

## **Bizarrices barrocas no carnaval brasileiro: alegorias proibidas como imagens dialéticas**

### ***Baroque Bizarreness in Brazilian Carnival: Banned Allegories as Dialectical Images***

**Fátima Costa de Lima**

Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.  
[fatimaedinho@ig.com.br](mailto:fatimaedinho@ig.com.br)

**Resumo:** Partindo da ideia de “bizarrice”, o artigo desdobra os conceitos de “alegoria” e “imagem dialética”, retomando as pesquisas de Walter Benjamin sobre o teatro barroco e a modernidade. Os conceitos são aplicados na avaliação crítica de duas alegorias proibidas de desfilar no Carnaval brasileiro: o Cristo Mendigo (Joãosinho Trinta, Beija-Flor, 1989) e o Carro do Holocausto (Paulo Barros, Viradouro, 2008). A reflexão foca nos aspectos teológicos e políticos das formas alegóricas para discutir a censura da representação artística.

**Palavras-chave:** bizarrice; alegoria; imagem dialética; censura da representação artística; Carnaval brasileiro.

**Abstract:** Following the idea of "bizarreness" this article unfolds the concepts of "allegory" and "dialectical image" resuming Walter Benjamin's researches on Baroque theater and modernity. The concepts are applied in the critical evaluation of two parade cars that were forbidden to be used in Brazilian Carnival: *Cristo Mendigo* [Christ, the Beggar] by Joãosinho Trinta (School of Samba Beija-Flor, 1989) and *Carro do Holocausto* [Car of the Holocaust] by Paulo Barros (School of Samba Viradouro, 2008). The reflection focuses on the theological and political aspects of the allegorical forms in order to discuss censorship of artistic representation.

**Keywords:** *bizarreness*; allegory; dialectical images; Brazilian carnival; censorship of artistic representation.

Data de recebimento: 09/02/2016

Data de aprovação: 30/04/2016

## 1 - Conceitos e imagens, saltos e alegorias

*“Ponha o leite na mesa,  
mas não feche nenhum livro.”*  
Bertolt BRECHT (1956, p.7)<sup>1</sup>

Ainda na década de 1960, Angelo Guido (1893-1969) confrontava o “preconceito ‘classicista’” (1967, p.6) da crítica de arte que condenava ao ostracismo histórico a produção barroca. Segundo Guido, durante séculos a opinião geral (de) formada de especialistas atribuiu expressões como “bizarras formas” [...] estilo sobremodo bizarro [...] abuso do bizarro [...] modelos de bizarria” (Ibidem, p.6 e 7) a essa produção. Alvo do escárnio das grandes enciclopédias e manuais europeus de História e de Teoria da Arte, à noção de “bizarrice” foram associadas uma série de desqualificações como as de “excessivo ridículo”, “depravação do gosto”, “estilo corrupto” (Ibidem, p.7), entre outras.

No esforço de combater o preconceito contra uma “depreciativa classificação de bizarria” (Ibidem) das obras barrocas, surgiu, na virada do século XIX para o XX, a tendência investigativa que conduziu à atualidade de algumas pesquisas sobre o barroco e o neobarroco. Os precursores são, segundo Mario Perniola,

três autores e três obras teóricas que exerceram uma influência determinante sobre a poética expressionista: *Renascença e barroco* (1888) de Heinrich Wölfflin, *Spätromische Kunstindustrie* (1901) de Alois Riegl e *Abstraktion und Einfühlung* (1908) de Wilhelm Worringer. (2009, p.143)

A partir desses pioneiros da revalorização crítica da arte barroca, pesquisadores do calibre de Affonso Romano de Sant’Anna (2000), Arnold Hauser (1993), Eugenio D’Ors (1964), Gustav Hocke (2005), Helmut Hatzfeld (2002), João Adolfo Hansen (2008), José Antonio Maravall (2009), Otto Maria Carpeaux (1990) e Severo Sarduy (1999) se entregaram à tarefa de restituir dignidade conceitual ao barroco. Suas reflexões se alojam em áreas artísticas tão distintas quanto o são a arquitetura e a literatura, a pintura e o cinema, a escultura e a poesia. Alguns dos anteriormente citados— e outros como Angela Ndalianis (2005), Craig Owens (1989) e Omar Calabrese (1987) – também utilizam o conceito de “neobarroco” na crítica de

---

<sup>1</sup> Em espanhol: “*Pon la leche sobre la mesa pero no cierres ningún libro.*” Tradução livre da autora do artigo.

trabalhos artísticos contemporâneos. Como uma espécie de “membro honorário” desse considerável grupo de pensadores, o artigo destaca a “bizarrice dialética” que constitui a teoria crítica da arte e da linguagem de Walter Benjamin (1892-1940). Baseada em estudos sobre o barroco, a contribuição benjaminiana “salta” do Seiscentos para o século XX, aproximação confirmada por Perniola:

Nas obras de Walter Benjamin as tramas do barroco e do expressionismo, do seiscentismo e da modernidade, da sociedade emblemática e da sociedade de massa se entrelaçam e adquirem dimensões mais profundas. [...] É exatamente Benjamin que, colocando-se na conclusão da experiência expressionista e da corrente de reatualização do barroco na Alemanha (que na década de 1917 e 1927 produziu mais de vinte livros tendo como tema essa tendência), consegue traçar o paralelo mais interessante entre os dois movimentos. (2009, p.148)

E, no mesmo gesto de valorização do barroco, Benjamin atualiza a crítica contemporânea, o que transparece na declaração de Giorgio Agamben:

Uma obra que merecesse ser qualificada como crítica só podia ser aquela que incluísse em si mesma a própria negação e cujo conteúdo essencial fosse assim exatamente aquilo que nela não se encontrava. [...] talvez só um livro mereça, nesse sentido, o nome de crítico: trata-se de *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, de Walter Benjamin. (2007b, p.9-10)

Logo, Benjamin “salta” entre períodos históricos para acessar a arte de seu tempo com um método reflexivo desenvolvido na pesquisa do barroco. Com isso, ele contribui, por exemplo, para o teatro dialético de seu amigo, o encenador teatral alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Benjamin e Brecht produziram parte de suas reflexões no mesmo e conturbado período de ascensão do nazismo na Alemanha, nas décadas de 20 e 30 do século XX (voltaremos a esse tema). Dali, a crítica benjaminiana “salta” novamente, desta feita para estabelecer sua legitimidade em nosso próprio tempo. Hoje, como vimos, a reflexão crítica de Benjamin alimenta as reflexões de Perniola e Agamben, entre outros.

Partindo do conceito de “alegoria” problematizado no livro do barroco, o artigo aborda duas alegorias carnavalescas proibidas na qualidade de “imagens dialéticas” (BENJAMIN, 2007; MURICY, 1999) a partir da amarração da observação histórica com

a crítica do presente. De acordo com a conjunção benjaminiana de “imagem” e “dialética”,

não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é a dialética — não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. (BENJAMIN, 2007, p.504)

O conceito de “imagem dialética” foi uma das últimas propostas, assim como um dos pontos de chegada, da crítica de Benjamin sobre o trabalho de arte. Suas reflexões a esse respeito foram iniciadas com a apresentação do conceito de “alegoria” na pesquisa sobre o “drama barroco”, “drama de luto” ou “tragédia barroca”: o *Trauerspiel*. Este é, originalmente, um gênero literário dramático do barroco alemão. O conceito de “alegoria”, por sua vez, ocupa o centro reflexivo dessa investigação, que resultou no livro intitulado *Origem do Drama Trágico Alemão* (Benjamin, 2011). Ali iniciadas, suas especulações sobre a obra de arte seriam conduzidas à noção de “imagem dialética” que aparece no livro póstumo das *Passagens*. Com a “imagem dialética”, Walter Benjamin tenta “ver o século XIX de maneira tão positiva quanto procurei ver o século XVII no trabalho sobre o drama barroco” (BENJAMIN, 2007, p.501).

O presente artigo acata, portanto, não somente a valorização benjaminiana da produção seiscentista, como também a metodologia reflexiva do autor alemão. Ela se encontra pontualmente desenvolvida no primeiro capítulo (BENJAMIN, 2011, p.15-47) do livro do barroco. E se atualiza e sintetiza na expressão brechtiana “crítica da crítica” (BRECHT apud WIZISLA, 2007, p.141), assim como proposta no projeto da revista *Krise und Kritik*.

Essa revista nunca foi publicada. Contudo, os trabalhos preliminares de *Crise e Crítica* revelam o empreendimento de alguns intelectuais alemães no avanço da crítica literária e artística de seu tempo. O fracasso da publicação num contexto reacionário e violento mostra que o pensamento estético transformador está intimamente

relacionado à posição política combativa, uma confluência inspiradora para historiadores e pensadores atuais que se servem da teoria crítica.

O artigo acata, também, o “anacronismo” de todo trabalho artístico. Segundo Didi-Huberman, o anacronismo pode produzir a “anamnese cronológica” (2006, p.35) que se dirige ao passado não para “conhecê-lo ‘como ele de fato foi’” (BENJAMIN, 1994, p.224), mas para colocar em questão as sobrevivências contemporâneas a fim de repensar aquilo que a historiografia tradicional afirmou como fato definitivo. Os “diferenciais de tempo” (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.20) que atravessam todo trabalho artístico rejeitam a temporalidade linear das épocas históricas.

Da recusa do “‘progresso’ e ‘desenvolvimento’” (AGAMBEN, 2005, p.117) chegamos a duas imagens benjaminianas muito semelhantes: o “salto mortal para trás” (BENJAMIN, 2011, p.250) e o “salto do tigre” (BENJAMIN, 1994, p.230). O primeiro deles aparece no livro do barroco a fim de expressar a possibilidade de pontes teóricas entre a época do barroco e o movimento expressionista. Já com o segundo “salto”—contido em seu último escrito, na tese XIV de *Sobre o Conceito de História* —, o crítico alemão imagina o tempo revolucionário como o passado que não se situa atrás, mas junto, colado no presente. A essa ideia ele associa o tigre, um animal que pula para o lado.

O questionamento do conceito de “gênero” no livro do barroco — segundo Benjamin, a “obra importante, ou funda o gênero ou se destaca dele, e nas mais perfeitas encontram-se as duas coisas” (BENJAMIN, 2011, p.33) — permite iniciar a abordagem às alegorias carnavalescas. De acordo com Benjamin, pertencer a um gênero significa excedê-lo, gesto paradoxal no qual a obra de arte transborda seus limites. Vejamos como isso acontece no Carnaval das alegorias proibidas.

## **2 - Alegoria barroca e alegorias proibidas: contra o gênero e a ilusão**

*“As artes compartimentadas e a novidade barroca  
da interação e interseção das linguagens.”  
Affonso ÁVILA (2004, p.56)*

As alegorias carnavalescas proibidas parecem confirmar a suspeita de Benjamin: também elas transbordam os limites do gênero. Em seu desfile (ou na falta dele), elas operam uma operação dialética entre a tradição estética e sua atualidade. Como espetáculo carnavalesco, o desfile possui dois sentidos: de espetáculo das escolas de samba, tão alardeado pela mídia; e de introdução de diferenças que acabaram por assinar sua condição de alegorias proibidas. Essas diferenças levam ao transbordamento dos sentidos que irrompem de sua (não) passagem por romper com tudo o que pudesse ser carnavalescamente previsível. Mas, antes, analisemos um pouco da história da pesquisa sobre o desfile carnavalesco brasileiro.

De início, as escolas de samba parecem ter interessado em maior medida às disciplinas não artísticas, como a sociologia: trabalhos como os de Queiroz (1992) e Da Matta (1979) são referências de pesquisas em que se busca o papel e o lugar das escolas de samba na sociedade brasileira e, especialmente, a carioca. Como as investigações históricas de Soihet (1998) e Cunha (2001), elas percorrem o círculo virtual da crítica que vai da apreensão da arte dessas agremiações como mero objeto midiático até sua afirmação como expressão popular de camadas periféricas pobres e negras. Isso acontece desde que, ainda na década de 30 do século XX, começou a se pensar nelas como representativas do “Brasil brasileiro”, a imagem da “ilusão brasileira do ufanismo” (ÁVILA, 2004, p.85). E, mais recentemente, na insistência da submissão dos trabalhos das escolas de samba a objetivos mercadológicos escusos aos quais elas se atrelariam em seu “valor de exposição” (BENJAMIN, 1994, p.172-174), um conceito precursor da problematização da imagem na “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997).

Portanto, a crítica sociológica tem-se focado em dois sentidos quase opostos do Carnaval, às vezes em relação dialética e, outras vezes, estabelecendo a contradição sem necessariamente desenvolvê-la. Nesse sentido, o Carnaval das escolas de samba se coloca paradoxalmente contra e a favor de sua própria imagem de produto cultural nacional.

Por um lado, o concurso carnavalesco representa a cultura brasileira, em especial ao olhar estrangeiro. Alçadas ainda no Governo Vargas a produto cultural nacional, essa imagem foi mais recentemente reconstituída pela imprensa — em particular, pelas grandes redes de televisão —, em sua necessidade de realçar os efeitos de alta visibilidade das escolas de samba. Mas essa reconstituição conflui paradoxalmente a sentidos antinômicos da exposição carnavalesca, e as escolas de samba se tornaram elemento suspeito da mesma cultura que representam.

Tal desconfiança se nutre da ideia quase hegemônica de Carnaval como momento de liberdade num território temporariamente invertido, de referência bakhtiniana (BAKHTIN, 2002). Entretanto, essa liberdade do avesso não pertence ao evento carnavalesco organizado a partir de regras e subjugado à mídia. Todavia, contrariando essa leitura, o indiano Rustom Bharucha confirma a maturidade das massas na recepção do “bizarro” midiático:

O que pode parecer bizarro e absurdamente eclético pode ser muito familiar às massas. [...] o povo está preparado para aceitar novas “invenções” na tradição desde que sua fé nos mitos dominantes seja substancializada e enriquecida. Nesse ponto de vista, ao se refletir sobre a mediação das novas tecnologias para projetar mitos, o que precisa ser ressaltado não é a tecnologia em si, mas o modo como ela é vista. (BHARUCHA, 1997, p.75)<sup>2</sup>

Das entrelinhas dessa citação salta aos olhos certo paternalismo da pesquisa em relação à compreensão crítica das massas. Além disso, a pesquisa carnavalesca pouco se detém na reflexão sobre a estética do concurso das escolas de samba.

Vistas através das lentes da arte, as escolas de samba se mostram várias e díspares no que tange à criação artística. A multiplicidade de formas — tanto as internas a um desfile quanto as externas, entre os diversos desfiles — torna impossível aos modos carnavalescos de produção lidar com uma suposta unidade de gênero. É complicado até mesmo discriminar onde termina uma arte e começa outra: um desfile envolve música, dança, arquitetura, literatura, teatro, artes plásticas e visuais. Recentemente,

---

<sup>2</sup> No original: “*What may seem bizarre and mindlessly eclectic has been intensely familiar to the masses. [...] so long as their faith in dominant myths is substantiated and enriched. In this regard, in reflecting on the mediation of new technology to project myths, what needs to be stressed is not so much the technology itself, but how it is viewed.*” Tradução livre da autora do artigo.

as artes audiovisuais também foram incluídas nesse rol: nos últimos anos, o público da Passarela do Samba Darcy Ribeiro assistiu às escolas do Grupo Especial exibir em imagens audiovisuais ou iluminação especial atrelada a imagens digitais.

Quanto à questão da “liberdade” carnavalesca, as escolas de samba a ignoram: regulamentos (REGULAMENTO ESPECÍFICO, 2013) e manuais (MANUAL DO JULGADOR, 2013) controlam seus desfiles com leis muito rigorosas. Todavia, são essas mesmas amarras que oferecem a oportunidade de discutir episódios particularmente “bizarros” como os das alegorias proibidas: o Cristo Mendigo (Beija-Flor, Joãozinho Trinta, 1989) e o Carro do Holocausto (Viradouro, Paulo Barros, 2008). A “bizarrice” alegórica concerne, antes de tudo, à estranha forma dessas alegorias: a primeira é “feia”, enquanto a maioria das alegorias carnavalescas é “bela”; a segunda, invisível, nem mesmo chegou a desfilar. Todavia, é o transbordamento paradoxal de suas próprias aparências que conduz este artigo a extrapolar o Carnaval a fim de retornar ao “teatro do mundo”, como se poderia dizer de modo bem barroco.

Como obra, trabalho e mundo, as alegorias proibidas veiculam temas que são, aparentemente e *a priori*, estranhos ao universo carnavalesco: o Cristo Mendigo envolve debate sobre a Igreja e seus dogmas religiosos; o Carro do Holocausto abre discussões sobre racismo e guerra. Se em Benjamin teologia e política são palavras quase sinônimas, Affonso Ávila (1928-2012) também prevê o encontro entre

formas e funções de representação de mentalidade, de religiosidade, até mesmo de conformações socioeconômicas de sentido igualmente coletivo e individual. [...] mentalidade conflitante que o moldava [o barroco] entre o paradoxo do religiosismo impregnador de consciência, do poder absolutista coercitivo e, em contraposição, das válvulas de escape sensoriais e irreprimíveis do homem, do artista daquela conturbada virada de tempo. (ÁVILA, 2004, p.11-12)

Se o barroco diz respeito tanto à contaminação da consciência religiosa pelo olhar absolutista quanto à sensibilidade artística, a crítica das alegorias proibidas concerne tanto às performances artísticas quanto aos debates sociopolíticos. Em sua dialética carnavalesca habita um paradoxo: aquilo que afirma, também pode contradizer.

### 3 - Bizarrice alegórica e teologia: o Cristo Mendigo

*"[...] alegoria, significa algo de diferente daquilo que ela é.  
Mais exatamente, o não ser daquilo que representa."  
Walter BENJAMIN (2011, p.251)*

No ano de 1989, o carnavalesco<sup>3</sup> Joãozinho Trinta (1933-2011) criou o enredo *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* para a agremiação Grêmio Recreativo Esportivo Escola de Samba (GRES) Beija-Flor de Nilópolis. Uma estranha alegoria nomeada Cristo Mendigo abriu o desfile<sup>4</sup>. A citação a seguir é exemplar do efeito do desfile no público e entre os comentaristas de Carnaval:

O ano de 1989 foi "o" ano dos carnavais do Rio de Janeiro. Segundo Zuenir Ventura, 1968 é o ano que ainda não terminou. Quem sabe 1989 seja o ano em que o carnaval ainda não acabou? Dezoito escolas desfilaram na Marquês de Sapucaí. Mas foi a 17ª a pisar na avenida que deixou boquiabertos a todos que assistiam o espetáculo. A Beija Flor apresentou o enredo "Ratos e urubus, larguem minha fantasia", criação do genial Joãozinho Trinta. O artista fez um trabalho para calar a boca de quem achava que a Beija-Flor só levava luxo para a avenida, trazendo o lixo e a pobreza, num inacreditável carnaval de mendigos. O Cristo mendigo que a escola iria mostrar foi proibido pela Igreja. A alegoria desfilou coberta por uma lona preta, e com os dizeres: "Mesmo proibido, olhai por nós!" (RIXXA JR., s/d, s/p)

Concebido como cópia do monumento do Cristo Redentor, o abre-alas<sup>5</sup> Cristo Mendigo acabou desfilando no Grupo 1<sup>6</sup>, depois da solução engenhosa encontrada pela Beija-Flor para burlar a proibição da liminar jurídica que acatou a censura da Igreja. Representada pelo então arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Eugênio Salles, a Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro manifestou sua contrariedade com a participação de um ícone religioso numa festa profana. O Cristo Mendigo não poderia, pois, representar o Jesus protetor que abre seus braços sobre a Guanabara, pois a figura cristã de Jesus, em sua face mística, é o símbolo maior de uma religião suposta deter a posse do sacrifício da vida do Cristo pela salvação da humanidade.

---

<sup>3</sup> Responsável pela criação artística do desfile de uma escola de samba.

<sup>4</sup> *Beija-Flor 1989 Ratos e Urubus Larguem a Minha Fantasia.wmv*, postado em 09/10/2011 no *Youtube*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=kEsM4UIUJNo>. Último acesso em janeiro de 2014.

<sup>5</sup> O carro abre-alas é a primeira alegoria a entrar na pista carnavalesca. Ele apresenta o desfile.

<sup>6</sup> Em 1989, 18 escolas desfilaram neste grupo. Essa era a denominação da época do grupo principal do concurso. Hoje, ele se chama Grupo Especial.

Mas é de Jesus também uma figura que se mostrou, para a historiografia atual, uma questão quase inviável: além de suas fontes serem distantes e obscuras, cada pesquisa não se furta de embutir em si a própria crença do(a) historiador(a), o que conduz à certa ambiguidade entre história e teologia. O pensamento cristão, mais seguro, tende a rejeitar o Jesus histórico por entender que sua figura contradiz o Jesus bíblico. Histórico ou místico, as palavras atribuídas a Jesus são alegoria dessa situação: “Sabeis como interpretar a aparência do céu e da terra; mas por que não sabeis interpretar o tempo presente?” (CROSSAN, 1994, p.17).

Foi outro Cristo, porém, que desfilou no sambódromo, desafiando caracteres tanto místicos quanto históricos. O Cristo ressuscitado no Carnaval pertence, antes, ao grupo social que mora nas ruas e experimenta diariamente a precariedade da vida no limiar da morte. Num ambiente de alegria, a pista carnavalesca, a alegoria mendiga representa o desespero dos sofredores que habitam a base espúria da cadeia social. E, quando até os excluídos têm algo a celebrar, algo pode acontecer: disso tornou-se representativa uma ala<sup>7</sup> do mesmo desfile.

Composta por grupos de teatro, a Ala dos Mendigos cortejava a alegoria do Cristo. Organizada pelo diretor teatral Amir Haddad, ela era composta por atores e atrizes dos grupos Senzala e Tá na Rua, entre outros. Todos representavam mendigos, cujas figuras pareciam saltar das palavras de Heinrich Wölfflin (1864-1945): “Chamamos de pictórica a figura de um mendigo com as vestes rotas, o chapéu amassado e os sapatos furados.” (WÖLFFLIN, 2000, p.33). A visualidade bizarra do conjunto formado pela Ala de Mendigos e pela alegoria do Cristo Mendigo foi a principal responsável pela distância tomada pelo desfile de *Ratos e urubus, larguem a minha fantasia!* Dos costurmeiros brilho e luxo do espetáculo carnavalesco.

---

<sup>7</sup> Além de composições e figuras especiais — casais de mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente e alegorias, por exemplo —, uma escola de samba é formada por alas. Alas são conjuntos de foliões que variam em número, mas podem ser contabilizados em dezenas e em até poucas centenas. As alas compõem a maior parte do contingente humano de uma escola de samba. Elas podem ser específicas — como a Bateria e Ala das Baianas —, mas a maioria é formada por foliões comuns. As alas se distinguem umas das outras por temas específicos a partir dos quais recebem nome e fantasias próprios.

A aparição do Cristo Mendigo com a ala homônima comoveu e chocou o público presente no sambódromo durante o primeiro desfile — que aconteceu durante o dia, na alvorada de segunda para terça-feira, de 6 para 7 de fevereiro. Mas houve um segundo desfile<sup>8</sup> da consagrada vice-campeã de 1989<sup>9</sup>. E, no retorno da Beija-Flor à pista, o carnavalesco Joãozinho Trinta convidou moradores de rua para integrar a Ala de Mendigos.

O mendigo é aquele de quem, no dia a dia, nos afastamos. Ele sobrevive como negação do desejo social: semelhante ao corpo do ator no ambiente teatral (LEHMANN, 2007, 297-243), o mendigo tanto encena quanto frustra sua representação na sociedade. Para Giorgio Agamben, a figura do excluído remete ao “*homo sacer*” (AGAMBEN, 2007), conceito que dá amplitude de efeito à “vida nua” em que não se possui (quase) nada além do próprio corpo para enfrentar (ou submeter-se) ao poder anômico contemporâneo. A figura histórica que inspirou o *homo sacer* foi produzida em Auschwitz (AGAMBEN, 2002), modelo e gênese da política que veio depois, a nossa (AGAMBEN, 2003): o cenário desse campo de concentração criou o *Muselman* (“muçulmano”), cujo corpo faminto, doente e torturado era mantido em precaríssimo equilíbrio entre a vida e a morte, no último grau de tensão.

O “muçulmano” ocupa o penúltimo estágio da cadeia destrutiva da “solução final” nazista; o último é a morte. *Muselmänner* (“muçulmanos”) eram “‘cadáveres ambulantes’ por excelência. Confrontados com sua face desfigurada, sua agonia ‘oriental’, os sobreviventes hesitam a atribuir-lhe até mesmo a mera dignidade do vivo” (AGAMBEN, 2002, p.70)<sup>10</sup>. Mas também sofrem os sobreviventes ante a insuportável presença de quem se olhava de longe e se deixava morrer, pois, de certa maneira, já estavam mortos: eram mortos-vivos. A inevitável proximidade física do “muçulmano” expunha os outros prisioneiros a profundo constrangimento, a um

---

<sup>8</sup> *Beija Flor 1989 (Desfile das Campeãs) Ratos & Urubus, Larguem Minha Fantasia*. Postado em 12/03/2013 no Youtube. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=SVdxdM-fUnk>. Último acesso em janeiro de 2014.

<sup>9</sup> No concurso das escolas de samba, as melhores classificadas retornam para desfilar novamente. No Rio de Janeiro, o evento de retorno é denominado Sábado das Campeãs.

<sup>10</sup> Em inglês: “*walking corpses’ par excellence. Confronted with his disfigured face, his “Oriental” agony, the survivors hesitate to attribute to him even the mere dignity of the living.*” Tradução livre da autora do artigo.

pudor do qual jamais puderam livrar-se. Pudor *versus* valor de exposição: na avenida carnavalesca, a presença dos mendigos atualizou essa diferença.

O mendigo é, pois, o elemento excluído do edifício social que, paradoxalmente, também o fundamenta; ele é produzido e negado pela mesma sociedade. Nos desfiles de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*, ele representa o lixo que Joãozinho Trinta tão bem soube reciclar: o enredo, escrito de próprio punho, fala de lixos do luxo: lixo da guerra, do sexo, da política e da imprensa. Ele tece a crítica à corrupção que grassa em todos os níveis da sociedade brasileira. O Cristo Mendigo alude ao lixo da Igreja; e um carro alegórico denominado Carro da Xepa figurava o lixo das feiras que alimenta os moradores de rua.

Nos dois desfiles, contudo, foi diverso o efeito do conjunto ala-alegoria mendigas. A Ala de Mendigos se encontra no cerne dessa alteridade. Se no primeiro desfile o mendigo foi interpretado por atores, no segundo, o mendigo se representou a si mesmo. Atravessou a pista carnavalesca na condição de não espectador chamado a apresentar-se: centenas de mendigos vivem no entorno da passarela do samba carioca. Entretanto, por razões financeiras e de classe social, eles são impedidos de frequentar esse espaço de Carnaval. Quando finalmente conseguiu entrar no sambódromo, o mendigo disparou a engrenagem dialética que gira entre o não ser e o mostrar-se. Mas, o não ser não pode representar o que não é. Então, ele agiu.

No primeiro desfile, a Beija-Flor modificou a aparência do Cristo Mendigo a fim de enganar a censura: a réplica do Cristo Redentor foi coberta de preto e recebeu a faixa branca onde estava escrito “Mesmo proibido, olhai por nós!” Quanto à Ala de Mendigos, ela se manteve dentro do projeto original de um conjunto de atores interpretando mendigos. Mas, no segundo desfile, essa ala literalmente duplicou seu nome: sujeito e objeto de si mesma, dobrou-se enquanto linguagem e representação do mendigo pelo próprio mendigo. Ela flexionou-se, curvou-se qual dobra barroca (DELEUZE, 1991).

Semelhante à dialética em suspenso que caracteriza a imagem dialética benjaminiana, a ideia de “curto-circuito” pode contribuir para entender o mendigo carnavalesco. Segundo Zizek,

Um curto-circuito ocorre quando há uma conexão defeituosa na rede — defeituosa, claro, do ponto de vista do bom funcionamento da rede. O choque do curto-circuito, portanto, não é uma das melhores metáforas para uma leitura crítica? Um dos mais eficazes procedimentos críticos não é cruzar os fios que normalmente não se tocam [...]? (ZIZEK, 2011, s/p)

Segundo Slavoj Zizek, o curto-circuito, como metáfora da crítica, é “o ponto de cruzamento paradoxal entre a vontade subjetiva e as leis objetivas” (ZIZEK, 1991, p.188). Alojado tanto na história quanto na linguagem, ele produz um paradoxo “entre a palavra passada e a palavra atual” (Ibidem, p.182). No caso da Ala dos Mendigos, o curto-circuito entre o nome da ala e sua representação fez “saltar pelos ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1994, p.231) dos concursos das escolas de samba.

Uma rara comoção tomou o sambódromo: transcorrido cerca de um terço do tempo total do desfile<sup>11</sup>, os componentes da Ala de Mendigos se puseram a destruir a cobertura de sacos plásticos pretos da alegoria do Cristo Mendigo. Ela finalizou seu desfile com apenas a cabeça coberta e uma corda como que a enforcá-la, tal qual um estranho Tiradentes carnavalesco. O corpo da alegoria parecia enterrado pela metade no asfalto, o solo do que Walter Benjamin talvez chamasse de “catástrofe trágica” (2011, p.39) carnavalesca.

Vinte e um anos depois, a GRES Acadêmicos do Grande Rio fez retornar ao concurso do Grupo Especial uma réplica do Cristo Mendigo. No enredo *Das Arquibancadas ao Camarote Nº 1... Um "Grande Rio" de Emoção na Apoteose do seu Coração*, a alegoria representou um dos dez maiores desfiles da história do sambódromo carioca, o tema da Grande Rio em 2010. Na ocasião, a Ala de Mendigos foi substituída pela Ala das Baianas e por dois carros alegóricos: um deles carregava o Cristo Mendigo, e o outro

---

<sup>11</sup> A destruição da alegoria se inicia no 23º minuto da reprodução em vídeo. Ver N. R. 8.

trazia Joãosinho Trinta como destaque<sup>12</sup> principal. Esse desfile aclamou o Cristo Mendigo como a imagem por excelência do Carnaval brasileiro: a alegoria virou símbolo<sup>13</sup>.

Por fim, no ano de 2012, com o enredo *São Luiz, o poema encantado do Maranhão*, a Beija-Flor fez homenagem póstuma a Joãosinho Trinta (1933-2011), que havia falecido recentemente. A escola de samba não trouxe para a pista o que seria o quarto Cristo Mendigo; ela o substituiu por uma enorme escultura mimética de Joãosinho Trinta. Esse elemento alegórico abria seus braços qual Cristo Redentor a acolher os foliões da alegoria e o público do sambódromo.

Mas havia uma Ala de Mendigos, também formada por moradores de rua. Seus componentes passaram por uma etapa prévia de seleção. Em teste realizado na quadra de ensaios de Nilópolis, um contingente de quinhentos mendigos dançou e cantou ao som de dois sambas-enredo, o de 1989 e o de 2012. A comissão selecionadora escolheu, entre eles, duzentos mendigos que levou a desfilar. “Educando” o mendigo real para representar-se, a escola finalmente enquadrou a ideia de mendigo num processo de representação que neutralizou o potencial crítico da ala. Em seu derradeiro desfile, a Ala de Mendigos não distinguia mendigo de folião: a roda da engrenagem dialética girou 360 graus e, no fim, restou apenas o luto do sujeito mendigo pela perda do objeto mendigo.

“A alegoria sai de mãos vazias” (BENJAMIN, 2011, p.251), exatamente como constatara, há quase um século, o livro do barroco de Walter Benjamin.

#### **4 - Bizarrice alegórica e política: o Carro do Holocausto**

*“O caráter destrutivo não se fixa numa imagem ideal. Tem poucas necessidades, e a menos importante delas seria: saber o que ocupará o lugar da coisa destruída.”*  
Walter BENJAMIN (1986, p.188)

---

<sup>12</sup> O destaque, elemento inventado por Joãosinho Trinta em carnavais anteriores, desfila sobre os carros alegóricos com fantasia especial e geralmente única.

<sup>13</sup> Alusão ao debate sobre a antinomia alegoria-símbolo como tratada por Walter Benjamin (2011) e Todorov (1996).

No Concurso das Escolas de Samba de 2008, um carro alegórico da Unidos do Viradouro<sup>14</sup> não entrou no sambódromo carioca. Festa e morte compartilhariam a alegoria denominada Carro do Holocausto, que aludia ao genocídio judeu durante a Segunda Guerra Mundial. Intitulado *É de Arrepiar!*, o enredo desse desfile apresentava uma seleção de episódios que chocaram o mundo. A alegoria do Holocausto integraria o setor do desfile denominado Arrepios do Mal<sup>15</sup>. No entanto, um tribunal de justiça fluminense deu ganho de causa à representação da Federação Israelita do Estado do Rio de Janeiro (FIERJ), e o resultado foi a proibição do Carro do Holocausto de desfilar no Concurso da LIESA, a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

A interdição da expressão e da manifestação artísticas constitui censura: se a arte possui alguma função histórica, é a de questionar e transgredir, algo que muitas vezes causa indigestão num pensamento que se pretende politicamente correto. A crítica do Carro do Holocausto desenvolvida neste artigo se vê desde o início comprometida com essa postura ética.

Seus pressupostos teóricos se encontram na obra de um autor que, sendo ele mesmo vítima de censuras e agressões impetradas por uma sociedade fascista, não se absteve da crítica mais radical à sua época. A Walter Benjamin foi cobrado um altíssimo custo pessoal: sob o jugo nazista, chegou a ser preso num campo de concentração e seu único irmão foi morto num deles. No trágico episódio de sua morte, a única justificativa objetiva de seu suicídio é a eminência de sua prisão pelo governo colaboracionista francês: Benjamin ingeriu uma dose mortal de morfina quando lhe foi negada a passagem da fronteira da França com a Espanha, em Port Bou (GAGNEBIN, 1982). O cruzamento da linha geopolítica lhe valeria a continuidade da vida. Mas isso não aconteceu.

---

<sup>14</sup> Escola de samba de Niterói. Fundada em 1946, começou a fazer parte dos concursos a partir de 1986. Foi campeã do Grupo Especial em 1997, com o enredo *Trevas! Luz! A Explosão do Universo*, de Joãozinho Trinta.

<sup>15</sup> Um enredo se divide em setores, dispostos por afinidade temática. O desfile — nesse sentido, uma espécie de tradução do texto escrito em outras artes — espelha essa divisão na pista.

Antes, na Alemanha entre guerras, muitos textos de Benjamin foram recusados ou publicados com cortes. Como a publicação de seus escritos era sua fonte de renda, a pressão política e econômica teve como consequência a fragilidade de sua existência em extrema pobreza, solidão e vulnerabilidade. Particularmente, na última década de vida de Benjamin, a política alemã antissemita encaminhava o seu *pogrom* particular, conforme atesta Sarcinelli:

Desde a conquista do poder em 1933, a política anti-semita nazista fora se intensificando e radicalizando, evoluindo da discriminação à marginalização, da exclusão à deportação, do confinamento em guetos e campos de concentração ao extermínio puro e simples. O que fora apenas uma operação de extermínio caótica desde a ocupação da Polônia, em 1939, torna-se uma sofisticada e eficientíssima máquina de genocídio (SARCINELLI, 2000, p.225).

Em 1939, Benjamin se suicidou sem chegar a conviver com a industrialização da morte nos campos, a chamada “solução final”.

Logo, um mundo *a priori* anticarnavalesco envolvia a proposta do Carro do Holocausto. Em resposta à proibição, Paulo Barros justifica a alegoria, colocando em cena a dialética da memória contra a intolerância, da força das ideias contra a arbitrariedade e a mediocridade:

A Viradouro subverte a tristeza e desnuda o horror da intolerância. O cerceamento da liberdade de expressão é o terreno mais fértil para que proliferem a violência, o desrespeito, a brutalidade, o extermínio. Nem os algozes, nem as vítimas da trágica história da humanidade têm o direito de ocultar os fatos, entorpecer a memória. A proibição sumária da expressão artística é o primeiro passo em direção ao precipício: queimar livros, censurar filmes, destruir alegorias. Por trás de toda arbitrariedade, se esconde a mediocridade, a impossibilidade de vencer a força das ideias, e o que resta é dizimá-las. (2008, s/p)

Talvez os princípios políticos radicais de Walter Benjamin o levassem a concordar com essa defesa. Além disso, a derrubada da censura foi uma conquista da sociedade brasileira a um estado autoritário que por duas décadas oprimiu ideias, torturou e matou pessoas, o que ninguém quer ver retornar. Mas restam outras questões.

Barros sustenta que “a intenção do carro do Holocausto é mostrar um acontecimento histórico e fazer um alerta. É um carro muito sério. Não é nenhum desrespeito. Faz

parte do Carnaval levar a informação” (BARROS apud LOUREIRO, 2008, s/p). Nesse contexto, proibir seria ofensivo:

Considerar "escárnio" desfilando com tema tão contundente na Marquês de Sapucaí é descredenciar uma das mais importantes manifestações culturais brasileiras. Palco de lutas pela liberdade, a Avenida mostrou, ao longo de anos de desfile, a opressão contra negros e índios, a resistência dos migrantes nordestinos contra a miséria, a saga de heróis que foram mártires nas batalhas pela democracia. (BARROS, 2008, s/p)

Logo, se é tradição dos desfiles levantar a bandeira da resistência contra a opressão; se a cultura do Carnaval também mostra o sofrimento, a questão parece se deslocar das imagens da violência em si. Além disso, imagens da violência nazista, tais como as que Barros pretendia apresentar ao público do sambódromo, encontram-se disponíveis em toda a parte, dos espaços de arte a uma releitura de imagens no *Google Search*. O problema, enfim, parece ser mostrar as imagens do Holocausto no sambódromo. Mas, segundo Barros, a pista carnavalesca também pode constituir-se como arena de resistência política:

O carnaval foi apontado como "espaço inapropriado, em seu ambiente festivo", "desfile com música, mulheres e homens semidesnudos dançando alegremente face à recordação das vítimas do Holocausto", "um espetáculo abominável para os sobreviventes e suas famílias". É claro que houve a compreensão das intenções da escola, ou seja, alertar contra o genocídio de milhares de seres humanos. A alegoria enquanto escultura, se exposta em uma bienal de arte seria aceita. Na avenida, se torna inadequada. Outras formas de arte retratam o holocausto, como o cinema, o teatro e as artes plásticas. (Ibidem)

Compreender o sambódromo como lugar de exibição de corpos seminus somente evidencia uma visão extremamente redutora daquilo que acontece nos desfiles das escolas de samba. Mostra a miséria do pensamento de quem conhece o Carnaval de avenida apenas por meio da televisão comprometida com o alto espetáculo e de periódicos especializados em escândalos e colunas sociais. Trata-se de uma posição no mínimo ingênua e no máximo discriminatória das artes carnavalescas.

Contudo, a incompreensão recheada de preconceito constitui a contrapartida da fragilidade investigativa de Paulo Barros. Nesse sentido, o processo de criação do Carro do Holocausto contrasta com os trabalhos do mesmo carnavalesco quando da

criação do Carro do DNA (Unidos da Tijuca, Paulo Barros, 2004). Para a alegoria que lançou Paulo Barros no rol dos grandes nomes dos concursos das escolas de samba, o carnavalesco trabalhou na pesquisa do enredo com especialistas do Departamento de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), durante nove meses. Uma investigação aprofundada do genocídio judeu talvez encontrasse outras representações da catástrofe que fossem consideradas menos ofensivas e que pudessem, ao mesmo tempo, provocar o “arrepio” de que fala o enredo, além da reflexão crítica do público.

A pesquisa do vasto pensamento produzido sobre o Holocausto judeu colocaria em questão os testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração e dos participantes diretos da Segunda Guerra Mundial, além da história do extermínio e as análises de suas causas e consequências. A crítica e a política, cujos conteúdos são fundamentais para o debate da arte contemporânea, apareceriam na discussão sobre a representatividade das imagens do Holocausto; sobre o valor das imagens no ambiente nazista e seu efeito nas massas; e sobre o valor da memória no mundo atual que, cada vez mais, confirma sua vocação para a amnésia e a dislexia social, o esquecimento e a incompreensão.

O Carro do Holocausto refere-se ao extermínio em escala industrial promovido pelo Estado nazista contra a comunidade judaica. Na Alemanha e nos países por ela ocupados durante a Segunda Guerra Mundial, ele também vitimou outras categorias e grupos sociais e étnicos. Disso faz uso Paulo Barros: em sua réplica contra a censura do Carro do Holocausto, o carnavalesco ampliou as categorias das vítimas nazistas, assim como alargou o horizonte da violência fascista na história:

O holocausto atingiu não apenas aos judeus, marcando a vida de comunistas, homossexuais, ciganos, deficientes mentais e físicos, intelectuais que discordavam do regime de Hitler, homens, mulheres e crianças que morreram brutalmente, vítimas do nazi-fascismo. A execução do direito de liberdade e a intolerância para com a diversidade cultural, ideológica e religiosa assassinou negros, índios, alquimistas, visionários. (BARROS, op. cit., s/p)

A maior demonstração de horror do século XX é ainda hoje, transcorridas mais de seis décadas de seu acontecer, alvo de inúmeras pesquisas e reflexões estupefatas e

aturdidas diante dessa quase inacreditável emergência do mal na história. Continuamos a nos perguntar como uma nação inteira dedicou seus esforços, ou ignorou, a matança de milhões de pessoas. Como pode o mundo não ter percebido — ou, se percebeu, nada fez para aplacar — os ímpetos do assassino Adolf Hitler que, com seus comparsas e capangas, transformou a morte em projeto social para as massas? Apesar das contas já terem sido oficialmente acertadas nos tribunais de Nuremberg, o que se lê nos escritos sobre o Holocausto são expressões de horror tanto pelo acontecimento em si quanto pela impossibilidade de se chegar a um consenso sobre os motivos da catástrofe. Nesse debate, George Steiner desconfia que

*se você começa a explicar e a responder os porquês, você é levado, queira ou não, a uma justificação. A pergunta mostra, em si mesma, a sua própria obscenidade: por que os judeus estão sendo mortos? Porque não há nenhuma resposta à pergunta por quê. Porque, em outras palavras, qualquer resposta começa inevitavelmente a legitimar, a tornar “compreensível” esse processo. (STEINER apud ROSENBAUM, 2003, p.415)*

Chega-se a um desdobramento propriamente dialético: quando Paulo Barros protesta contra a proibição de sua obra, protesta também contra o protesto dos herdeiros legítimos da experiência do genocídio contra sua alegoria. Quando a expressão artística confronta a expressão de identidade judaica, surge um paradoxo em que os que foram censurados passam a censurar. Nesse sentido, a censura do Carro do Holocausto mostra sua cara fascista.

Contudo, esse é um paradoxo apenas aparente. Por um lado, atualizar a imagem dos corpos judeus empilhados impõe aos olhos dos judeus hodiernosa perpetuação da dor, faz renovar e reviver o horror. Por outro lado, outro perigo ultrapassa a emoção sinistra resultante da visão do crime político exposto na figura dos corpos mortos que comporia a alegoria: além das entidades judaicas como a que solicitou a proibição do Carro do Holocausto, hoje também se representam socialmente grupos neonazistas. Sua ideologia e ação extremamente violenta, que ameaçam a integridade e a vida dos membros da comunidade judaica, talvez pudessem encontrar uma fonte de revigoração nessa alegoria. Se pensarmos, com Agamben (2002), que ainda habitamos o mundo que conheceu Auschwitz, o ato de mostrar a morte numa imagem não é mais possível sem refazer o próprio gesto da morte.

Jean-Luc Nancy aponta para um lugar impossível e insuportável quando acusa a cumplicidade e a complacência, mesmo que involuntárias, de quem representa imagens do *Shoah*, o termo que ele prefere à palavra “holocausto”. Contudo, mesmo que sejam rigorosamente irrepresentáveis, essas imagens devem ser representadas, pois “a sinceridade da compaixão tampouco é garantia contra as facilidades da emoção” (NANCY, 2006, p.75). Contudo, confessa Nancy, “tremo perante a possibilidade de dizer uma palavra de menos ou uma palavra a mais” (Ibidem, p.78). Mas polêmicas como as da proibição do Carro do Holocausto mostram que, se o *Shoah* não pode ser representado, sua memória incita o enfrentamento de armadilhas que, como nas imagens dos campos, subsistem na ruína cultural da atualidade.

Como Joãozinho Trinta no passado, Barros agitou a Sapucaí com um Carnaval suspeito por ser “descarnavalizado”. Segundo o pesquisador Bruno Filippo,

Pelas fotos que foram publicadas, Paulo Barros apostou na estética do grotesco, que em séculos passado na Europa foi a estética do carnaval, mas nunca a das escolas de samba, nunca a do carnaval do Brasil. Seria impactante, assim como o foi a solução que ele encontrou para substituí-la, com homens de branco com mordaca encimados pela figura do Tiradentes. Mas, da mesma forma, descarnavalizado. (2008, s/p)

Tudo isso faz retumbar a questão sobre o que é e o que não é permitido na estética carnavalesca. Uma questão, segundo Filippo, de ordem técnica:

Para o julgador de alegorias e adereços, as inovações de Paulo Barros criam um sério problema: como criar um parâmetro de julgamento com as outras escolas? Como avaliar a alegoria em sua criatividade, conforme o regulamento, se uma pista para esqui, em si, não é nada criativa, mas sim a ideia de transpô-la para a avenida? (Ibidem)

Enfim, no contexto das relações entre técnica, forma e arte no Carnaval, como cumprir um regulamento a que as alegorias não se contrapõem, mas tampouco se adaptam, pois suas formas escapam às leis do concurso? Como lidar com a exceção, senão demonstrando a veia conservadora da legislação? O que fazer com o inesperado, quando ele aparece na avenida? Parece não ser muito bem-vindo aquilo que atrita as leis carnavalescas; mas parece também que o desfile das escolas de samba não agride somente suas próprias normas.

De Tiradentes foi a imagem escolhida por Paulo Barros para substituir o censurado Carro do Holocausto. A figura de Tiradentes representa o herói popular que lutou pela liberdade: cada criança brasileira aprende isso nos livros de história. Sua imagem, porém, esvai-se aos poucos de nossa mente adulta e a memória se transforma num dia de exceção: 21 de abril, o Dia de Tiradentes, um feriado quase indiferente à lembrança desse ativista político brasileiro filho de portugueses que foi vítima da única pena de morte assinada por Dona Maria I. Ele foi condenado depois de assumir toda a responsabilidade pela revolta contra o Quinto, o imposto cobrado à Província de Minas Gerais pela Real Fazenda, e ir contra a “derrama”, cujo decreto permitia prender imediatamente quem não pagasse a taxa compulsória. Ironia da história: a milícia do século XVIII prendeu os inconfidentes da Colônia, mas Tiradentes tornou-se patrono da polícia da República; de uma espécie de terrorista condenado, a construção historiográfica e jornalística de sua imagem consagrou-o como herói nacional (FERREIRA, 2002).

Tiradentes era o codinome recebido por Joaquim José da Silva Xavier, porque uma de suas muitas ocupações era a de dentista. Ele fazia parte de um grupo de militares, artistas, burocratas, comerciantes e padres — enfim, de representantes dos mais diversos grupos sociais — que conspirou em segredo, “em confiança”, contra a Coroa Portuguesa. A proposta do grupo era sair às ruas para provocar a adesão do povo contra os impostos. Mas, antes do dia marcado para a manifestação, a derrama havia sido suspensa e alguns inconfidentes traidores delataram o movimento às autoridades. Imediatamente, elas deram início à “devassa”, a perseguição e prisão dos inconfidentes, e a seu posterior exílio, o “degredo”. O único condenado à morte foi o alferes do Exército Brasileiro chamado Tiradentes. Muito depois de enforcado e esquartejado, ele tornou-se herói nacional, homenagem oficializada na Lei 1.266 de 18/12/1950. Sua imagem se eternizou nos livros de história do Brasil e em muitos poemas, filmes, pinturas e peças teatrais.

O Carro de Tiradentes<sup>16</sup>, expressão pela qual a alegoria carnavalesca denominada Execução da Liberdade ficou conhecida, era todo branco. Ele trazia a figura central da Inconfidência Mineira na parte mais alta. Abaixo do figurante que interpretava Tiradentes, dezenas de pessoas com a boca amordaçada formavam um conjunto que descendia até a base do carro, onde se viam pás enterradas em areia. No alto, atrás do inconfidente, uma faixa traduzia ao português o lema da bandeira do atual Estado de Minas Gerais: “LIBERDADE AINDA QUE TARDIA”. Na frente, na parte mais baixa do carro alegórico, outra faixa mostrava os dizeres: “NÃO SE CONSTRÓI FUTURO ENTERRANDO A HISTÓRIA”.

## 5 - Teologia e política: dialética da imagem e imagens dialéticas

*“Às expressões de profunda religiosidade, que procuram vencer o terror diante das constantes ameaças à existência física, espiritual e moral pela confiança na providência divina, opõe-se o delírio sensual das poesias que contam o louvor dos prazeres que o momento fugaz pode oferecer.”*  
Walter KOCH (1967, p.87)

“Derrama”, “devassa” e “degrado”: três palavras que preparam, no Carro de Tiradentes, uma liberdade que tarda a chegar e um futuro que falha no desrespeito à história. Juntamente com os dizeres que, no Cristo Mendigo, pedem proteção a um Jesus proibido, mas vidente, são essas as imagens paradoxais em que se presente certo niilismo, mas também esperança: aquilo que não chegou ou não foi visto pode, no Carnaval, estar presente.

No Apêndice 2 das teses *Sobre o Conceito de História*, Walter Benjamin parece unir as alegorias do Cristo e do Holocausto na enigmática reflexão:

Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o compreendiam nem como vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma ideia de como o tempo passado é revivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo. Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o

---

<sup>16</sup> Ver sequência de imagens de Carro de Tiradentes, disponível em <http://extra.globo.com/noticias/rio/desfile-da-viradouro-770823.html>. Último acesso em janeiro de 2014.

futuro, ao qual sucumbiam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o tempo se converteu para os judeus num tempo vazio e homogêneo. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias. (1994, p.232)

Os “adivinhos do tempo” podem ser interpretados como alegorias do historiador, mas também do crítico de arte e do artista que recorre à pesquisa histórica. Mesmo no contexto adverso da proibição de se questionar o futuro, os adivinhos interpretam as imagens da memória para preencher um tempo que não é vazio nem homogêneo, qualidades três vezes frisadas no texto benjaminiano. Cada instante desse tempo, desde que preenchido, torna-se uma “porta estreita”, uma fenda que, embora mínima, permite a chegada do “Messias”. Mas quem é esse Messias?

Assim como o Cristo Mendigo, ele está longe de ser o Jesus cristão. Por um lado, a religião judaica não coloca nos ombros de Jesus a tarefa de salvar a humanidade, como o fazem os cristãos, para os quais Jesus é o Messias: para Benjamin, um pensador judeu, o Messias ainda não chegou. Por outro lado, como demonstra o conjunto das teses (BENJAMIN, 1994), na reflexão benjaminiana, a imagem do Messias torna-se uma alegoria da revolução, pois traz a mudança. Nessa imagem, a teologia encontra-se com a política.

Retomamos, por fim, a definição de imagem dialética como alegoria das “relações entre dialética, mito e imagem” para considerar as alegorias carnavalescas proibidas como engrenagem dialética em que o mito — o conhecimento do passado estabelecido e fixado no presente — entra em conflito com a criação e a performance artística atual. Como imagens, elas problematizam o conhecimento detido pelas autoridades teológicas e políticas, identificadas objetivamente com as judiciárias; e sua qualidade artística se encontra em contradição com os preconceitos teológicos e políticos dos detentores do poder de proibi-las. Nesse contexto, elas exemplificam o trabalho artístico que confronta o mito em sua qualidade de verdade cristalizada e tornam-se imagens dialéticas por meio do pensamento do alegorista: o pensamento crítico.

Na dialética inaugurada justamente pela censura — a partir do ato de sua proibição, e não antes —, as alegorias carnavalescas proibidas se constituem como imagens dialéticas. Assim como suas “antepassadas” — as alegorias barrocas benjaminianas —, as imagens dialéticas conduzem o pensamento à revelação do que existe sob elas ou para além delas: outra história e outra arte capazes de colocar em questão seu próprio tempo.

Uma última citação do ensaio *Experiência e Pobreza*, de Walter Benjamin, coloca ponto final na reflexão deste artigo, mas não na infindável tarefa de uma economia crítica do sensível (RANCIÈRE, 2005). Essa citação cumpre, aqui, a função de desvelar um sopro de esperança com tons carnavalescos:

Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros. (BENJAMIN, 1994, p.119)

Nos encontros bizarros do riso com a barbárie, talvez se encontrem também algumas propostas paradoxais para a crítica da cultura.

## Referências

1. AGAMBEN, G. (2007). **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo.
2. \_\_\_\_\_. (2007b). **Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: UFMG.
3. \_\_\_\_\_. (2005). **Infância e história: Destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
4. \_\_\_\_\_. (2002). **Remnantsof Auschwitz: The witness and the Archive**. Tradução de Daniel Heller-Roazen. Nova York: Zone Books.
5. \_\_\_\_\_. (2003). **The coming community**. Translated by Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press.
6. ÁVILA, A. (2004). **Circularidade da ilusão e outros textos**. São Paulo: Perspectiva.
7. BAKHTIN, M. (2002). **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume/Hucitec.

8. BARROS, P. (2008). **Conheça a justificativa do novo carro da Viradouro**. CMI Brasil, 01/02/2008. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2008/02/411063.shtml>> Acesso em: janeiro de 2014.
9. BENJAMIN, W. (1986). **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: Escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle. Tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa [et al]. São Paulo: Cultrix/Edusp.
10. \_\_\_\_\_. (1994). **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
11. \_\_\_\_\_. (2011). **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica.
12. \_\_\_\_\_. (2007). **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
13. BHARUCHA, R. (1997). "Notes on the invention of tradition". In: HUXLEY, M.; WITTS, N. **The XXth. Century performance reader**. Nova York: Routledge.
14. BRECHT, B. (1956). **Galileo Galilei**. Tradução de Oswald Bayer. Buenos Aires: Losanges.
15. CROSSAN, J.D. (1994). **O Jesus histórico**: A vida de um camponês judeu do Mediterrâneo. Tradução de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago.
16. DELEUZE, G. (1991). **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus.
17. DIDI-HUBERMAN, G. (2006). **Ante el tiempo**: Historia del arte o anacronismo de las imágenes. Tradução Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
18. FILIPPO, B. (2008). **Acadêmicos do Samba**: mais do mesmo, 10/07/2008. Balada Carioca. Disponível em: <<http://baladacarioca.zip.net>> Acesso em: janeiro de 2014.
19. FONSECA, T.N. de. (2002). "A inconfidência e Tiradentes vistos pela Imprensa: a vitalização dos mitos (1930-1960)". **Revista Brasileira de História**, São Paulo. n.44, v.22. p.439-462.
20. GAGNEBIN, J. (1982). **Walter Benjamin**: os cacos da história. São Paulo: Brasiliense.
21. GUIDO, A. et al. (1967). **Aspectos do Barroco I**. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS.
22. KOCH, W. (1967). "A literatura barroca na Alemanha". In: **Aspectos do Barroco II**. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS.
23. LOUREIRO, C. (2008). Viradouro não comenta mais sobre carro do holocausto. Globo.com (on line), 31/01/2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Carnaval2008/0,MUL281527-9772,00.html>> Acesso em: janeiro de 2014.
24. NANCY, J. (2006). **La representación prohibida**. Traducción de Margarita Martinez. Buenos Aires: Amarrartu.
25. PERNIOLA, M. (2009). **Enigmas**: Egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos.
26. RANCIÈRE, J. (2005). **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental, Ed. 34.

LIMA, Fátima Costa de (2017). Bizarrices barrocas no carnaval brasileiro: alegorias proibidas como imagens dialéticas. **Per Musi**. Ed. por Fausto Borém et al. Belo Horizonte: UFMG. p.1-27; e201706. Article code: PerMusi2017-06. DOI: 10.1590/permusi2017-06.

27. RIXXA JR. **Dez momentos que arrepiaram o carnaval**: Moralistas do samba [s/d.] Disponível em: <<http://moralistas-bateria-genial.webnode.pt/products/dez-momentos-que-arrepiaram-o-carnaval1/>> Acesso em: janeiro de 2014.

28. ROSENBAUM, R. (2003). **Para entender Hitler**: a busca das origens do mal. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Record.

29. SARCINELLI, M. (2000). **Hitler, um estudo astrológico**. Rio de Janeiro: Nova Era.

30. WIZISLA, E. (2007). **Benjamin y Brecht**: historia de una amistad. Traducción de Griselda Mársico. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

31. WÖLFFLIN, H. (2000). **Conceitos fundamentais da história da arte**: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes.

32. ZIZEK, S. (2011). **Introdução da série Curtos-Circuitos**. Tradução de Rodrigo Nunes Lopes Pereira. *Slavoj Zizek Blogspot*, 08/01/2011. Disponível em: <<http://slavoj-zizek.blogspot.com.br/2011/01/curtos-circuitos-slavoj-zizek.html>> Acesso em: janeiro de 2014.

33. \_\_\_\_\_. (1991). **O mais sublime dos histéricos**: Hegel com Lacan. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

## Bibliografia complementar

1. CALABRESE, O. (1987). **A idade neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes.

2. CARPEAUX, O.M. (1990). "Teatro e estado do barroco". **Estudos Avançados**. São Paulo. n.10, v. 4, dez. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141990000300002&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141990000300002&script=sci_arttext&tlng=es)> Acesso em: janeiro de 2014.

3. CUNHA, M.C.P. (2001). **Ecos da folia**: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Cia das Letras.

4. DA MATTA, R. (1979). **Carnavais, malandros e heróis**: Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar.

5. DEBORD, G. (1997). **A sociedade do espetáculo**: Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto.

6. D'ORS, E. (1964). **Lo barroco**. Madrid: Aguilar.

7. HANSEN, J.A. (2008). "Barroco, neobarroco e outras ruínas". **Destiempos**. México. ano 3, n. 14, março-abril. Disponível em: <<http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf>> Acesso em: dezembro de 2013.

8. HATZFELD, H. (Org.). (2002). **Estudos sobre o barroco**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva.

9. HAUSER, A. (1993). **Maneirismo**: A crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna. Tradução de Jacó Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva.

10. HOCHE, G. (2005). **Maneirismo**: O mundo como labirinto. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva.
11. MANUAL DO JULGADOR - Carnaval 2013. Rio de Janeiro: **LIESA**, 2013. Disponível em: <[http://liesa.globo.com/2013/por/03-carnaval13/manual/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202013%20\(1\).pdf](http://liesa.globo.com/2013/por/03-carnaval13/manual/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202013%20(1).pdf)> Acesso em: janeiro de 2014.
12. MARAVALL, J.A. (2009). **A cultura do Barroco**: Análise de uma estrutura histórica. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Edusp.
13. MURICY, K. (1999). **Alegorias da dialética**: Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relumê Dumará.
14. NDALIANIS, A. (2005). **Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment**. Cambridge, London: MIT Press.
15. OWENS, C. (1989). "O impulso alegórico: para uma teoria do pós-modernismo". **Revista do Centro de História da Cultura da Universidade de Lisboa**, Lisboa. p.43-63.
16. QUEIROZ, M.I. de. (1992). **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense.
17. "REGULAMENTO ESPECÍFICO DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DA LIESA". Rio de Janeiro: **LIESA**, 2013. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/2013/por/03carnaval13/regulamento/Regulamento%20Carnaval%202013%20-%20LIVRO.pdf>> Acesso em: janeiro de 2014.
18. SANT'ANNA, A.R. de. (2000). **Barroco**: do quadrado à elipse. Rio de Janeiro: Rocco.
19. SARDUY, S.S. (1999). "Barroco". In: **Obra Completa**. Madrid: Allca XX. p.1195-1261.
20. SOIHET, R. (1998). **A subversão pelo riso**: Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
21. TODOROV, T. (1996). **Teorias do símbolo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus.

#### Nota sobre a autora

**Fátima Costa de Lima**: Graduada em Artes Plásticas - Fundação Armando Álvares Penteado (1988); Especialista em Teatro - Centro de Artes - UDESC (1997); Mestre com dissertação defendida no Programa de Educação e Cultura - FAED - UDESC (2003). Doutora em História Cultural pelo PPG em História - CFH - UFSC. Professora titular do Departamento de Artes Cênicas - CEART e do PPG de Teatro, UDESC. Atuação profissional: cenógrafa, diretora de arte, figurinista e atriz. Áreas de pesquisa: teatro, cinema e carnaval. Temas de pesquisa: espaço cênico, alegoria, política da arte, teatro político e teoria crítica.