



EM CENA

Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas
E-ISSN 2764.4669

Chico Rei: análise do projeto e do abre-alas do desfile da Caprichosos de Pilares em 1984

Taynara Quites Senra
Helenise Monteiro Guimarães

Para citar este artigo:

SENRA, Taynara Quites; GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Chico Rei: análise do projeto e do abre-alas do desfile da Caprichosos de Pilares em 1984. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.3, n.6, dez. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669030620230205>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



Chico Rei: análise do projeto e do abre-alas do desfile da Caprichosos de Pilares em 1984¹

Taynara Quites Senra²
Helenise Monteiro Guimarães³

Resumo

Este artigo tem como proposta analisar a construção do projeto de alegoria do abre-alas do G.R.E.S. Caprichosos de Pilares, submetido à censura prévia para aprovação do desfile no Carnaval de 1984. Para tanto, utilizaram-se fotografias do abre-alas no dia do desfile, publicadas na revista *Manchete* e no *Jornal do Brasil*. Com esse conjunto de imagens, é possível observar as diferenças existentes entre o projeto e a concepção da alegoria para o desfile de 1984.

Palavras-chave: Carnaval. Escolas de Samba. Caprichosos de Pilares. Chico Any시오. Alegoria.

Chico Rei: Analysis of the project and opening of the Caprichosos de Pilares parade in 1984

Abstract

The article aims to analyze the allegory project of the G.R.E.S. open-wings. Caprichosos de Pilares, submitted to prior censorship for approval of the 1984 Carnival. Using photographs of the opener on the day of the parade, published in *Revista Manchete* and *Jornal do Brasil*, analyze how the allegory was constructed. With this set of images, it is possible to observe the differences between the project and the conception of the allegory for the 1984 parade.

Keywords: Carnival. Samba Schools. Caprichosos de Pilares. Chico Any시오. Allegory.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Glaiane Quinteiro. ✉ glaianeqc@gmail.com

² Mestra em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) na linha de pesquisa Imagem e Cultura. Graduada em Design de Moda pela Faculdade SENAI/CETIQT, com especialização em Figurino e Carnaval pela Universidade Veiga de Almeida (UVA).

✉ taynarsenra93@gmail.com | <http://lattes.cnpq.br/3207642890161830> | <https://orcid.org/0000-0002-5486-060X>

³ Graduada em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestrado em Artes Visuais pela UFRJ e Doutorado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. É professora Associada 3 do departamento de História e Teoria da Arte EBA da UFRJ.

✉ heleng46@gmail.com | <http://lattes.cnpq.br/6266807318429051> | <https://orcid.org/0000-0001-7717-7224>



Chico Rei: Análisis del proyecto y del abre-alas del desfile de Caprichosos de Pilares en 1984

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la construcción del proyecto alegórico del *abre-alas* del G.R.E.S. Caprichosos de Pilares, sometido a censura previa para la aprobación del desfile en el Carnaval de 1984. Para ello, se utilizó fotografías del *abre-alas* el día del desfile, publicadas en revista *Manchete* y en el *Jornal do Brasil*. Con este conjunto de imágenes es posible observar las diferencias entre el proyecto y la concepción de la alegoría para el desfile de 1984.

Palabras clave: Carnaval. Escuelas de Samba. Caprichosos de Pilares. Chico Anysio. Alegoría.



A Escola de Samba Caprichosos de Pilares, nos anos 1980, abordou a temática do cotidiano em seus desfiles, cujo responsável foi o carnavalesco Luiz Fernando Reis pelo compromisso e crítica social presentes nos desfiles. O ano de 1984 é um marco para o Carnaval das Escolas de Samba, pois nesse ano foi inaugurado o Sambódromo, localizado na Rua Marquês de Sapucaí, na Zona Norte do Rio de Janeiro, um espaço onde acontece até hoje a apresentação das principais Escolas de Samba do Rio de Janeiro. O Sambódromo é composto de arquibancadas de concreto para o público e pista para os desfiles. Luiz Antonio Simas e Ney Lopes explicam a origem do nome desse espaço:

É neologismo, de criação atribuída ao antropólogo Darcy Ribeiro, quando foi vice-governador do estado do Rio de Janeiro. Inaugurado em 1984, o Sambódromo teve seu modelo e sua denominação reproduzidos em outras cidades brasileiras. O termo tem origem provavelmente irônica: foi criado por analogia com “autódromo”, “hipódromo”, etc., vocábulos compostos a partir do elemento greco-latino *dromos*, carreira, corrida (LOPES; SIMAS, 2020, p. 271-272).

A construção do Sambódromo aconteceu durante o governo de Leonel Brizola. Anteriormente, as agremiações realizavam suas apresentações em avenidas no Centro do Rio de Janeiro, com montagem e desmontagem de arquibancadas e decorações nas ruas e avenidas do desfile.

O desfile e a criação do carnavalesco

A agremiação de Pilares desfilava no antigo Grupo 1A, o equivalente ao grupo principal do Carnaval Carioca de hoje, e seu sucesso teve início no ano de inauguração do Sambódromo. Naquele ano, Luiz Fernando realizou uma homenagem ao humorista Chico Anysio no desfile *A visita da nobreza do riso a Chico Rei num palco nem sempre iluminado*. Para o carnavalesco, Chico Anysio era o rei do humor, por isso criou toda uma nobreza do riso para participar do desfile.

O desfile contém uma série de ironias e críticas. A primeira ironia está no título do enredo, no qual o carnavalesco faz uma analogia à falta de luz que aconteceu em 1983 durante o desfile da Caprichosos de Pilares, por isso *“num palco nem sempre iluminado”*. Esses detalhes são revelados na sinopse do enredo, que está disponível no Acervo do Arquivo Nacional.

Durante o período da Ditadura Militar que aconteceu entre abril de 1964 a março de 1985, a sinopse do enredo, a letra do samba-enredo e alguns projetos de alegorias e fantasias eram



submetidos à aprovação da censura prévia no Departamento de Serviço de Censura e Diversões Públicas.

Nesse período, todas as agremiações eram obrigadas a submeter documentos para aprovação da realização do desfile. Na sinopse do enredo, Luiz Fernando explicou quem era o Chico Rei:

A visita da nobreza do riso a Chico-rei, num palco nem sempre iluminado é uma homenagem ao humorista brasileiro, centralizada no seu gênio mais criativo, no criador incansável de tipos e personagens, de gestos e imagens, de graça engraçada, no rei do humor, no humorista maior Chico Anysio: para nós, Chico Anysio – rei do humorismo ou Chico Anysio rei ou simplesmente e bem a nossa maneira (REIS, 1984, p. 3).

Na sinopse, ele descreveu o motivo da criação da nobreza do riso, quem eram os participantes desta corte e quais personagens dentro do enredo eles representavam:

Onde há rei, há reinado, e não há reinado sem nobreza: para tal criamos o reino encantado, ou melhor, o reino engraçado, a corte do humor, o império do riso, formada por esses maravilhosos humoristas brasileiros; senão vejamos: Jô Soares vira Dom Jô, o gordo; Agildo Ribeiro transforma-se em príncipe Agildo, o anfitrião; Ronald Golias torna-se infante Golias, o gigante; Os trapalhões serão os 3 mosqueteiros trapalhões, os ministros do rei (qualquer semelhança terá sido mera intenção); Geraldo Alves será agraciado como Duque Geraldo, o imitador; Juca Chaves torna-se Barão Juca, o menestrel censurado, e até um não nobre, um plebeu, porém guerreiro, vem participar dessa corte, Plebeu Chacrinha, o velho guerreiro. Mas a nobreza é grandiosa em quantidade e qualidade e virão também: Fidalgo Moacir, o franco; Visconde Otelo, o negro; Ministro Sergio, o malandro (qualquer semelhança terá sido mera intenção); Baroneza Dercy, a desbocada; Tutos Costinha, o moralista; Grão Duque José, o Vasconcelos; Conselheiro Paulo, o Silvino; entre outros (REIS, 1984, p. 3-4).

Os humoristas mencionados na sinopse do enredo eram conhecidos pelos espectadores, porque eram figuras presentes na televisão brasileira.

O carnavalesco também explica na sinopse sobre a falta de luz durante o desfile de 1983 e o porquê dele mencionar esse episódio no título do enredo:

E aquela passarela que outrora fora um palco sempre iluminado, para nós caprichosos, enfeitados de Um Cardápio à Brasileira, ela não foi tão reluzente, tão iluminada assim, e nós, somente nós, que sofremos na pele, ou melhor na fantasia a tristeza do desfile na penumbra: podemos afirmar: NUM PALCO NEM SEMPRE ILUMINADO (REIS, 1984, p. 4).



A falta de luz aconteceu no desfile *Um cardápio à brasileira* em 1983, ano do retorno da agremiação ao grupo principal das Escolas de Samba. Devido a este acontecimento, o desfile não foi julgado, e a escola continuou no grupo principal para o Carnaval de 1984.

O sucesso da Caprichosos de Pilares teve início no Carnaval de 1982. Intitulado de *Moça bonita não paga*, o desfile do primeiro ano de Luiz Fernando como carnavalesco da agremiação comunicou de forma simples e fácil a alta dos preços dos alimentos das feiras livres.

As temáticas do cotidiano foram o diferencial para o sucesso da agremiação. Este tipo de temática aconteceu na década de 1970 no G.R.E.S. União da Ilha do Governador, com a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues assinando os desfiles: *Domingo* em 1977 e *O Amanhã* em 1978. Esses desfiles apresentaram temáticas do cotidiano da população brasileira, através de soluções estéticas simples e com o luxo da cor. Em contraposição aos luxuosos desfiles de Joãozinho Trinta no G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, Helenise Guimarães (1992) explica que os enredos voltados para o dia a dia da população têm início nos desfiles da Maria Augusta e alguns anos depois aparecem nos desfiles de Luiz Fernando na Caprichosos de Pilares:

Maria Augusta surgiu na década de 70, a tendência existente de explorar enredos baseados em temas oníricos e metafísicos, como faziam Joãozinho Trinta e Fernando Pinto. A diferença estava no enfoque dado aos enredos quanto aos elementos do cotidiano real das pessoas, e que mais tarde geraram a vertente de enredos de crítica política. Esta vertente seria explorada por outras Escolas, como a Caprichosos de Pilares e a São Clemente (GUIMARÃES, 1992, p. 93).

Luiz Fernando acrescentou aos enredos do cotidiano elementos como bom humor, ironia, irreverência e críticas políticas. Os desfiles expressam o momento econômico, político e social do Brasil nos anos 1980, abordando assuntos como o aumento da inflação, a dívida externa, a alta taxa de juros, o preço alto dos combustíveis e o desejo para eleições diretas para presidência da República.

O jornalista Marcello de Mello (2015) conta, em *O enredo do meu samba*, que a agremiação levou para o desfile um tripé com as caricaturas de Leonel Brizola, Ulysses Guimarães e Tancredo Neves, pedindo “Diretas Já!”. Este movimento ficou conhecido em todo o Brasil e teve apoio de intelectuais, políticos e da sociedade civil, clamando por eleições diretas para presidente da República. Quando o desfile chegou à Praça da Apoteose, a faixa com esse pedido foi solta pelo vice-governador do Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro. Mello explica:



A escola de Pilares foi a única a aderir claramente à campanha das Diretas. Levou para a Sapucaí uma alegoria em que o apelo estava escrito num muro, no qual havia caricaturas de Leonel Brizola, Ulysses Guimarães e Tancredo Neves, ironizando quem não se posicionava claramente em relação ao assunto. Além disso, uma faixa com a inscrição “Diretas Já”, presa a balões de gás coloridos, foi solta na recém-inaugurada Praça da Apoteose, gerando uma bela imagem para ilustrar reportagens sobre o assunto (MELLO, 2015, p. 203).

O carnavalesco abordou a temática do cotidiano de forma descomplicada, facilitando assim a comunicação com os espectadores. Este é um conceito de Clifford Geertz (1997) para explicar que o pintor é um artista que trabalha com a capacidade de comunicação do público. É possível aplicar essa ideia na função desempenhada pelo carnavalesco, pois o desfile das Escolas de Samba é pensado e elaborado para compreensão dos espectadores. Segundo Geertz explica:

O pintor reage a tudo isso; a capacidade visual de seu público deve ser seu veículo transmissor. Sejam quais forem suas habilidades e especializações profissionais, ele próprio um membro da sociedade para a qual trabalha e partilha de sua experiência e costumes visuais (GEERTZ, 1997, p. 156).

Esse artista do Carnaval é um membro da sociedade, por isso, compartilhar com o público a sua visão de mundo foi mais um diferencial para o sucesso do desfile. Luiz Fernando era professor de matemática e trouxe em seus desfiles a crítica política e econômica, como conta Vicente Dattoli (2015).

E o louco professor de matemática (isso mesmo, Luiz Fernando Reis é professor de matemática e metido a comunista, junção que talvez explique toda a sua loucura), decide manter a linha de crítica política que mexia com o Brasil de então, mas com pitadas de humor. A Caprichosos resolve homenagear Chico Anysio e apresenta um título enorme para seu enredo: “A nobreza do riso visita Chico Rei num palco nem sempre iluminado”, brincando com a falta de luz do ano anterior (DATTOLI, 2015, p. 147).

Alguns personagens de Chico Anysio criticavam no programa de televisão *Chico Anysio Show* os problemas econômicos e políticos do Brasil, conforme Luiz Fernando menciona na sinopse. O carnavalesco também descreve quais personagens pertencem a esse momento “FASE CRÍTICA (FASE POLÍTICA): Brazuca, Justo Veríssimo, Salomé, Bruce Kane e Cascata/Cascatinha.” (REIS, 1984, p. 6).

Em todos os setores do desfile, o humorista foi homenageado. Para análise deste artigo, escolhemos o abre-alas da agremiação, porque o documento para aprovação da censura prévia



em 1984 contém o projeto da alegoria; e, após o desfile, a imagem desta alegoria foi publicada no *Jornal do Brasil* e na revista *Manchete*. Sendo assim, é possível observar a ideia inicial a partir do projeto da alegoria e, mediante a imagem do jornal e da revista, analisar a imagem final do abre-alas.

Análise do abre-alas de Chico Rei

Para essa análise, são relevantes as ideias de Georges Didi-Huberman (2013), na obra *Em Diante da Imagem*, na qual aborda três campos da imagem, que são: o visível, o invisível e o legível.

O estatuto intermediário do legível (cuja questão é de traduzibilidade), uma única escola é dada a quem pousa o olhar [...] no mundo visível, do qual uma descrição é possível, ou não o capturamos e estamos na região do invisível, em que uma metafísica é possível, desde o simples fora de campo [...] inexistente do quadro até o mais-além ideal da obra inteira (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23).

Nos quesitos visuais do Carnaval das Escolas de Samba, em específico na alegoria, a imagem visível acontece quando aquilo que estamos vendo é uma tradução de algo ou alguma coisa que conhecemos. A imagem legível está quando o público compreende exatamente aquilo que está observando. Diferentemente da imagem invisível, que está além do que o espectador está vendo, podendo associar à sua visão e conhecimento de mundo para compreender o que está à sua frente.

Didi-Huberman (2013) também conta que a imagem é um entrelaçamento de saberes e não-saberes. Por isso, não devemos limitá-la apenas aos campos visíveis, legíveis e invisíveis. Didi-Huberman explica:

Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visível, legível e invisível –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23).

Segundo as ideias de Didi-Huberman (2013), as imagens produzem conteúdo de elementos conhecidos e desconhecidos pelos espectadores, transmitindo-lhes conhecimento e saberes. Essa função é desempenhada pelo carnavalesco no desfile das Escolas de Samba, porque ele é o



responsável por produzir esses elementos que são visualizados pelo público.

Peter Burke (2017), em *Testemunha Ocular*, conta que as imagens traduzem rapidamente um processo ou detalhe que um texto levaria anos para explicar, facilitando assim a comunicação entre o artista e o público. Burke explica: “Uma vantagem particular do testemunho de imagens é a de que elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo que um texto levaria muito mais tempo para descrever de forma mais vaga” (BURKE, 2017, p. 125). Os conceitos de imagem de Didi-Huberman (2013) e de Peter Burke (2017) serão aplicados para análise do abre-alas da Caprichosos de Pilares de 1984.

O documento do desfile submetido à aprovação da censura prévia em 1984 mostra a ideia do projeto do abre-alas da escola sem justificativa ou notas sobre o que representava essa alegoria. Porém, entendendo a história de Luiz Fernando Reis, é possível compreender a ideia do abre-alas. A seguir a Figura 1 traz esse projeto.

Figura 1 - Projeto do abre-alas da Caprichosos de 1984



Fonte: Acervo Arquivo Nacional, 1984, p. 12⁴

⁴ Essa imagem consta no documento do Arquivo Nacional submetido à censura prévia em 1984.



Essa imagem revela o carimbo de aprovação da censura prévia, assim como a data, o número do registro do documento e a assinatura do funcionário. Em 1984, o desfile aconteceu no mês de março e, especificamente, os espetáculos das escolas do Grupo 1A ocorreram em 04 de março de 1984. Ou seja, o documento foi aprovado 11 dias antes do desfile, no mesmo dia em que o presidente da agremiação o submeteu à aprovação.

O projeto do abre-alas tinha como proposta mostrar para o público que Chico Anysio era o Rei do Humor e que o humorista era o fio condutor de todo o desfile. Na imagem é possível observar a posição em que ele foi representado, sentado com mãos e pés aparecendo. Cinco coroas estão espalhadas pela alegoria, transmitindo a ideia de soberania e grandeza do homenageado. Das cinco coroas, apenas uma está na cabeça da escultura central da alegoria, que representa o rosto do homenageado. As demais estão nas mãos e pernas da estrutura (como podemos observar na Figura 1).

As expressões faciais do rosto da escultura são fiéis ao rosto do humorista, facilitando o entendimento do público sobre quem era Chico Rei. O vestuário representado no projeto é composto de um robe sobreposto a uma calça; esse robe contém plumas, mostrando a grandiosidade do artista. Esse tipo de indumentária era utilizado no passado por monarcas em cerimônias de coroação.

Segundo Peter Burke (2017), os acessórios e os objetos representados nos retratos pintados no século XVIII estão carregados de sentidos simbólicos. Burke explica: “As posturas e gestos dos modelos, os acessórios e objetos representados à sua volta seguem um padrão e estão frequentemente carregados de sentido simbólico.” (BURKE, 2017, p. 42). Essa ideia de Burke pode ser aplicada na imagem do projeto da alegoria, quando identificamos o robe e a coroa como elementos que simbolizam o poder e a soberania.

A imagem do croqui do abre-alas mostra outra característica da agremiação, que remete aos carnavais de Maria Augusta na União da Ilha do Governador em 1977 e 1978: o nome do enredo no abre-alas. Essa característica contínua no trabalho de Luiz Fernando, nos desfiles de 1985 e 1986 da Caprichosos de Pilares.

Mas o projeto da alegoria não mostra os figurinos das composições da alegoria nem indica a localização desses desfilantes. Esses detalhes podem ser encontrados na imagem do abre-alas do desfile divulgada pelo *Jornal do Brasil* e pela revista *Manchete*.



Segundo Maria Laura Cavalcanti (2011), a função das alegorias é apresentar diferentes tópicos do enredo. Elas são construídas para serem visualizadas por espectadores nos diversos espaços do Sambódromo e são responsáveis pela experiência carnavalesca do público, junto com o samba-enredo. Nesse contexto:

A função mais aparente então das alegorias num desfile é realce dos tópicos de um enredo, elaborados também pelas fantasias das alas que as sucedem ou precedem. [...] Junto ao samba-enredo que é repetidamente entoado (e dançado) enquanto durar um desfile, as alegorias são responsáveis pelo poderoso efeito que transforma a inexorabilidade da passagem linear na intensidade de uma experiência carnavalesca. Ao elaborarem a expressão plástica e visual de um tópico do enredo, as alegorias terminam por “falar” muito mais do que o que foi sugerido pelo enredo, surpreendendo e abrindo aquele tópico específico a diversas outras cadeias de associações simbólicas, impossíveis de serem apreendidas simultaneamente pelo espectador. Elas são feitas para serem vistas por muitos olhos, que veem, dependendo de sua perspectiva de visão, aspectos inevitavelmente específicos e parciais (CAVALCANTI, 2011, p. 169).

O olhar do espectador varia de acordo com sua localização no Sambódromo: o público da arquibancada tem a visão do alto e lateral do desfile; ao contrário do espectador da frisa, que ocupa cadeiras localizadas próximas à pista do desfile em que a visão é apenas lateral. Esses dois tipos de espectadores conseguem visualizar o desfile de frente, quando a agremiação ainda está a alguns metros de distância do seu setor. Maria Laura Cavalcanti (2011) conta a sua experiência como espectadora do desfile.

o setor chamado “frisas”, que fica bem próximo da passarela. A grande proximidade dos desfilantes que podemos ter nas primeiras fileiras desse setor compensa a falta da magnífica perspectiva obtida quando assistimos a um desfile do alto das arquibancadas e permite apreender a lateralidade e a parcialidade que sempre integram a experiência visual de uma alegoria em desfile (CAVALCANTI, 2011, p. 170).

O fotógrafo da imagem do abre-alas para a matéria do *Jornal do Brasil* provavelmente estava localizado na Torre de Imprensa no Sambódromo. Esse espaço é destinado à imprensa e fica entre os setores 11 e 13 da Marquês de Sapucaí, no final do desfile, na frente da última cabine julgadora no setor 10.

Esse é um ângulo privilegiado para as fotografias, porque permite ao profissional visualizar o desfile do alto, de frente, dos lados esquerdo e direito da alegoria, diferentemente dos espaços destinados ao público. Em 1984, a estética na construção das alegorias era diferente dos dias de



hoje, mas a visão do público no Sambódromo ainda continua a mesma.

Aquele era o primeiro ano da inauguração do Sambódromo, um novo espaço com novas dimensões e necessidades. As alegorias da Caprichosos de Pilares não eram grandiosas: a função delas no desfile era transmitir a mensagem do enredo. Diferentemente das outras coirmãs, a agremiação tinha poucos recursos financeiros e as alegorias refletem isso.

A Figura 2 mostra uma fotografia do *Jornal do Brasil*, que revela em preto e branco as cores da impressão do periódico.

Figura 2: Fotografia da alegoria Chico Rei no *Jornal do Brasil*



Fonte: *Jornal do Brasil*, 7 de março de 1984, Caderno B, p. 11



A alegoria finalizada com todos os seus elementos na Marquês de Sapucaí mostra as diferenças existentes entre a idealização do projeto e sua concepção.

Para começar, a coroa da cabeça da escultura não está conforme o croqui: a dimensão dela é menor e está localizada na lateral da cabeça de Chico Rei, diferentemente do projeto. No croqui constam mais quatro coroas e na alegoria final foram produzidas apenas duas, que estão localizadas nas mãos da escultura. Essas duas coroas são espaços de dois componentes com figurinos representando a realeza. No centro da alegoria também havia mais dois componentes, com fantasias em referência ao traje nobre.

O projeto de alegorias não contém o figurino dessas composições, assim como não dá nenhuma explicação sobre como os espaços das coroas seriam ocupados por desfilantes. Outra questão diferente no projeto é a expressão da escultura que não é a mesma do croqui, apenas os traços lembram o rosto de Chico Anysio.

Vicente Dattoli (2015) é filho do então vice-presidente da Caprichosos de Pilares em 1984. Ele conta um episódio curioso sobre o movimento da cabeça da alegoria: a escola tinha poucos recursos financeiros para construção do seu desfile, diferentemente das outras coirmãs que nessa época já usavam efeitos especiais em suas alegorias, porém diferentes dos efeitos utilizados atualmente.

Segundo o relato de Dattoli (2015), o abre-alas era grande para os padrões da escola que era considerada pequena em relação às outras, como G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel, G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira e G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis.

Por isso, para Caprichosos de Pilares o efeito de mexer a cabeça da escultura era importante, pois demonstrava um *status* de escola grande e que gostaria de permanecer no grupo principal das Escolas de Samba. Sendo assim, o pai de Vicente escolheu uma pessoa para mexer a estrutura durante todo o desfile. Dattoli (2015) conta detalhes dessa história.

Decidiu-se fazer um abre-alas simples, porém grandioso (para nossos padrões, é claro). Seria um boneco de Chico Anysio, uma escultura enorme de sua cabeça – o isopor usado para essa obra de arte fora o mesmo que no ano anterior tinha sido um boi. E essa cabeça precisaria mexer-se. Como? Não havia ainda o pessoal de Parintins com seus movimentos tão famosos atualmente, nem tínhamos condições de pagar algum tipo de gerador que realizasse o ir e vir da cabeça. A solução encontrada foi falar com o Nilton. Como já disse, ele era um faz-tudo do barracão. [...] Mas precisávamos dele



para movimentar a cabeça do Chico Anysio. E a cabeça não poderia parar de girar um só instante. Meu pai foi falar com ele. [...] chegou pertinho de Nilton falando [...] este ano você vai desfilar... vai ficar embaixo do abre-alas mexendo a cabeça do boneco [...] entendeu? [...] É claro que Nilton tinha entendido o recado. A única coisa que pediu foi que não deixassem faltar a sua cachacinha entre as ferragens da alegoria. “Não vou conseguir ficar embaixo sem beber”, falou. E a bebida foi providenciada, apesar de todos ficarem preocupados em como alguém suportaria ficar fechado naquela estrutura de ferros, madeira e tecidos, naquele calor, e ainda bebendo cachaça – o cigarro, é claro, fora totalmente vetado. O desfile aconteceu da maneira que desejávamos (DATTOLI, 2015, p. 79).

Como os recursos eram escassos, foi necessário aproveitar outra escultura do Carnaval de 1983 para confeccionar a cabeça de Chico Anysio. Dattoli (2015) revela que Nilton continuou mexendo a cabeça mesmo quando a Caprichosos de Pilares teve seu desfile encerrado. Um repórter observou esse fato e questionou Luiz Fernando. Dattoli traz esse relato:

Entrevistas rolando, carros e alas saindo de Sapucaí e um repórter verifica que o abre-alas não parava de movimentar-se, ou melhor, que a cabeça do Chico Anysio continuava para lá e para cá, para lá e para cá. Inocente, pensando que a Caprichosos tinha os mesmos recursos das outras, falou com o carnavalesco para “desligar o motor porque o desfile acabou”. Isso depois de muito mais de uma hora de esforço contínuo de Nilton embaixo do carro alegórico (DATTOLI, 2015, p. 80).

Na transmissão do desfile pela TV Manchete, disponível na plataforma YouTube, é possível visualizar o movimento da cabeça para um lado e para outro. Nilton também movimentou os olhos da escultura, pois eles piscavam a todo momento durante o desfile. O efeito criado lembrava os que as outras agremiações apresentavam em seus desfiles.

A revista *Manchete* também publicou uma foto em preto e branco dessa alegoria. A imagem tem um ângulo diferente do *Jornal do Brasil* e revela outros detalhes.



Figura 3 - Fotografia do desfile na revista *Manchete*



Fonte: Acervo da revista *Manchete*, 1984

Nesta imagem, pode-se observar a representação das fantasias das composições, que fazem referência ao traje da realeza. As dimensões de altura e largura da alegoria são evidentes na fotografia e demonstram a não grandiosidade da agremiação.

Para conseguir essa fotografia, o fotógrafo estava a alguns metros de distância da alegoria, na pista do desfile. Por isso, não conseguimos enxergar a cabeça de Chico Anysio: os esplendores dos componentes do centro estão na frente.



Considerações finais

A localização do espectador produz sensações e visões diferentes para o mesmo desfile – como podemos visualizar nas duas fotografias do *Jornal do Brasil* e da revista *Manchete*. A imagem da torre de imprensa mostra o abre-alas do alto, de onde se pode ver todos os detalhes da alegoria – ao contrário da imagem da pista do desfile, que mostra o abre-alas de frente.

Segundo Maria Laura Cavalcanti (2011), as alegorias são elaboradas para serem consumidas e destruídas no final do desfile. A autora explica que:

Alegoria é um termo nativo que designa os imensos objetos que integram o desenrolar das performances rituais contemporâneas do Bumbá Parintins e do Carnaval das escolas de samba cariocas. Elas interpelam o espectador levando ao paroxismo o lugar da visão nesses espetáculos: são construídas para a fruição ritual. Existem para serem consumidas e destruídas nesse ato (CAVALCANTI, 2011, p. 166).

Infelizmente, as alegorias do Carnaval do Rio de Janeiro são destruídas logo após os desfiles, muitas vezes no caminho de volta ao barracão. Por isso, o público deve consumir o máximo de informações da alegoria durante o tempo do desfile, porque em muitos casos é o único momento que essa arte é exposta para o público.

Esse abre-alas de 1984 retornou à Marquês de Sapucaí no desfile das campeãs do Carnaval para disputar o “supercampeonato⁵” que aconteceu naquele ano. As imagens disponíveis na revista *Manchete* e no *Jornal do Brasil* mostram como o público pôde observar diferentes detalhes, de acordo com o seu posicionamento no Sambódromo.

Também mostra a diferença entre a idealização e a concepção de projeto do abre-alas. Alguns fatores podem ter contribuído para essa diferença como o tempo restante para confecção da alegoria, a falta de recursos financeiros ou até mesmo a modificação da ideia do abre-alas.

Para terminar, as três imagens apresentadas neste artigo mostram que ao longo da construção do Carnaval as ideias podem ser modificadas ou adaptadas, de acordo com a necessidade da escola. Mesmo precisando adaptar sua ideia, Luiz Fernando continuou comunicando ao público, de forma fácil e descomplicada, que Chico Anyisio é o rei de sua história.

⁵ O Supercampeonato aconteceu em 1984, ano de inauguração do Sambódromo, no qual as três melhores escolas do desfile de domingo e de segunda disputaram o supercampeonato no Sábado das Campeãs.



Referências

- BALTAR, Anderson; LEAL, Eugênio; DATTOLI, Vicente. **As primas Sapecas do Samba: alegria, crítica e irreverência na avenida**. Rio de Janeiro: Novaterra. 2015.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2017.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Formas do efêmero: alegorias em performances rituais**. Ilha Revista de Antropologia, v. 13, n. 1, p. 163-183, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução de Paulo Neves. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FARIAS, Júlio César. **O enredo da Escola de Samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.
- GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que faz escola no Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 5ª ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 2020.
- MELLO, Marcelo de. **O Enredo do meu Samba: a história de quinze sambas-enredo imortais**. Rio de Janeiro: Record. 2015.

Recebido em: 30/09/2023

Aprovado em: 30/12/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br