressaltar que a ressignificação das CF pela mídia e pelas novas tecnologias atendem a interesses específicos e estão marcadas por relações de poder e de tensões.

O relativo sucesso de uma apresentação não garante a sua manutenção na elite do carnaval carioca – o Grupo Especial –, mas o seu fracasso, certamente é o princípio do destino à 2ª divisão do Grupo de Acesso – Série A –. Logo, é um esforço cotidiano reinventar-se nesse universo. Por outro lado, assiste-se à apresentação de velhos modelos, isso para garantir a pontuação e com certeza a renovação do contrato. Deste modo, o retorno à forma dita tradicional, além de inconstante pode ser contraditório, pois vai à direção contrária das transformações vivenciadas no carnaval dito moderno. Transformar-se para assegurar a vitória na Sapucaí é adequar-se a certas conveniências.

A construção de uma nova narrativa das CF é urgente e necessária. A dimensão material desse fenômeno não pode se restringir a visão dicotômica entre: moderno X “atraso”. Superar essa perspectiva significa desmaterializá-la. A sua fluidez permite a aproximação com a realidade vivida. Nesse contexto, Guy Debord elucida que:

A luta entre a tradição e a inovação que é o princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, só pode prosseguir através da vitória permanente da inovação. Mas a inovação na cultura só é sustentada pelo movimento histórico total, que, ao tomar consciência de sua totalidade, tende à superação de seus próprios pressupostos naturais e vai no sentido da supressão de toda separação.³⁶

³⁶ DEBORD, op. cit., p. 120.

Essa reconfiguração impõe desafios aos coreógrafos e aos intérpretes dessa manifestação que estão na fronteira entre o conformismo e a padronização das apresentações. Recuperar as múltiplas experiências dos coreógrafos e dos bailarinos ajuda a pensar os enigmas das CF e a compreender os porquês do seu estado de causa. Diante disso, cabe aos pesquisadores reorganizarem as perguntas e os discursos sobre essa manifestação. Dai a necessidade de um diálogo tanto dos pesquisadores como dos coreógrafos com outras áreas de conhecimento. Contudo, essa reação representaria uma aproximação com outros domínios, como a arte.

Comissões de Frente: ontem, hoje e amanhã

Essas vivências, ou melhor, os tempos de ouro das CF, parecem estar com os dias contados. Será que ela caiu na rotina ou esgotou-se em si mesma? Pode-se afirmar que transformações das CF têm validade, nota-se que isso vem ocorrendo desde o carnaval de 2018, quando a maioria delas muito provavelmente se inspiraram de forma recorrente nos elementos coreográficos dos anos de 1990. Verificou-se ainda uma completa ambiguidade nos desfiles, ora, com a modernidade tecnológica em seu ápice elas resolveram se apegar a uma receita que deu certo.

As CF estão no limite, por isso, os confrontos e as tendências renovadoras. Convém lembrar as vertiginosas transformações que ela vivenciou ao longo da história, criando uma continuidade e aceno à modernidade que a tornam obsoleta seguidamente. É fato que se impõe a necessidade de novas sensibilidades e que as mudanças não sejam imperceptíveis. Por outro lado, que elas sinalizem novas possibilidades de manifestar suas múltiplas faces.

De modo geral, as CF devem resistir ao invés de adaptar-se as tendências modernas. Pois, tornou-se uma prática recorrente aceitar a instabilidade das novas tecnologias, que promovem o desaparecimento da criatividade dos coreógrafos. Um fator importante para a proliferação desse movimento é o cenário de difusão e consumos das apresentações das CF. Ocorrendo um deslocamento da coreografia/apresentação em relação ao espetáculo/encenação. Dai questiona-se: Com o retorno ao tradicional as CF vão entrar em cena de fato? É fato que ela está inserida no mercado.

Considerações Finais

Por fim, compreendeu-se que as CF das Escolas de Samba do Rio de Janeiro revestidas de ilusões e de paixões não conseguiram disfarçar o seu limite. E isso significa que elas vão ser extintas? Obviamente que não. Mas, é fato que o apego às tecnologias modernas deteriorou a sua essência. É inegável a importância das intervenções, pois, além da visibilidade do movimento, obrigou os envolvidos nesse setor a repensarem os seus referenciais e as suas balizas. Contudo os excessos, inclusive de informações e visibilidade, provocam problemas. Ao passo que, “A modernidade é inseparável de sua “própria” mídia.”³⁷

Percebeu-se com certa nitidez a partir dos derradeiros carnavais um sopro de mudança. Deste modo, é fato que as CF representam a liberdade, elas se tornaram símbolo da Agremiação, por isso talvez a obsessão. Ela está na origem da Escola de Samba, herdeira das Grandes Sociedades³⁸, cumprindo diversos papéis e estabelecendo relações políticas, econômicas, sociais e culturais. Fazendo parte do cotidiano de todos que integram a Escola de Samba e da população em geral, provocando disputas, transformações e permanências. A CF aproxima e dá sentido à vida daqueles que a representam, portanto, ela se metamorfoseia em rito, crenças, normas e valores envolvendo e abrangendo diversos aspectos da sociedade.

Referências Bibliográficas e Fontes

BAKHTIN, Mikhail Mikhailvitch. Introdução. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailvitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Editora UNB, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre**

³⁷ Giddens, 2002, op. cit., p. 29.

³⁸ Sobre a origem da CF da Escola de Samba: “Quanto ao sentido e contexto do surgimento dessa prática cultural, há quase uma unanimidade entre os autores selecionados em reconhecer que as mesmas passam a existir a partir das propostas dos préstitos carnavalescos, com o surgimento das Grandes Sociedades, em meados de 1855, tendo componentes montados a cavalo e elegantemente vestidos e, posteriormente, composto pela diretoria das Escolas de Samba, vestidas por trajes tradicionais, tais como fraques e cartolas.” CORRÊA, op. cit., p. 89.

literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLASS, Leila Maria da Silva. Carnavalesco: papel e funções. In: **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval**. São Paulo: Annablume, 2007.

BUCCI, Eugênio O espetáculo e a mercadoria como signo. In: NOVAES, Adauto (organizador). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 222.

CORRÊA, Elizeu de Miranda. **As múltiplas faces da comissão de frente da Escola Samba de no contexto da ópera de rua (1928-1999)**. Curitiba, PR: CRV, 2015.

COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001, p. 206.

COSTA, Rogério da. Do tecnocosmos à tecno-arte. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DEBORD, Guy. A mercadoria como espetáculo. In: DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 4. ed. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOMINGUES, Diana. Arte e tecnologia: a história de uma transformação cultural. In: _____. (organizadora). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

DOSSE, François. O tempo de Marc Bloch Lucien Febvre. In: **A história em migalhas: dos Annales à Nova história**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

GIDDENS, Anthony. A segregação da experiência. In: GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Redescobrimo o povo: a cultura como espaço de hegemonia. In: Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ODÁLIA, Nilo: **As formas do mesmo**: ensaios sobre o pensamento historiográfico de Varnhagem e Oliveira Vianna. São Paulo: UNESP, 1997.

REVEL, Jacques. Duas variações acerca do popular. In: **A invenção da sociedade**. Lisboa: DIFEL, 1989.

ROKEBY, David. Espelhos transformadores. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. In: Estéticas tecnológicas. SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SOUZA, Tania C. Clemente de. **Carnaval e memória**: das imagens e dos discursos. Instituto de Arte e Comunicação Social/UFRJ. Rio de Janeiro, p. 5-6. Disponível em: <file:///C:/Users/Elizeu/Downloads/silo.tips_carnaval-e-memo-ria-das-imagens-e-dos-discursos.pdf>. Acesso em: 20 de jul. 2020.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo. In: NOVAES, op. cit. Adauto (organizador). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

Fontes:

A Comissão de frente da Tuiti vence como destaque do público do Estandarte de Ouro. **O Globo** [online], Rio de Janeiro, 14/2/2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/comissao-de-frente-da-tuiuti-vence-como-destaque-do-publico-do-estandarte-de-ouro-22396113>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

JESUS, Carlinhos de. **O Gênero Popular e a Tecnologia nas Comissões de Frente de Carlinhos de Jesus**. [22 de julho de 2011]. 02h15'. Botafogo – Rio de Janeiro. Entrevista concedida a este autor.

OLIVEIRA, Marcelo. Mangueira tropeça, e Salgueiro surpreende. **Folha de São Paulo**. São Paulo, terça-feira, 07 de março de 2000. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0703200001.htm>>. Acesso em: 14 julho de 2020.

OUTLANDER, Daniel. Paraíso do Tuiuti 2018: Comissão de frente emociona em enredo sobre a Lei Áurea. **SRzd Notícias**. Rio de Janeiro, 12/2/2018. Disponível em: <<https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/desfile-paraiso-do-tuiuti-2018/>>.

Acesso em 16 jul. 2020.

PETTA, Rosangela. Veja como cada peça entra na engrenagem. In: A máquina do samba. **Revista Super Interessante**, ano 10, Nº 2, fevereiro de 1996, p. 35.