



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

**Centro de Educação e Humanidades**

**Faculdade de Educação**

**André Luiz Porfiro**

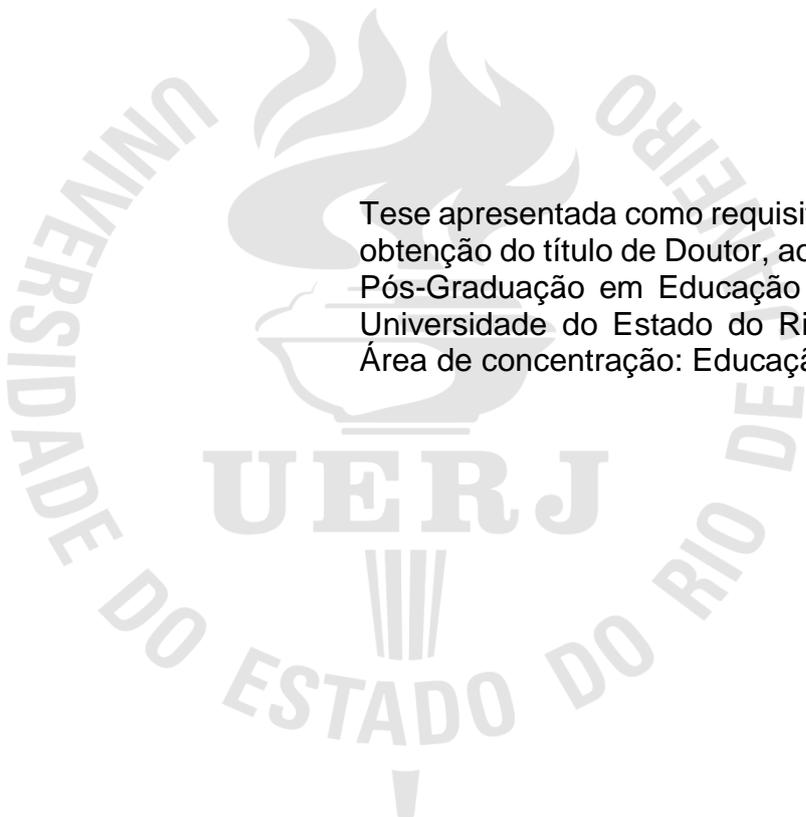
**Entre travessias e encruzilhadas:  
em busca de uma pedagogia para a arte do carnaval**

Rio de Janeiro

2019

André Luiz Porfiro

**Entre travessias e encruzilhadas:  
em busca de uma pedagogia para a arte do carnaval**



Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Doutor, ao Programa de  
Pós-Graduação em Educação - ProPed, da  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Educação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Stela Guedes Caputo

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

P835 Porfiro. André Luiz.  
Entre travessias e encruzilhadas: em busca de uma pedagogia para a arte do carnaval / André Luiz Porfiro. – 2019.  
172 f.

Orientadora: Stela Guedes Caputo.  
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Educação.

1. Educação – Teses. 2. Escola de Samba – Teses. 3. Arte – Teses.  
I. Caputo, Stela Guedes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Educação. III. Título.

es

CDU 37::72(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

André Luiz Porfiro

**Entre travessias e encruzilhadas:  
em busca de uma pedagogia para a arte do carnaval**

Tese apresentada como, requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação.

Aprovada em: 19 de dezembro de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Stela Guedes Caputo (Orientadora)  
Faculdade de Educação - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosemary dos Santos  
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro  
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

---

Prof. Dr. Gilson Moraes Motta  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Alice Feix  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Rio de Janeiro

2019

À Aldeia, Camila, Marcus e Tania.  
Mãe, filha, filho e companheira.  
A elas e ele, dedico esse trabalho.

## **AGRADECIMENTOS**

À UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, através do ProPed – Programa de Pós-Graduação em Educação, pela oportunidade que me concedeu para realizar esse trabalho;

Ao grupo de pesquisa Kékeré, pelas trocas e caminhos apontados nos nossos vários encontros;

À professora Nilda Alves, pela acolhida em momento difícil;

Ao ISERJ – Instituto Superior de Educação do Estado do Rio de Janeiro, pela possibilidade de experimentação da Arte do Carnaval em suas dependências;

Aos estudantes do ISERJ, pela participação nas atividades;

Aos amigos Edson Farias e Ana Paula Alves Ribeiro que sempre estiveram presentes e dando força para que eu ultrapassasse os desafios e chegasse ao final dessa jornada;

Aos amigos-irmãos Flávio Motta e Valtemir Valle;

À carnavalesca e amiga Maria Augusta Rodrigues pelos ensinamentos sobre a Arte do Carnaval;

À Sueli Thomaz, minha orientadora do Mestrado e amiga, sempre disponível para colocar o bonde nos trilhos;

Ao Cristiano Sant’Ana, um parceiro e amigo que a UERJ me presenteou;

E, especialmente, à professora Stela Guedes Caputo, orientadora desta investida, que esteve sempre ao meu lado apontando os caminhos a seguir.

Enquanto se luta, se samba também.

*Candeia*

É ela,

Maravilhosa e soberana,

De fato nilopolitana.

Enamorada deste meu país

É ela,

A deusa da passarela

Razão do meu cantar feliz.

É ela,

Um festival de prata em plena pista,

É o sorriso alegre do sambista,

Ao ecoar do som de um tambor

Beija-flor minha escola,

Minha vida, meu amor

*Neguinho da Beija-Flor*

Nascido e criado pra vencer demanda

Batizado no altar do samba.

*Flávio Horta Jr, Gabriel Martins, Igor Leal, Junior Fionda e Lequinho*

## RESUMO

PORFIRO, André Luiz. *Entre travessias e encruzilhadas: em busca de uma pedagogia para a arte do carnaval*. 2019. 172 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta tese origina-se da nossa pesquisa de doutoramento no PROPED/UERJ. Partindo das premissas dos estudos com os cotidianos, teve como objetivo vivenciar a Arte do Carnaval, entendida como a gama de elementos expressivos de dimensões plástico-visuais, literário-dramatúrgico, percussivo-musical e performático, nas suas formas e feitos, em seus diversos '*espaçostempos*'. Defendemos que há saberes específicos nos barracões de alegorias e fantasias e nos barracões de ala, locais de invenção, desenvolvimento e construção dos sonhos carnavalescos. Entendemos, ainda, que esses '*saberesfazeres*' precisam ser legitimados e colocados em circulação. Serem partilhados por abordagens pedagógicas inventadas para esse intento. Figuram na pesquisa, fontes historiográficas, iconográficas e documentais, além da utilização do recurso a materiais audiovisuais disponíveis na plataforma de vídeos Youtube, na Internet. A diversidade de materiais utilizados nos desfiles, as invenções, as releituras, ressignificações e cocriações que acontecem nos barracões das escolas de samba convergem com os fazeres contemporâneos do ensino da arte. Engendramos, então, uma prática experimental no componente curricular Arte. As experimentações aconteceram com turmas do Ensino Médio, do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro- ISERJ, situado no bairro da Praça da Bandeira, na cidade do Rio de Janeiro. Empreendemos um processo de circulação dos '*conhecimentossignificações*' inventados nos territórios das escolas de samba, para propormos, a partir das experiências vivenciadas em sala de aula, apontamentos para uma pedagogia. Uma pedagogia da Arte do Carnaval.

Palavras-chave: Artificação. Escola de Samba. Educação.

## ABSTRACT

PORFIRO, André Luiz. *Between crossings and crossroads: in search of a pedagogy for the art of Carnival*. 2019. 172 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This thesis is originated by our doctoral research at PROPED / UERJ. Starting from the premises of the studies of daily life, it aimed to experience the Art of Carnival, understood as the range of expressive elements of plastic-visual, literary-dramaturgical, percussive-musical and performative dimensions, in their forms and acts, in their various forms of 'spacetimes'. We defend that there is specific knowledge in the allegory and fantasy hovels and in the hovels section, places of invention, development and construction of carnival dreams. We also understand that these know-how needs to be legitimized and put into circulation. To be shared by pedagogical approaches invented for this purpose. The research includes historiographic, iconographic and documentary sources, as well as the use of audiovisual materials available on the Youtube video platform on the Internet. The diversity of materials used in the parades, inventions, rereading, resignification and co-creation that take place in samba school hovels converge with contemporary art teaching. We then engendered an experimental practice in the curricular component Art. The experiments took place with high school classes from the Higher Education Institute of Rio de Janeiro - ISERJ, located in the Praça da Bandeira neighborhood, in the city of Rio de Janeiro. We undertake a process of circulation of the 'knowledge and meanings' invented in the territories of samba schools, to propose, from the experiences in the classroom, notes for a pedagogy. A pedagogy of Carnival Art

Keywords: Artification. Samba School. Teaching.

## RESUMEN

PORFIRO, André Luiz. *Entre travesías y encrucijadas: en busca de una pedagogía para el arte del Carnaval*. 2019. 172 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta tesis se origina en nuestra investigación doctoral en PROPED / UERJ. Partiendo de las premisas de los estudios de la vida cotidiana, su objetivo era experimentar el Arte del Carnaval, entendido como la gama de elementos expresivos de las dimensiones plástico-visual, literaria-dramatúrgica, percusiva-musical y performativa, en sus formas y hechos, en sus diversas formas 'tiempos espaciales'. Argumentamos que existe un conocimiento específico en las carrozas de alegoría y fantasía y en las carrozas de ala, lugares de invención, desarrollo y construcción de sueños de carnaval. También entendemos que estos conocimientos deben ser legitimados y puestos en circulación. Para ser compartido por enfoques pedagógicos inventados para este propósito. La investigación incluye fuentes historiográficas, iconográficas y documentales, así como el uso de materiales audiovisuales disponibles en la plataforma de videos de Youtube, en Internet. La diversidad de materiales utilizados en los desfiles, inventos, releídos, resignificación y co-creación que tienen lugar en los cuarteles de la escuela de samba convergen con la enseñanza del arte contemporáneo. Luego engendramos una práctica experimental en el componente curricular Art. Los experimentos tuvieron lugar con clases de secundaria del Instituto de Educación Superior de Río de Janeiro - ISERJ, ubicado en el barrio Praça da Bandeira, en la ciudad de Río de Janeiro. Empezamos un proceso de circulación de los 'conocimientos y significados' inventados en los territorios de las escuelas de samba, para proponer, a partir de las experiencias vividas en clase, notas para una pedagogía. Una pedagogía del arte del carnaval.

Palabras Clave: Artificación. Escuela de Samba. Enseñanza.

## RÉSUMÉ

PORFIRO, André Luiz. *Entre traversées et croisements: en quête d'une pédagogie de l'art du Carnaval*. 2019. 172 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Cette thèse fait partie d'une recherche doctorale menée dans le cadre du PROPED/UERJ. En prenant pour point de départ l'étude des quotidiens, la recherche a pour objectif de s'intéresser à l'Art du Carnaval, considéré en tant que gamme d'éléments expressifs aux dimensions plastiques et visuelles, littéraires et dramaturgiques, percussives et musicales, mais aussi performatives, et ce, en ses diverses formes et effets et en ses divers "espaces-temps". Nous défendons ici l'idée qu'il existe des savoirs spécifiques dans les hangars dédiés à la création des allégories et des costumes, dans les hangars consacrés aux différents secteurs du défilé, qui se transforment alors en locaux d'invention, de création et de construction des rêves liés au Carnaval. Nous considérons que ces différents « savoir-faire » doivent être légitimés et mis en circulation. En d'autres termes, ils doivent être partagés par le biais d'abordages pédagogiques conçus à cet effet. La recherche a été réalisée à partir de sources historiographiques, iconographiques et d'archives, en plus du recours à des matériaux audiovisuels disponibles sur la plateforme de vidéos *Youtube*, sur internet. La diversité des matériaux utilisés dans les défilés, les inventions, les relectures, les resignifications et les co-crétions que l'on observe dans les hangars des Ecoles de Samba peuvent être recoupés avec les procédés contemporains utilisés dans l'enseignement artistique. Nous avons alors proposé une pratique expérimentale dans le cadre de l'enseignement artistique. Les expérimentations ont eu lieu avec les élèves du Collège de l'Institut Supérieur d'Éducation de Rio de Janeiro (ISERJ), situé à la Place de la Bandeira, à Rio de Janeiro. Nous avons mis en place un processus de circulation des "enseignements/significations", inventés dans le cadre des écoles de samba, pour proposer ensuite, à partir des expériences vécues en salle de cours, des chemins pour une pédagogie: une pédagogie de l'Art du Carnaval.

Mots-clés: Artificiation. École de Samba. Éducation.

## LISTA DE FOTOS

Fotografia 1 -	Foto do jornal "A Noite" de 13 de fevereiro de 1932: Vae Como Pode concentrada. ....	31
Fotografia 2 -	Carro alegórico da escola de samba Depois Eu Digo (1946) ..	32
Fotografia 3 -	Desfile da Acadêmicos do Salgueiro (1969) .....	33
Fotografia 4 -	Desfile da Acadêmicos do Salgueiro (1971) .....	34
Fotografia 5 -	Abre-alas da Acadêmicos do Salgueiro (1973).....	35
Fotografia 6 -	Carro alegórico da Acadêmicos do Salgueiro (1974) .....	36
Fotografia 7 -	Desfile da Acadêmicos do Salgueiro (1975) .....	37
Fotografia 8 -	Laila e Joãozinho Trinta (1979) .....	38
Fotografia 9 -	Desfile Beija-Flor (1979) – .....	38
Fotografia 10 -	Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro (Sambódromo).....	41
Fotografia 11-	Fernando Pamplona .....	44
Fotografia 12 -	Arlindo Rodrigues .....	45
Fotografia 13 -	Acadêmicos do Salgueiro em 1963. ....	45
Fotografia 14 -	Desfile Mocidade Independente de Padre Miguel (1979) .....	46
Fotografia 15 -	Desfile Imperatriz Leopoldinense (1980) .....	47
Fotografia 16 -	Joãosinho Trinta, 1979. ....	48
Fotografia 17 -	Carro abre-alas da Beija-Flor (1976) .....	49
Fotografia 18 -	Carro abre-alas da Beija-Flor (1978) .....	50
Fotografia 19 -	Desfile da Beija-Flor de 1989, com o carro do Cristo Mendigo escondido em saco plástico .....	51
Fotografia 20 –	Maria Augusta Rodrigues na Passarela do Fotografia Samba. ....	51
Fotografia 21 -	Desfile da União da Ilha do Governador de 1977. ....	52
Fotografia 22 -	Fernando Pinto. ....	53
Fotografia 23 -	Desfile Império Serrano (1972).....	54
Fotografia 24 -	Desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel (1983) ...	55
Fotografia 25-	Alegoria da Mocidade Independente de Padre Miguel (1985). ....	55
Fotografia 26 -	Desfile Mocidade Independente de Padre Miguel (1987) .....	56
Fotografia 27 -	Max Lopes, 2008. ....	57

Fotografia 28 -	Desfile da Estação Primeira de Mangueira (1984) .....	58
Fotografia 29 -	Carro da Unidos do Viradouro (1992) – .....	58
Fotografia 30 -	Renato Lage. ....	59
Fotografia 31 -	Carro abre-alas do Salgueiro (2009) .....	60
Fotografia 32 -	Rosa Magalhães. ....	61
Fotografia 33 -	Carro alegórico da Imperatriz Leopoldinense (1994) .....	61
Fotografia 34 -	Paulo Barros. ....	62
Fotografia 35 -	Carro alegórico “DNA” da Unidos da Tijuca (2004). ....	63
Fotografia 36 -	Desfile Unidos do Viradouro (2007) .....	64
Fotografia 37 –	A comissão de Carnaval da Beija-Flor.....	64
Fotografia 38 -	Desfile da Beija-Flor de Nilópolis (2013),.....	65
Fotografia 39 -	Desfile Beija-Flor de Nilópolis (2017).....	66
Fotografia 40 -	Desfile Beija-Flor (2018) .....	67
Fotografia 41 -	Leandro Vieira .....	68
Fotografia 42 -	Carro alegórico Mangueira (2018) .....	69
Fotografia 43 -	Detalhe de carro do GRES Estação Primeira de Mangueira para o carnaval de 2015. ....	76
Fotografia 44 -	I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ:.....	77
Fotografia 45 -	I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ:.....	78
Fotografia 46 -	Base do troféu “Mãos que Fazem os Sonhos” .....	79
Fotografia 47 -	Encerramento do seminário.....	80
Fotografia 48 -	1ª mesa do seminário, .....	81
Fotografia 49 -	2ª mesa do seminário. ....	82
Fotografia 50 –	3ª mesa do seminário .....	84
Fotografia 52 -	4ª mesa do seminário. ....	85
Fotografia 53 -	Entrega do Prêmio “Mãos que fazem os sonhos” ao baluarte do samba Zeca da Cuíca.....	87
Fotografia 54 -	Entrega do Prêmio “Mãos que fazem os sonhos”, a Jane Carla, no GRES Portela.....	88
Fotografia 55 -	Foto da Cidade do Samba. ....	90
Fotografia 56 -	Pátio da Cidade do Samba. ....	91
Fotografia 57 –	Cidade do Samba. ....	92
Fotografia 58 -	Cidade do Samba (2018).....	94
Fotografia 59 -	Roda de conversa com Claudio Urbano (2015) .....	97

Fotografia 60 -	Equipe da Estiva na Cidade do Samba (2018) .....	100
Fotografia 61 -	Dispersão dos grupos de estivas (2018).....	103
Fotografia 62 –	Av. Presidente Vargas com carros alegóricos. Foto: Gabriel de Paiva.....	104
Fotografia 63 -	Dispersão do grupos de estivas (2018) .....	105
Fotografia 64 -	Equipes de acabamento - .....	106
Fotografia 65 -	Interior do carro alegórico do Salgueiro (2018).....	107
Fotografia 66 -	Carros alegóricos na Av. Presidente Vargas .....	108
Fotografia 67 -	Comissão de Frente da Escola de Samba São Clemente (2015) .....	111
Fotografia 68 -	Fantasia Assombração .....	112
Fotografia 69 -	Carro Abre-Alas Escola de Samba São Clemente (2015) .....	112
Fotografia 70 –	Fantasia Onça Pé de Boi, Ala das Baianas. Foto de Alexandre Durão.....	114
Fotografia 71 -	Ala Mapinguari, foto de Alexandre Durão, .....	115
Fotografia 72 -	Fantasia Rasga Mortalha.....	115
Fotografia 73 -	Fantasia Tiranaboia .....	116
Fotografia 74 -	Fantasia Gogó de Sola .....	116
Fotografia 75-	Carro alegórico Ensaiano na Quadra IV, foto de Alexandre Durão.....	117
Fotografia 76 -	Parte da alegoria Ensaiano na Quadra IV, foto de Alexandre Durão.....	118
Fotografia 77 -	Fantasia Carnaval das Caveiras, foto: Tata Barreto .....	119
Fotografia 78 -	Fantasia Morte,.....	119
Fotografia 79 –	Alegoria E lá no Céu o ziriguidum continua, último carro do GRES São Clemente (2015) tendo à frente uma ala com a fantasia E lá no Céu .....	120
Fotografia 80 -	Aluno manipulando materiais para construção do boneco ....	136
Fotografia 81 -	Aluna manipulando materiais para construção do boneco. ...	138
Fotografia 82 -	Aluno manipulando materiais para construção do boneco. ...	139
Fotografia 83 -	Boneco de luva da experiência cabecinhas criado com referência aos desfiles das escolas de samba. ....	140
Fotografia 84 -	Alunos manipulando materiais para construção do boneco...	141
Fotografia 85 -	Bonecos construídos na experiência cabecinhas .....	141

Fotografia 86 -	Os cabeções.....	142
Fotografia 87 -	Processo de construção da estrutura dos cabeções. ....	143
Fotografia 89 –	Um cabeção sendo manipulado na sala de artes (2015).....	144
Fotografia 90 -	Exposição Cabecinhas e Cabeções, realizada na sala de Artes do ISERJ (2015).....	144
Fotografia 91 -	Um boneco cabeção no desfile carnavalesco (2015) .....	145
Fotografia 92 -	Um boneco cabeção no sábado letivo de artes (2016).....	146
Fotografia 93 -	aluna confeccionando artefato didático (2016) .....	148
Fotografia 94 -	aluna confeccionando artefato didático (2016) .....	149
Fotografia 95 -	Cocriação 1 Matinta-perera .....	150
Fotografia 96 -	Cocriação 3 Matinta-perera .....	151
Fotografia 97 -	Cocriação 4 Matinta-perera .....	151
Fotografia 98 -	Cocriação 5 Matinta-perera .....	152
Fotografia 99 –	Cocriação da fantasia da Ala Mapinguari .....	153
Fotografia 100 -	Cocriação a partir da junção de duas fantasias do desfile da São Clemente, lado A.....	154
Fotografia 101 -	Cocriação a partir da junção de duas fantasias do desfile da São Clemente, lado B.....	155
Fotografia 102 -	Boneco de aluno da turma 1112.....	156
Fotografia 103 -	Boneco de aluno da turma 1112.....	157
Fotografia 104 -	Bonecos da turma 1111.....	158
Fotografia 105 -	Cocriação 2 - Matinta-perera .....	158
Fotografia 106 -	Cocriação a partir de fantasias do segundo setor do desfile da São Clemente, 2015. ....	159
Fotografia 107 -	Cocriação a partir da junção de duas fantasias do desfile da São Clemente. ....	160

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Cartaz do I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ.....	75
Figura 2 -	Imagem do cartaz do seminário Sonhar Não Custa Nada ou Quase Nada? Horizontes do Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro .....	89
Figura 3 -	Íntegra do desfile da GRES São Clemente em 2015 .....	109
Figura 4 -	Apresentação da comissão de frente da São Clemente na Passarela do Samba (2015).....	111
Figura 5 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba Vila Isabel (2016).....	124
Figura 6 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (2016).....	124
Figura 7 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense (2016).....	125
Figura 8 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba Beija-Flor (2016) .....	125
Figura 9 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro (2016).....	126
Figura 10 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel (2016).....	126
Figura 11 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba Unidos da Tijuca (2016) .....	127
Figura 12 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio (2016).....	127
Figura 13 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba Portela (2016) .....	128
Figura 14 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba São Clemente (2016) .....	128
Figura 15 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba União da Ilha do Governador (2016).....	129
Figura 16 -	Íntegra do desfile da Escola de Samba Estácio de Sá (2016) .....	129

## SUMÁRIO

	<b>ENTRE TRAVESSIAS</b> .....	17
1	<b>ESCOLA DE SAMBA: TRAVESSIAS TRANSATLÂNTICAS, RECONSTRUÇÕES MATERIAIS E TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS</b> .....	27
1.1	<b>O trajeto da centralidade da alegoria nos desfiles de escola de samba do Rio de Janeiro</b> .....	30
1.2	<b>O carnaval contemporâneo das escolas de samba do Rio de Janeiro e seus criadores</b> .....	39
1.2.1	<u>Os criadores do carnaval contemporâneo</u> .....	42
1.2.1.1	Fernando Pamplona .....	43
1.2.1.2	Arlindo Rodrigues .....	44
1.2.1.3	Joãozinho Trinta .....	47
1.2.1.4	Maria Augusta Rodrigues .....	51
1.2.1.5	Fernando Pinto .....	53
1.2.1.6	Max Lopes .....	56
1.2.1.7	Renato Lage .....	59
1.2.1.8	Rosa Magalhães.....	60
1.2.1.9	Paulo Barros.....	62
1.2.1.10	Laíla e a Comissão de Carnaval da Beija-Flor .....	64
1.2.1.11	Leandro Vieira .....	67
2	<b>VIAS: A PESQUISA POR PARALELAS, BIFURCAÇÕES E ENCRUZILHADAS</b> .....	70
2.1	<b>O que eu faço é fantasia: entre escola de samba e redes educativas, a proposta inicial da tese</b> .....	72
2.2	<b>Construindo a pesquisa: o ‘dentrofora’ da universidade</b> .....	73
2.2.1	<u>I Seminário Fela Kuti da UERJ</u> .....	74
2.2.1.1	A Barra é Dourada: a estética da fantasia da escola de samba .....	75
2.2.2	<u>Uma via para o diálogo: o seminário Sonhar Não Custa Nada ou Quase Nada? Horizontes dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro</u> .....	78
2.2.2.1	Os <i>praticantespensantes</i> do carnaval e seus saberes: o dentro .....	81
2.2.2.2	A universidades pensando o desfile; o fora .....	83

2.2.2.3	O prêmio “As Mãos que Fazem os Sonhos”: o ‘dentrofora’ .....	86
2.3	<b>A Cidade do Samba, os barracões das mãos que fazem os sonhos</b> .....	89
2.3.1	<u>Narrativas sobre a arte do carnaval: conversas com quem faz os sonhos</u> .....	94
2.3.2	<u>As rodas de conversa do Cláudio Urbano</u> .....	95
2.4	<b>O trajeto do carro alegórico, da Cidade do Samba ao Sambódromo: uma etnografia</b> .....	99
2.5	<b>Entre alegorias, fantasias e samba-enredo: o carnaval na Passarela do Samba</b> .....	108
3	<b>EM BUSCA DE UMA PEDAGOGIA PARA A ARTE DO CARNAVAL</b> .	122
3.1	<b>Múltiplas narrativas nos desfiles das escolas de samba</b> .....	123
3.2	<b>Circulando saberes inventando modos de fazer</b> .....	130
3.3	<b>O ‘barracõesaladeaula’: a experimentação do sonho e da fantasia na aula de arte</b> .....	135
3.3.1	<u>Experiência <i>cabecinhas e cabeções</i> – a “mão inteligente”</u> .....	137
3.3.1.1	<i>As cabecinhas</i> .....	139
3.3.1.2	<i>Os cabeções</i> .....	142
3.3.1.3	<i>A escola no ‘dentrofora’ da folia</i> .....	145
3.3.2	<u>Experiência O dia em que Fernando Pamplona visitou o Instituto de Educação com seres imaginários, seres mágicos e assombrações de Rosa de Magalhães ou O desfile do carnaval de 2015 da Escola de Samba São Clemente nas aulas de arte do ISERJ</u> .....	146
	<b>A APOTEOSE</b> .....	162
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	166

## ENTRE TRAVESSIAS

Vai seguindo seu destino  
 Sobre as ondas do mar  
 o seu corpo que padece  
 Sua alma faz a prece  
 pro seu povo encontrar  
*Cleber, Déo Caruso e Osmar*

Certa noite acordei acendendo a memória por uma passagem da infância. A memória foi iluminada por uma época de lamparina e de pequenos lagos ainda propícios ao banho. Os pequenos lagos faziam a alegria das crianças com mergulhos e caça aos peixinhos e girinos. Eu, meus primos e os colegas inventávamos brincadeiras na maior algazarra antes de iniciar a noite, nos dias que passava na casa de minha avó, em Manilha, Itaboraí, Estado do Rio.

Creio que antes era um lago maior.

A necessidade de criar uma estrada fez com que colocassem manilhas subterrâneas, aterrando uma parte do lago.

Agora eram dois lagos.

O primeiro, facilmente visto ao passar na nova estrada, o outro oculto, escondido por trás do mato extenso. Uma das brincadeiras inventadas era passar nadando por dentro das manilhas que uniam os dois lagos. Para os garotos de Manilha era algo normal, uma brincadeira repetida, que na repetição afirmavam a coragem com alegria: entravam no escuro com todos os seus perigos e saíam ilesos. Para um garoto “da cidade” era um desafio. Eu estava, ao acordar naquela noite, sendo desafiado pelos primos se seria capaz de fazer a travessia.

Medo. Medo de cobra. Medo do escuro. Medo por não saber nadar. MEDO!!!

Tudo em mim era medo.

Tenho em meu corpo até hoje a sensação. Os meus olhos esbugalhados. A água pela metade da manilha fazendo com que eu mantivesse a cabeça erguida e, ao mesmo tempo, batesse com a cabeça na extremidade superior do artefato de cimento, molhando o queixo e, por vezes, engolindo água. O tempo ficou longo, via a luz e o mato do outro lado, mas o outro lado insistia em não chegar. Nadava e arrastava o corpo, nadava e arrastava o corpo...

Fiz a travessia.

Antepassados africanos fizeram a travessia.

As escolas de samba fazem, a cada ano, a travessia.

Acredito que a escola de samba, como organismo catalisador da alma popular, é uma fatalidade histórica. Seu trajeto começou a ser urdido nas senzalas, entre as lembranças da terra distante, do sofrimento e humilhação impostos na travessia não desejada, na impiedade dos leilões, e na saga que começava a ser vivida. Tudo isto teria que ser contado depois e, para ser fiel aos depositários das lembranças, na sua forma predileta. Em canto, [bataque] e dança (COSTA, 2001, p. 28).

Desde a travessia forçada de homens e mulheres originários do continente africano para terras sul-americanas, em fins do século XVI e início do século XVII, suas manifestações foram reprimidas pelos traficantes de pessoas e pelo europeu colonizador. Os africanos e seus descendentes, em sua criatividade, forjaram meios para a ressignificação de sua cultura em outros patamares. Entrelaçando hábitos trazidos das diversas regiões da África com os costumes adquiridos na nova terra inventaram manifestações culturais e formas artísticas que dimensionam a importância do legado construído pelos milhões de desterritorializados que aportaram em diversas regiões do que hoje conhecemos como Rio de Janeiro, Brasil, Américas.

O samba no Rio de Janeiro, entendido na sua dimensão performática - sem distinção entre o canto, a dança e o bataque -, desde a sua origem, percorreu caminhos tortuosos para manter-se vivo. No início do século XX era proibido pelas autoridades policiais de ser tocado na sala da casa das tias baianas da Praça XI. Os sambistas se reuniam no quintal, no fundo da residência, enquanto na sala, como estratégia para afugentar a determinação policial, tocava-se chorinho, ritmo permitido.

Os sambistas do início do século passado utilizaram estratégias parecidas com a dos africanos escravizados em séculos anteriores que, aceitando nomes cristãos para divindades africanas, reinventaram em solo brasileiro sua religião.

No campo das formas de expressões artísticas, um grupo do bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, inventou nos anos 20, do século passado, a *Escola de Samba*. O termo escola, nesse caso, nas reuniões do Grupo do Estácio, tinha dupla acepção. A primeira acepção diz respeito à apropriação do termo por comparação. Havia no bairro do Estácio uma Escola Normal, estabelecimento de ensino para formação de professores. Inventores do novo ritmo, deslocado do samba perene, e de novos instrumentos musicais percussivos, que tornaram possível um andamento mais compacto e ágil na procissão carnavalesca, os componentes do Grupo do Estácio

autoproclamaram-se professores. O local para a prática da docência da expressão artística recém-inventada foi nomeado como Escola de Samba.

Como professores, com a legitimidade da invenção e da propagação da nova música e da nova forma de expressão carnavalesca de samba, o Grupo do Estácio criou uma ampla rede de relações. Ao bairro do Estácio o fluxo de sambistas, para aprenderem na prática com os inventores da nova música, era permanente. Os professores do Estácio empreenderam nas vielas, nos bares, nos becos, nas gafieiras e nas festas uma permanente troca de conhecimentos que se propagou pelos morros e subúrbios cariocas.

A predominância do elemento percussivo, naquele momento, era uma das características. A invenção da cuíca, que no início era um instrumento para sons graves, e o surdo, para a marcação, mantinham o ritmo, enquanto o tamborim, remodelado para sons agudos, fazia os recortes para as entradas do canto.

Na segunda acepção, está a necessidade de uma instituição para evitar a ação policial. Estávamos em uma época com direitos para poucos. Sem Estado, sem Estado Democrático e muito menos sem Estado Democrático de Direito. Os sambistas buscaram com a institucionalização, entendida como o registro em autarquia governamental da agremiação carnavalesca com o nome de Escola de Samba, driblar as orientações policiais de repressão à reunião de grupos de pessoas pobres em que a maioria era de negros e negras da primeira geração pós-abolição.

Diante desse novo arcabouço de conhecimentos inventados no fazer, a apropriação do termo escola foi a opção para o grupo de sambistas. A Escola de Samba fundada pelo Grupo do Estácio em 1928 chamava-se Deixa Falar.

No caudal do tempo, tal iniciativa parece de simples execução, porém a situação social de repressão oficial era a norma. A criação das Escolas de Samba está fincada por tensões e pressões. A necessidade de manter-se viva e a cada ano colocar o desfile na rua, com suas características básicas, é o mote de sua reinvenção a cada ciclo. Inovação, invenção, deslocamento de materiais, ressignificação de objetos e formas de outras artes estão no cerne das escolas de samba desde a sua criação até aos desfiles atuais.

Nesse sentido, a escola de samba mantém a estrutura básica originária: um cortejo processional com canto em uníssono e dança com movimentos corporais em conversa com o elemento percussivo, com grupos fantasiados e alegorias. O arranjo percussivo regula a marcação e as improvisações no ritmo, na melodia e na dança.

Nas incorporações e deslocamentos, percebe-se que a matriz afro-brasileira é a liga motora que mantém a travessia do grande espetáculo, pelo Atlântico e pela Passarela do Samba.

*“Mas agora é hora  
De um monumento vivo e multicolor  
Corpos nus em rituais  
De gingados sensuais  
Tamborins e agogôs  
Saías rodadas de negras baianas  
Giram faiscando de esplendor”<sup>1</sup>*

Contemporaneamente, o gênero desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro é considerado a forma artística protagonista do carnaval da cidade. Para fins de análise, o conceito de *gênero artístico* na convergência do desfile das escolas de samba que iremos operar no texto, se inscreve como um conjunto específico de disposições com a finalidade de possibilitar uma estabilidade necessária para o ato expressivo-comunicativo se tornar válido e inteligível. É empregado correspondendo ao conjunto sistemático de regras que formalizam, ao codificar, as expectativas entre emissor e receptor de um bem, um ajuste previsto dentro do contrato de sentidos com a audiência. (MARTÍN-BARBERO, 1987). E ainda, entendido como uma unidade sociocultural, algo realizado para ser observado por determinado público como produção e celebração coletiva denotada pelo conagraçamento amplamente compartilhado, que encadeado nas práticas, para o tipo de exibição, conecta atos e adquire regularidade na formalização estética (FARIAS, 2006).

No trajeto dos desfiles das escolas de samba à Marquês de Sapucaí, há uma diversidade de espaços nas cidades que são ocupados. Os barracões, na Cidade do Samba; as quadras, em diversos bairros e em cidades da região metropolitana do Rio de Janeiro; os ateliês de diversos materiais, os barracões de ala. Esses locais constituem-se em espaços de circulação de formas e feitos artísticos que no fazer são inventados conhecimentos. Como em qualquer trabalho manual, a compreensão do que estava fazendo surgia lentamente, depois do ato de fazer (SENNETT, 2009).

As pesquisas acadêmicas sobre escolas de samba, desfiles de carnaval e seus elementos constitutivos estão ligados prioritariamente aos campos da Antropologia, Sociologia e História. Entendemos que ao estabelecer a relação dos feitos e fazeres da arte do carnaval, uma criação laboral onde há o manipular de artefatos e objetos

---

<sup>1</sup> Trecho do samba-enredo “Carnaval do Brasil, a Oitava das Sete Maravilhas do Mundo”, da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis para o desfile do ano 1981.

múltiplos numa criação e recriação cotidiana, a Educação é um campo que pode se fazer atuante.

A presente pesquisa tem como premissa vivenciar a Arte do Carnaval, entendida como a gama de elementos expressivos de dimensões plástico-visuais, literário-dramatúrgico, percussivo-musical e performático, nas suas formas e feitos, em seus diversos ‘*espaçostempos*<sup>2</sup>’, para daí, engendrando uma prática experimental no componente curricular Arte, no Ensino Médio, num processo de circulação dos ‘*conhecimentossignificações*’ inventados nos territórios das escolas de samba, dentre eles seus barracões, propor apontamentos para uma pedagogia. Uma pedagogia da Arte do Carnaval.

Desde os meus primeiros estudos no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO - e no Mestrado em Artes, também nessa universidade, e somado a minha prática docente em escolas da região metropolitana do Rio de Janeiro, aliada ao compromisso de fazer carnaval, sempre percebi a riqueza que o Desfile das Escolas de Samba oferece, através, dos diversos territórios de circulação das escolas de samba.

Acreditamos que há saberes específicos nos barracões de alegorias e fantasias e nos barracões de ala, locais de invenção, desenvolvimento e construção dos sonhos carnavalescos. Entendemos, ainda, que esses conhecimentos precisam ser legitimados e colocados em circulação. Serem partilhados por metodologias inventadas para esse intento. A diversidade de materiais utilizados, as invenções, as releituras, ressignificações e cocriações que acontecem nos barracões das escolas de samba convergem com os fazeres contemporâneos do ensino da arte.

Na ação da pesquisa, utilizamos a observação participante, assim colecionamos conversas com os realizadores do desfile, incluindo a realização de entrevistas abertas e rodas de conversas. Visitamos barracões e ateliês de escolas de samba e em conjunto, os grupos de pesquisa Kékére (ProPed-UERJ<sup>3</sup>) e CMD - Cultura, Memória e Desenvolvimento (SOL-UnB<sup>4</sup>), promoveram o *Seminário Sonhar*

---

<sup>2</sup> Esse termo e tantos outros que ainda aparecerão neste texto, estão assim grafados porque nas pesquisas com os cotidianos as dicotomias necessárias à criação das ciências na Modernidade têm significado limites ao que precisamos criar na corrente de pesquisa a que pertencemos. Por isso, grafar deste modo os termos de dicotomias herdadas: juntos, em itálico e entre aspas.

<sup>3</sup> ProPed-UERJ – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> SOL-UnB – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília

*não Custa Nada ou Quase Nada: Horizontes dos Desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, em junho, do ano de 2015, na UERJ.

Na tessitura da circulação dos ‘*conhecimentossignificações*’ está outro espaço da vivência: a sala de aula, com a experimentação da Arte do Carnaval com alunos e alunas do Ensino Médio. Também figuram na pesquisa, fontes historiográficas, iconográficas e documentais, além da utilização do recurso a materiais audiovisuais disponíveis na plataforma de vídeos Youtube, na Internet.

Para darmos termos a pesquisa, foi necessária a escolha de uma escola em que a experimentação nas aulas de Arte fosse possível. As experiências citadas aconteceram no Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro -ISERJ, tradicional escola pública da cidade, situada no bairro da Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro. Atualmente, o ISERJ está vinculado institucionalmente a Fundação de Apoio à Escola Técnica – FAETEC, órgão da Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia- SECTI.

A escolha se deu em função da minha atuação como docente e por considerar que teria a liberdade necessária para desenvolver a proposta de trabalho baseada na Arte do Carnaval.

O universo da pesquisa contou com turmas do primeiro do segundo ano do Ensino Médio. Como regra da escola, as turmas do componente curricular Arte têm dois professores. A turma é dividida em dois grupos no primeiro dia de aula pelos professores. Cada professor desenvolve seu plano de aula durante um semestre com um dos grupos da turma. No semestre seguinte, os professores trocam os grupos, possibilitando que todos os alunos e alunas tenham contato com duas linguagens artísticas diferentes. Cada grupo era formado em média por quinze alunos e alunas.

Optei por fazer a pesquisa dentro dos horários das aulas de Arte, seguindo o calendário escolar e com o número de alunos e alunas determinado na divisão de cada turma. Não criei um laboratório ou oficina para a experimentação. Os encontros aconteceram nas salas de aula das turmas, onde eram montados os *barracões de sala de aula*. As mesas e cadeiras eram dispostas conforme a necessidade de cada encontro. Criava-se nesse movimento, pelos alunos e alunas, uma organização espacial a cada aula de forma autônoma e ditada pela dinâmica da criação e invenção instaladas pela proposta em desenvolvimento.

Nas experimentações que realizamos em sala de aula, utilizamos a gramática da arte do carnaval como tessitura para as atividades. Na continuidade do texto, apresentarei tal procedimento. O texto, nossa sinopse do enredo. Das várias

acepções do termo enredo nos desfiles das escolas de samba, ao largo dos quase 80 anos de existência, a que está em voga atualmente liga-se a dimensão literário-dramatúrgica. A sinopse do enredo é um guia para a invenção dos demais elementos constitutivos do desfile. Como praxe, é desenvolvido após uma pesquisa que pode ter trabalho de campo, estudos literários, iconográficos e pesquisa de materiais e objetos. A equipe da escola de samba elabora um texto que será o guia do processo de criação do desfile. O estilo da escrita e as propostas anunciadas na sinopse do enredo levam a característica alegórica pertinente à procissão fantasiada e deambulante, protagonista do carnaval do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, nossa tese sinopse está dividida em três capítulos, além da introdução, intitulada ***Entre Travessias*** e d'***A Apoteose***, ou considerações, finalizando nosso desfile textual acadêmico.

O primeiro capítulo, ***Escola de Samba: travessias transatlânticas, reconstruções materiais e transformações estéticas***, descreve em movimentos, tendo como referência teóricos da historiografia e da sociologia, as alterações do modelo de desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. A centralidade do carnavalesco e do carro alegórico é o marco importante para a análise do carnaval contemporâneo, forjado por artistas de concepções variadas.

No segundo capítulo, ***Vias: a pesquisa por paralelas, bifurcações e encruzilhadas***, descrevemos as etapas realizadas na pesquisa. O trabalho de campo, enfatizando a mudança ocorrida na proposta inicial da pesquisa, a partir das interações com o meio, as entrevistas e vivências com os criadores do carnaval do Rio de Janeiro, chegando ao ponto alto da apresentação artística: a audiência em um desfile na Passarela do Samba. Esta parte, está dividida em cinco seções, a partir de um título principal: *1- O que eu faço é fantasia: entre escola de samba e redes educativas, a proposta inicial da tese; 2- Construindo a pesquisa: o dentrofora da academia; 3- A Cidade do Samba, os barracões das mãos que fazem os sonhos; 4- O trajeto do carro alegórico, da Cidade do Samba ao Sambódromo: uma etnografia e 5- Entre alegorias, fantasias e samba-enredo: o carnaval na Passarela do Samba.*

Seguindo o calendário das escolas de samba, que tem início no término do desfile anterior, diferente do calendário oficial, vivenciamos nos últimos anos, a Cidade do Samba, local onde estão localizados os barracões das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro.

Na Cidade do Samba, aprendemos pelas mãos e sonhos dos artistas do carnaval, que criam os artefatos simbólicos dos desfiles, alguns dos saberes e fazeres da Arte do Carnaval, por meio de entrevistas semiestruturadas, observação participante, rodas de conversa, visitas a barracões de escolas de samba e de alas. Estivemos nos ensaios técnicos<sup>5</sup> na Passarela do Samba como espectador e desfilante. Da arquibancada do Teatro dos Desfiles, assistimos a desfiles oficiais das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Vimos os sonhos contados na Cidade do Samba materializados em alegorias, fantasias, músicas, danças e performances.

No terceiro capítulo, adentramos na escola, em uma sala de aula de arte. ***Em busca de uma pedagogia para a Arte do Carnaval*** apresenta três partes na tessitura para a experiência de uma abordagem pedagógica para a Arte do Carnaval. A primeira parte *Múltiplas narrativas nos desfiles das escolas de samba* configura-se como uma imersão nas narrativas textuais e audiovisuais do desfile das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Analisamos as narrativas dos desfiles do ano de 2016; *Circulando saberes inventando modos de fazer* estabelece-se como uma ponte entre os ‘saberesfazeres’ do cotidiano dos barracões das escolas de samba e a escola e em *O ‘barracõesaladeaula’: a experimentação do sonho e da fantasia na aula de arte*, relatamos a implementação das experiências. Tomamos emprestados das mãos que inventam os sonhos, os ‘saberesfazeres’. Com materiais de diversas origens, mudando a organização da disposição dos móveis e com uma postura corporal diferente da usual na sala de aula, implementamos o trabalho de invenção. Com ênfase na dimensão plástico-visual, inventamos e construímos objetos tridimensionais. Os objetos tridimensionais ganharam vida e nas mãos, agora das/dos estudantes, com espaço para o inusitado e para o aleatório manifestando-se no presente e na ação, na construção do que sabiam e do que não sabiam. Os/as estudantes experimentaram e contaram histórias, histórias de vida e histórias inventadas. Histórias expressando seus ‘conhecimentossignificações’

Em nosso trajeto em sala de aula dialogamos com Ryngaert (1981), nos aproximando da *Metodologia do Jogo e da Experimentação*.

Outra vertente do ensino da arte que encontra superfície de contatos com as nossas experimentações realizadas em sala de aula é a *Abordagem Triangular*, antes

---

<sup>5</sup> Desfile preparatório das escolas de samba do Rio de Janeiro que ocorrem nos dois meses anteriores ao desfile oficial na Passarela do Samba

denominada *Proposta Triangular*, sistematizada por Ana Mae Barbosa (2008). Seus pilares estão fincados na triangulação do fazer artístico, da leitura da obra ou imagem e de sua contextualização.

Os estudos sobre a pedagogia da performance posta em ação por Tania Alice (2013), revelando a diluição das fronteiras entre linguagens artísticas e enfatizando a geração de obras híbridas, integrando elementos das artes visuais, cênicas, cinematográficas e da dança, entre outras linguagens, interligou as experimentações da sala de aula à arte contemporânea.

A ida sistemática e contínua ao campo, a participação em eventos acadêmicos em vários estados do Brasil, a realização de eventos no grupo de pesquisa e em compartilhamento com outros grupos de pesquisa, a busca de referenciais para o diálogo conceitual das práticas, deixou-me apto e seguro a testar, tentar e experimentar. A tecer, juntar e cozer as bainhas das barras douradas das fantasias. A mergulhar nas madrugadas na convivência com os artistas dos sonhos. E sonhar. Sonhar na possibilidade de deslocar aquela ambiência, de circular aqueles saberes que se estabelecem no fazer, aquela diversidade de materiais e invenções para a sala de aula. Com tudo isso, buscar o risco,<sup>6</sup> uma formulação experimental para uma pedagogia da Arte do Carnaval.

Como nos leva o canto do samba-enredo da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, no desfile de 1994, “sonhar não custa nada”<sup>7</sup> ou melhor “quase nada”. O custo é experimentar. Fazer circular os saberes. Partilhar esse espaço onírico, deslocando-o e organizando-o em abordagem própria em um *‘barracõesaladeaula’*.

Esse é o nosso intento.

*Leba - larô - ô ô ô ô*

*Ébo - lebará - laiá - laiá - ô*

*Reluziu... É ouro ou lata*

*Formou a grande confusão*

*Qual areia na farofa*

---

<sup>6</sup> Esboço desenhado em papel de fantasia de escola de samba para ser reproduzido fisicamente para ser utilizado no desfile.

<sup>7</sup> Enredo da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel para o carnaval de mil novecentos e noventa e quatro.

*É o luxo e a pobreza  
 No meu mundo de ilusão  
 Xepá, de lá pra cá xepei  
 Sou na vida um mendigo  
 Da folia eu sou rei*

*Sai do lixo a nobreza  
 Euforia que consome  
 Se ficar o rato pega  
 Se cair urubu come  
 Vibra meu povo  
 Embala o corpo  
 A loucura é geral (é geral)  
 Larguem minha fantasia, que agonia  
 Deixem-me mostrar meu Carnaval*

*Firme... Belo perfil  
 Alegria e manifestação  
 Eis a Beija-flor tão linda  
 Derramando na avenida  
 Frutos de uma imaginação*

*Leba - larô - ô ô ô ô  
 Ébo - lebará - laiá - laiá - ô<sup>8</sup>*

---

<sup>8</sup> Ratos e Urubus, Larguem minha Fantasia, letra do samba-enredo da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis para o carnaval de 1989.

## **1 ESCOLA DE SAMBA: TRAVESSIAS TRANSATLÂNTICAS, RECONSTRUÇÕES MATERIAIS E TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS**

Polissêmicos, os conceitos de criação e criatividade envolvem semânticas distintas e diversas. Optamos por identificá-los a padrões assumidos por procedimentos em que se fazem mútuas intenções e manipulações, deixando por rastros novas formas e materialidades, mas sempre situadas em condicionamentos articulando dimensões ambientais, sociotécnicas e sociofuncionais, mas igualmente constituídas por biografias de pessoas, gerações e instituições (BAXANDALL, 2006).

Sob esse ponto de vista, a criação das escolas de samba está atravessada por tensões e pressões. A necessidade de manter-se “viva” e a cada ano colocar o desfile na rua, com suas características básicas, é o mote de sua reinvenção a cada ciclo. Vale então sublinhar, logo de início: inovação, invenção, deslocamento de materiais, ressignificação de objetos e formas de outras artes estão no cerne das escolas de samba desde a sua criação até aos desfiles atuais.

Diante desse padrão que define a dinâmica criativa desse ciclo estético-carnavalesco, mas enfatizando as mudanças de materiais, em especial, as inovações e as transformações estéticas que ocorreram até a concretização do gênero desfile de escola de samba em uma distinção que consagra toda uma gama de fazeres, tornando-os percebido e classificado como formação artística, pretendo travar um diálogo entre a história do desfile, a sociologia e a filosofia da arte. As mudanças de domínio realizadas até a conclusão do ciclo de artificação do gênero artístico Desfile de Escola de samba servirão como chave de análise.

Mudança de domínio é uma metamorfose relacionada às possibilidades de transformação no processo de realização de determinada produção. Categoria analítica cunhada pelo historiador e sociólogo Richard Sennett (2009), remete à maneira como determinada ferramenta, utilizada inicialmente para certa finalidade, pode ser aplicada em outra tarefa, ou como o princípio que orienta uma prática pode ser aplicado em outra tarefa completamente diferente. Nessa maneira de interpretar a realização de atos, há a indissociabilidade entre o fazer e o pensar. Já a “artificação” é um campo novo na sociologia da arte e das mudanças sociais. É entendido como a transformação da não arte em arte. A artificação está relacionada com significados, objetos, interação e instituições. Para pensar mediante esse novo conceito, torna-se necessário uma categorização mais ampla para a arte:

A arte não é somente um *corpus* de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, mas também o resultado desses processos sociais, datados e situados. Compreender o engendramento desses processos e descrever minuciosamente seu desenvolvimento poderá nos ajudar a clarificar a natureza dos objetos “de arte” e dos mundos sociais nos quais eles emergem ou, até mesmo, de mundos sociais resultantes desses objetos (SHAPIRO, 2007, p. 136).

Com as categorias, respectivamente propostas por Richard Sennett, e, também, pelas sociólogas da arte Roberta Shapiro e Nathalie Heinich, mas, a luz dos objetivos deste texto, a seguir, coloco em foco aspectos desse ciclo de criação artístico-carnavalesca. Para isso, faço o emprego da figura das travessias de maneira estratégica como recurso narrativo com vistas a delimitar pontos específicos da explanação e análise.

Parte-se da travessia transatlântica. Os africanos sequestrados, vindos para o Brasil nos tumbeiros (os navios negreiros) – símbolo sanguinário da colonização europeia. Costuro os rastros historiográficos da participação negra no carnaval, antes da invenção da Escola de Samba. Vale lembrar: os cordões dos Cucumbis, a Festa da Penha, bairro suburbano do Rio de Janeiro, as reuniões na casa de Tia Ciata, entre outras situações e episódios, são influências com incidência sobre o Grupo do Estácio. Esses círculos de convivência e sociabilidades, além dos movimentos antecessores, são modulados dentro do que entende como os elementos formadores da expressão artística das escolas de samba.

A segunda travessia, que em um desfile poderia ser simbolizada por uma fantasia, seria a atuação de Paulo da Portela e do grupo de sambista da sua agremiação carnavalesca, a Escola de Samba Portela, na formalização estética do desfile. Personagem quase invisibilizado na historiografia dos desfiles, pode ser considerado um “herói civilizador” (FARIAS, 1999) em razão dos trânsitos engendrados entre extrações de diferentes camadas sociais a partir de expressões artísticas. Nesse sentido, a intervenção artística dos “bambas”<sup>9</sup> de Madureira estruturou novas semânticas, deslocamentos e usos de outras artes na permanência das escolas de samba.

O terceiro movimento desta travessia é o Grupo do Salgueiro. Inicialmente com a artista visual Marie Louise Nery e seu marido, o artista plástico Dirceu Nery, em seguida, com a liderança do cenógrafo Fernando Pamplona, o grupo impõe uma

---

<sup>9</sup> Termo empregado no “mundo do samba” para se referir a pessoas destacadas por sua sagacidade estética, mas também de comando institucional.

organização racionalizada no desfile, estabelecendo uma sequência cronológica para a narrativa da intriga desenvolvida no enredo. Há uma reorganização na semântica do desfile.

No caudal da atuação do Grupo do Salgueiro, a utilização de objetos do cotidiano transmutados em sua função, procedimento que a professora e pesquisadora Helenise Guimarães (1992) define esta como uma das técnicas do ludíbrio, passa a integrar definitivamente a gramática do Desfile das Escolas de Samba. Materiais e técnicas utilizadas na televisão são incorporados na realização das indumentárias e dos cenários expostos na pista de desfiles, influenciando desde a concepção a montagem das alegorias, que se tornam o elemento principal do gênero artístico (CAVALCANTI, 2008). O evento carnavalesco passa a ter, também, concomitantemente, dupla audiência. É visto presencialmente pelos espectadores nas ruas, nos vários teatros onde foi montado antes da construção do palco definitivo, o Sambódromo, e pela transmissão televisiva.

A quarta travessia acontece no ano de 1989, no desfile *Ratos e Urubus, Larguem minha Fantasia*, da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis. Nesse desfile, a intelectualização, último dos dez processos constituintes da artificação<sup>10</sup>, concretiza-se na semântica do gênero artístico Desfile de Escolas de Samba.

Joãosinho Trinta<sup>11</sup>, tomando, principalmente, como elemento a inserção da interpretação teatral na ópera deambulante de rua, elabora o discurso, desenvolve a materialidade da proposta de enredo e realiza seu conceito na prática carnavalesca. “O trabalho de ligar o Samba ao personagem que o componente está representando, começou. É o Teatro no Samba e o Samba no Teatro – São raízes antigas que ressurgem” (TRINTA, 1988, p.5). Estabelece uma nova mudança de domínio e fecha o ciclo de artificação do gênero artístico-carnavalesco.

---

<sup>10</sup> São os seguintes os dez processos constituintes da Artificação: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização.

<sup>11</sup> Nascido em São Luís do Maranhão, João Jorge Trinta migrou para o Rio de Janeiro com a finalidade de integrar o corpo de balé do Teatro Municipal. Nesta instituição, fez parte do setor de montagem de óperas, quando trabalhou junto a Fernando Pamplona. Este o levou para o interior da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, na década de 1960, onde atuou como aderecista. Nessa mesma agremiação, assumiu o cargo de carnavalesco em 1974, logo sagrando-se bicampeão. Transfere-se para a Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis e obtém mais cinco títulos. Afamado percorre outras escolas – Viradouro, Grande Rio e Unidos de Vila Isabel. Sem dúvida, seu nome constitui uma das principais referências na arte do carnaval carioca.

## 1.1 O trajeto da centralidade da alegoria nos desfiles de escola de samba do Rio de Janeiro

Os primeiros carros alegóricos a desfilar nas ruas do Rio de Janeiro eram puxados por tração animal. As grandes carruagens decoradas, precursoras das gigantescas alegorias que atravessam o Sambódromo da Marquês de Sapucaí, serviam como mecanismo de publicidade do poder imperial.

Segundo Queiroz (1992, p. 55):

O recurso de carros ornamentados em préstitos, segundo os historiadores da cultura, é legado dos rituais de fartura, durante os períodos de colheita, nas sociedades agrárias europeias. Incorporados às festas pré-catolicismo, eles serão cristianizados em especial nos festejos carnavalescos, posteriormente incluídos no calendário da cristandade. A chegada das alegorias no Brasil se deu, por volta do século XVIII, em obediência os desígnios das políticas de comunicação dos regimes absolutistas do Velho Mundo. Assim, as grandes festas são instrumentalizadas como mecanismos de publicidade da exuberância e poder reais.

Ainda, segundo a cientista social Maria Isaura Pereira de Queiroz, (1992, p. 51), as alegorias que hoje aparecem iluminadas com movimentos variados na Passarela do Samba surgiram no país

Sob o comando de Dom João VI os carros alegóricos aparecem nas comemorações dos vice-reis no Rio de Janeiro. Neste contexto, coube ao militar e artista Antônio Francisco se destacar como precursor dessas peças ornamentais no carnaval brasileiro, quando concebeu e executou carros alegóricos, na mesma cidade, em 1786.

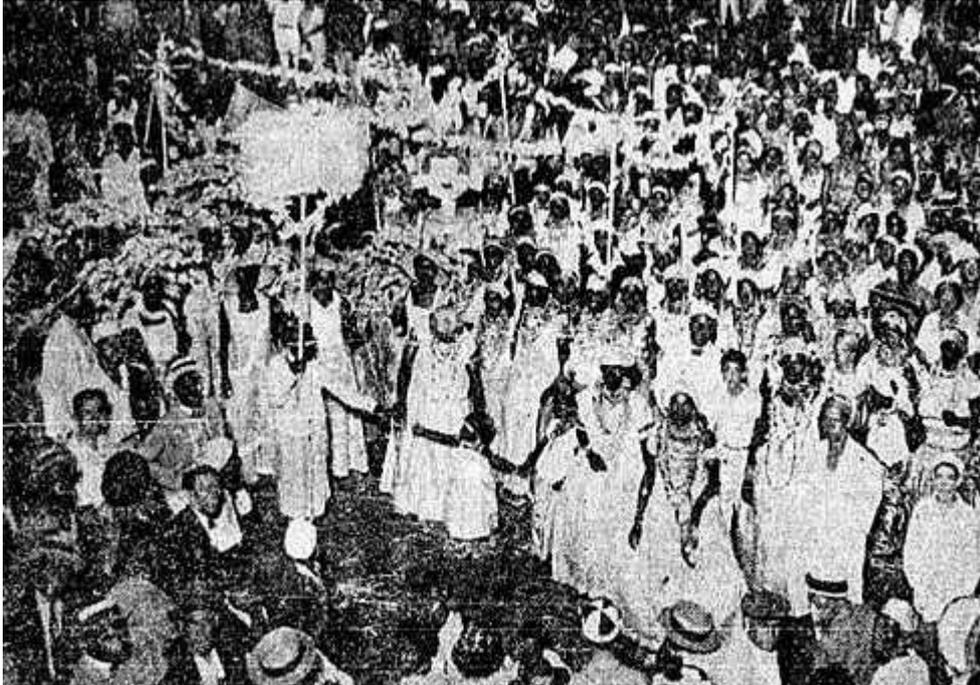
Nos festejos carnavalescos, o pioneirismo do uso de carros alegóricos nos no Rio de Janeiro é atribuído às Grandes Sociedades<sup>12</sup>. Em meados do século XIX, a alegoria já era parte integrante do cortejo e destacava-se pelas críticas políticas. A referência para a confecção das alegorias seguia os modelos desenvolvidos, principalmente, no carnaval de Nice, cidade da França.

As escolas de samba, em seus primórdios, desfilavam com elementos cenográficos de grande simplicidade. Na época, os anos 20 do século passado, o elemento cênico tinha por função criar distinção entre a diretoria e os demais membros. Com inspiração nos ranchos, as escolas de samba desfilavam com elementos estruturados com bambu e decorados com papel, com acesso permitido somente para os diretores da agremiação.

---

<sup>12</sup> Agremiações carnavalescas hegemônicas no carnaval carioca entre as décadas de 1850 e 1950.

Fotografia 1 - Foto do jornal "A Noite" de 13 de fevereiro de 1932: Vae Como Pode concentrada.



Em um processo de hibridização, o carro alegórico foi sendo incorporado a gramática dos desfiles das escolas de samba. As carretas foram introduzidas na procissão carnavalesca por volta da década de 1940. Nesse tempo, as escolas galgaram prestígio social, permitindo, assim, um maior fluxo monetário e a aquisição dos elementos mais complexos para a confecção das alegorias. Os carros alegóricos tinham como base em sua a confecção madeira, enquanto na decoração o papel machê<sup>13</sup> era abundantemente utilizado.

Para Ribeiro, Farias e Porfiro (2019, p.170):

[...] tais instrumentos de dramatização [os carros alegóricos] cumpriam tão somente a função de destacar um aspecto do enredo apresentado. Não é demais lembrar que, nesses anos, o samba-enredo concentrava o eixo estético dessas passeatas. Cada vez mais descritivas, as peças desse gênero musical detinham a responsabilidade de narrar em pormenor o tema a partir da orientação de canto do puxador acompanhado das pastoras. Assim, determinavam um vetor horizontal para os desfiles focados na alimentação rítmica, promovida pela bateria, do coro dançado composto por alas, passistas, portas-bandeira e mestres-sala, entre outros/as figurantes.

---

<sup>13</sup> No capítulo 3, no relato das experiências em sala de aula, na proposta de uma pedagogia para a arte do carnaval, resgatamos esse processo de confecção.

Fotografia 2 - Carro alegórico da escola de samba Depois Eu Digo (1946)



Fonte: Acervo O Globo

Apontado, na seção anterior, como uma das etapas das travessias do processo de artificação do desfile, a chegada de artistas plásticos às escolas de samba, marcaram uma mudança de domínio na concepção do espetáculo.

A Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro foi a precursora da experiência, no final dos anos de 1950. Inicialmente com a artista visual Marie Louise Nery e seu marido, o artista plástico Dirceu Nery, em seguida, com o Grupo do Salgueiro sob a liderança do cenógrafo Fernando Pamplona.

Pamplona era o líder do autointitulado Grupo do Salgueiro e dele fizeram parte os principais carnavalescos da história do desfile, tais como Joãozinho Trinta, Maria Augusta, Arlindo Rodrigues, Rosa Magalhães e Renato Lage.

O Grupo do Salgueiro sinalizou e efetivou os caminhos percorridos adiante pelo desfile. Como característica principal do movimento foi introduzido no desfile um novo modelo organizativo baseado em sistemas de racionalização. A temática dos enredos foi alargada, introduzindo “enredos negros” como Zumbi dos Palmares, Aleijadinho, Xica da Silva, Chico Rei e Festa para um Rei Negro, enredo que a escola tijuicana apresentou em 1971. A sequência cronológica para a narrativa da intriga desenvolvida no enredo é a marca desse período, permanecendo e se efetivando como uma reorganização na semântica do desfile.

No caudal da atuação do Grupo do Salgueiro, a utilização de objetos do cotidiano transmutados em sua função, procedimento que a professora e pesquisadora Helenise Guimarães (1992) define como uma das técnicas do ludíbrio, passa a integrar definitivamente a gramática do Desfile das Escolas de Samba. Materiais e técnicas utilizadas na televisão são incorporados na realização das indumentárias e dos cenários expostos na pista de desfiles, influenciando desde a concepção a montagem das alegorias (CAVALCANTI, 2008). O evento carnavalesco passa a ter, também, concomitantemente, dupla audiência. É visto presencialmente pelos espectadores nas ruas, nos vários teatros onde foi montado antes da construção do palco definitivo, o Sambódromo, e pela transmissão televisiva.

Neste momento, o carro alegórico ainda não detinha a centralidade do desfile.

Fotografia 3 - Desfile da Acadêmicos do Salgueiro (1969)



Fonte: Acervo sambariocarnaval.com

A centralidade do carro alegórico como núcleo artístico dos desfiles das escolas de samba se consolidou em meados da década de 1970. As alterações adotadas pelo

Salgueiro, nos anos de 1960, e pela Beija-Flor de Nilópolis, nos anos de 1970, seguida por outras agremiações, tornaram a dinâmica de apresentação do espetáculo diversa. O incremento maior de público instando a necessidade do aumento da altura das arquibancadas, exigiram a expansão vertical das alegorias. O aumento dimensional volumétrico dos elementos do desfile foi concomitante com o maior reconhecimento e notoriedade públicos. Os desfiles ganharam o prestígio, que se mantém, nas programações das redes nacionais de televisão, nos dias de carnaval. A participação crescente de desfilantes, participantes das alas, principalmente oriundos da classe média, atestavam a popularidade do desfile. O processo de gigantismo das escolas de samba fez com que as agremiações mais renomadas como Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro chegassem a desfilar, em média, com cinco mil componentes.

Fotografia 4 - Desfile da Acadêmicos do Salgueiro (1971)



Fonte: Acervo Tantos Carnavais

O nó estético produzido pela nova ordenação da plateia, devido ao aumento da altura das arquibancadas e dos novos locais de audiência, como os camarotes, exigia respostas dos artistas do carnaval em suas obras anuais apresentadas nos desfiles carnavalescos.

Em 1973, novamente o Salgueiro experimentou e obteve êxito na proposta de aumentar as dimensões dos carros alegóricos. As alegorias foram apresentadas neste desfile com incremento dimensional, tanto em largura, quanto em comprimento e altura. Com o afastamento de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues do comando estético da escola de samba, assumiram o desfile o ex-bailarino e aderecista Joãozinho Trinta, em par com a figurinista, professora e artista plástica Maria Augusta Rodrigues, ambos integrantes do Grupo do Salgueiro. O enredo desenvolvido para o desfile foi *Eneida, amor e fantasia*, uma homenagem à cronista carnavalesca Eneida de Moraes. O ponto alto do desfile, estabelecendo o ponto inicial de distinção da centralidade do carro alegórico no cortejo das escolas de samba, foi o surpreendente abre-alas circular decorado com espelhos e pompons de plástico branco cercado de pierrôs vivos.

Fotografia 5 - Abre-alas da Acadêmicos do Salgueiro (1973).



Fonte: Acervo Tantos Carnavais.

Mantendo o paradigma definido no ano anterior, com os carros alegóricos com maiores dimensões, o Salgueiro realiza em 1974, o enredo *O Rei de França na Ilha da Assombração*. Esse desfile assinala o início da assinatura própria de Joãozinho Trinta no carnaval. Pela primeira vez, Trinta desenvolve o enredo sozinho. O carnavalesco alarga em inovação colocando o imaginário como centro temático do enredo. Tal opção contribuiu significativamente com a mudança na tônica dos enredos dos desfiles de escolas de samba, a partir de então. Na intriga do enredo há o sonho do menino Luís XIII que, vendo os preparativos de uma esquadra para invadir terras indígenas, imaginou um Reino de França no Maranhão. Joãozinho e sua equipe no Salgueiro inventaram o luxo com isopor, papel alumínio, feltro e madeiras, materializando o sonho do menino Rei e as lendas do Maranhão. O desfile foi pautado pela ambiência onírica articulada com a descrição musical da narrativa estabelecendo relação com os elementos cenográficos.

Fotografia 6 - Carro alegórico da Acadêmicos do Salgueiro (1974)



Fonte: Acervo O Globo.

O carnaval de 1975 manteve o Salgueiro como a escola de samba protagonista do desfile. As inovações engendradas nos últimos anos prosseguiram impetrando alterações na gramática do desfile. O novo dimensionamento das alegorias passou a ser o formato do espetáculo. Com o enredo *As Minas do Rei Salomão* o modelo organizativo baseado em sistemas de racionalização do desfile firmou complementaridade com a narrativa desenvolvida no enredo.

A oportunidade de explorar imagens de suntuosidade e exotismo, tendo por respaldo uma viagem fantástico-imaginária, permite-lhe [a Joãozinho Trinta] planejar uma passeata com um número maior de carros e carretas alegóricas.

Em parceria com o jovem diretor de harmonia Luiz Fernando do Carmo – Laila, o impacto maior mesmo veio da decisão de empinar essas últimas peças na direção das arquibancadas. A opção marcou por definitivo o desvio estético vertical dos desfiles. No mesmo diapasão, as “cabeças” (chapéus) das fantasias foram alongadas para acompanhar o novo vetor. Mais que isso. Agora usadas como pontos de passagens dramáticos, porque abrem ou encerram setores em que se desdobra o enredo contado, essas alegorias compuseram a redefinição da diagramação dos desfiles, a qual se traduziu na compactação das alas de desfilantes. Com a exigência de cronometragem do tempo de apresentação, ano a ano ostentando massas amplas de pessoas e, igualmente, o aumento dos cenários móveis, impôs-se uma evolução dançada mais dinâmica, alterando a cadência rítmico-musical monofônica (RIBEIRO, FARIAS, e PORFIRO, 2019, p. 175).

Fotografia 7 - Desfile da Acadêmicos do Salgueiro (1975)



Fonte: Tantos Carnavais

O carro alegórico como elemento central no padrão estético-organizacional das escolas de samba tem na dupla Joãosinho Trinta e Laíla figuras exponenciais. Em 1976, Trinta troca o Salgueiro pela escola de samba Beija-Flor de Nilópolis. No ano seguinte, Laíla junta-se ao carnavalesco como diretor de harmonia. A escola nilopolitana, com a dupla no comando dos desfiles, encarna todo o complexo de mutações estéticas implementado desde fins dos anos de 1950.

Fotografia 8 - Laila e Joãozinho Trinta (1979)



Fonte: Acervo Tantos Carnavais

Com uma ascensão meteórica, a Beija-Flor de Nilópolis, após a conquista de três campeonatos seguidos, nos anos de 1976, 1977 e 1978, além de diversos outros títulos e boas colocações, torna-se uma das principais escolas de samba. O seu estilo elevado de luxo e criatividade passa a ser instituído como o padrão organizacional dos desfiles das escolas de samba. O agora superespetáculo das escolas de samba, com o carro alegórico como centro do desfile, mostra-se de maneira indelével com a adoção dessa gramática de desfile por todas as outras agremiações carnavalescas

Fotografia 9 - Desfile Beija-Flor (1979) –



Fonte: Acervo Tantos Carnavais

## 1.2 O carnaval contemporâneo das escolas de samba do Rio de Janeiro e seus criadores

A configuração atual dos desfiles das escolas de samba e todo o complexo de atividades que os circundam compreendemos que se vincula ao conceito de carnaval contemporâneo. A constituição desse conceito foi forjada em sobreposições dentro das hierarquias do espetáculo em relações intrínsecas. A tríade: carro alegórico, como objeto central do desfile; o carnavalesco, como o criador do espetáculo e o Sambódromo e a Cidade do Samba, como locações espaciais de confecção e realização dos artefatos simbólicos da apresentação artística, configuram-se como elementos básicos do carnaval contemporâneo.

Palco do teatro dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro a partir do certame de 1984, o Sambódromo, ou Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro acumula inovações que ratificaram o gênero “desfile de escola de samba” como arte, Arte do Carnaval, na concepção que desenvolvemos em nossa pesquisa.

Ao longo da história, diversos espaços na cidade receberam as apresentações das escolas de samba<sup>14</sup>. Inicialmente, o espaço anfitrião foi a Praça Onze, local do primeiro concurso de escolas de samba<sup>15</sup>, em 1932. Participaram 19 agremiações e a Estação Primeira de Mangueira foi a vitoriosa. Em 1934, o desfile aconteceu no Campo de Santana, havendo pela primeira vez a venda de ingressos para a audiência. No ano seguinte, 1935, com apoio do poder público, o desfile retorna à Praça Onze. No regulamento constava a proibição de carros que pudessem encobrir o samba, principal elemento da gramática do desfile na época. O concurso das escolas de samba permaneceu na Praça Onze até 1942.

Em 1943, com a demolição da Praça Onze, para a passagem da Avenida Presidente Vargas, o desfile carnavalesco inaugurou seu palco na Avenida Rio Branco, na altura do Obelisco. No ano seguinte, o desfile permaneceu no mesmo local. Em 1945, o desfile foi deslocado para o bairro de São Cristóvão. O concurso aconteceu no Estádio de São Januário pertencente ao Clube de Regatas Vasco da

---

<sup>14</sup> Todos os espaços de apresentação dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro estão situados na região central da cidade. Uma exceção ocorreu no desfile de 1945, realizado no bairro de São Cristóvão.

<sup>15</sup> Em 1929, organizado por Zé Espinguela, no bairro do Engenho de Dentro, foi realizado um concurso de sambas. Participaram representantes de diversas escolas de samba. Não há registro de que houve desfiles.

Gama. De 1957 a 1962, o desfile retornou à Avenida Rio Branco em trecho próximo à Cinelândia.

A Avenida Presidente Vargas<sup>16</sup> foi o local de apresentação das escolas de samba em diversos anos. O primeiro período entre os anos de 1946 e 1956, depois de 1963 a 1973 e, por fim, nos anos de 1976 e 1977.

Nos anos de 1974 e 1975, em virtude das obras do metrô, houve a impossibilidade dos desfiles serem realizados na Avenida Presidente Vargas, as escolas de samba desfilaram na Avenida Presidente Antônio Carlos, compreendendo os trechos entre a Praça Quinze e a Avenida Beira-Mar.

A Rua Marquês de Sapucaí, uma via transversal à Avenida Presidente Vargas e local próximo à região da antiga Praça Onze, via anfitriã do primeiro desfile de escolas de samba na cidade, foi o palco escolhido para a apresentação de 1978. Desapropriações com demolições de imóveis ocorreram para adaptar o local às necessidades do desfile, porém foi mantida a lógica de montagem e desmontagem de arquibancadas. O espetáculo das escolas de samba permaneceu nesta via até 1983, com a lógica da precariedade e da impermanência espacial.

Com projeto arquitetônico do renomado arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, o Sambódromo, na rua Marquês de Sapucaí, no bairro da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, tornou-se o palco definitivo dos desfiles em 1984. A partir de então, delineou-se novos caminhos para o desfile.

Um aspecto central a ser destacado na gramática do evento artístico, é que com a Passarela do Samba o espetáculo passa a ser apresentado em um palco fixo. Esta mudança fortaleceu a consolidação dos carros alegóricos como foco dos desfiles e um modelo de organização das escolas de samba atrelado ao mecenato dos banqueiros do jogo de bicho.

[...]a adoção de um modelo de negócios culturais protagonizado pela mesma cúpula bicheira com a fundação da Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA). Modelo esse baseado no triângulo estabelecido entre a

---

<sup>16</sup> Os desfiles na Avenida Presidente Vargas aconteceram em espaços diversos da via. Entre 1946 e 1948 no trecho compreendido entre o Campo de Santana e a Avenida Passos. De 1949 a 1951, aconteceram três desfiles organizados por diferentes entidades, em espaços diferentes da região central da cidade. Dois desfiles aconteceram na Avenida Presidente Vargas, um no trecho próximo à Avenida Passos e outro próximo ao que fora a Praça Onze. O terceiro desfile aconteceu na Praça Mauá. De 1952 a 1956, os desfiles aconteceram no trecho da Avenida Presidente Vargas compreendido entre a Rua Uruguaiana e a Avenida Rio Branco. De 1963 a 1973, o desfile migrou para o trecho entre a Candelária e o Campo de Santana. Nos anos de 1976 e 1977, com o mote de resgate da tradição dos primeiros desfiles, o desfile ocupou a área da Avenida Presidente Vargas próximo à Rua Marquês de Sapucaí com dispersão no local onde fora a Praça Onze.

cobrança diferenciada em termos de custos pelo acesso aos locais de assistência dos desfiles, o recebimento de dividendos financeiros pelo direito de transmissão televisual do evento e, ainda, a venda de cotas de patrocínios. Os serviços prestados, os quais são operados por diferentes empresas dos específicos ramos de atividades (comodidade, alimentação/bebidas, segurança, higiene) executados durante as duas noites de desfiles do agora grupo especial, orbitam em torno do modelo de negócio cujo objeto principal são as imagens audiovisuais proporcionadas a cada apresentação das escolas de samba. Nesse sentido, a caixa cênica do Sambódromo consagra uma organização da cultura em que esta última (na condição de fazeres e teias de significação) está orientada à proliferação de sensações prazerosas, tendo por fim o usuário-consumidor [...] (RIBEIRO, FARIAS e PORFIRO, 2019, p. 184).

Fotografia 10 - Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro (Sambódromo)



Fonte: Galeria da Passarela, Fernando Maia/Acervo Riotur.

Na consolidação do processo de artificação do Desfile das Escolas de Samba, a criação da Cidade do Samba, no ano de 2005, destaca-se, também, como um espaço central. Com avanços, tensões, recuos e ocupações espaciais em diversas partes da cidade, a consecução pelas escolas de samba, em 1984, de um palco fixo para as apresentações, o Sambódromo, impôs a necessidade de um local permanente para elaboração e construção dos elementos do desfile.

A Cidade do Samba surge como o local centralizador para a montagem dos carros alegóricos. No espaço, há encontros de uma imensa variedade de mão de obra qualificada e seus saberes diversos, sendo considerada um espaço que congrega diversidade de capital cultural que ultrapassam os limites da cidade e do país.

A intercessão entre o carro alegórico e a Cidade do Samba, mostra que para a realização da empreitada do principal elemento carnavalesco uma miríade de pessoas é convocada para a sua realização. Para a confecção do carro alegórico, grande quantidade de pessoas e materiais são disponibilizadas. Saberes de diferentes camadas e objetos de diferentes texturas e dimensões são empregados para a materialização dos sonhos dos carnavalescos. Carpinteiros, serralheiros, soldadores, decoradores, aderecistas, pintores de arte, escultores articulam seus fazeres para a produção da alegoria.

O círculo dos elementos constituintes do carnaval contemporâneo, abarcado na centralidade do carro alegórico, tem a figura do carnavalesco como principal criador do desfile. O desfile arregimenta, então, um duplo status. Para a pessoa do carnavalesco, que passa a ter a distinção social de artista e para a atividade expressiva do desfile, que incorpora a categorização de arte.

Enquanto elemento de mediação entre os planos institucionais e subjetivos, o carro alegórico cumpriu papel decisivo na demarcação da posição-função do carnavalesco como um criador individualizado. Em síntese, o carro alegórico catalisa uma linguagem artística própria ao gênero cultural do desfile de carnaval em que os elementos icônicos articulados definem um modo de trocas públicas de sentido. Contracenam com essa linguagem, as margens para o delineamento de estilos de autoria artística individualizada. Mais ainda, no momento em que os enredos passam a ser concebidos sob o imperativo de oferecer imagens plástico-visuais, em grande medida calcadas na superfície do carro alegórico, a fabricação deste último estabeleceu os critérios para o recrutamento dessa posição de criador. Embora esteja inscrito numa produção cultural coletiva, composta por uma reunião complexa e diversificada de ofícios, esse agente artístico detém primazia em razão da antecedência da sua assinatura, tendo por justificativa a confirmação da sua competência imaginativa. (RIBEIRO, FARIAS e PORFIRO, 2019, p. 186).

Entendemos, por fim, que a inauguração do Sambódromo, a criação da Cidade do Samba, a institucionalização do status do carnavalesco como criador principal da Arte do Carnaval convergem de maneira inseparável no simbolismo de efetivação do carro alegórico como centro dos desfiles das escolas de samba.

### 1.2.1 Os criadores do carnaval contemporâneo

A escolha dos carnavalescos dessa pesquisa se deu de forma orgânica, seguindo critérios mais intuitivos do que racionais. Entendemos que tais carnavalescos conseguiram maior notoriedade nas disputas anuais das escolas de samba. Tratando-se de uma pesquisa que segue, em parte, o método cartográfico, na

qual o caminho e os objetivos se desenham ao caminhar, resolvi optar por critérios não necessariamente ditados por uma escolha racional, mas por um movimento gerado pelo encadeamento dos encontros provocados ao longo da minha trajetória dentro do Carnaval. Durante os anos em que me envolvi ativamente na pesquisa de figurinos e criação de desfiles, tive a oportunidade de conviver com as pessoas que marcaram a história do carnaval carioca. Decidi então, no movimento da pesquisa, me voltar novamente para estas figuras determinantes, deixando que tanto a minha intuição como o meu conhecimento deste universo adquirido durante estes anos de prática, me conduzissem a estes que se tornariam os norteadores da minha pesquisa.

#### 1.2.1.1 Fernando Pamplona

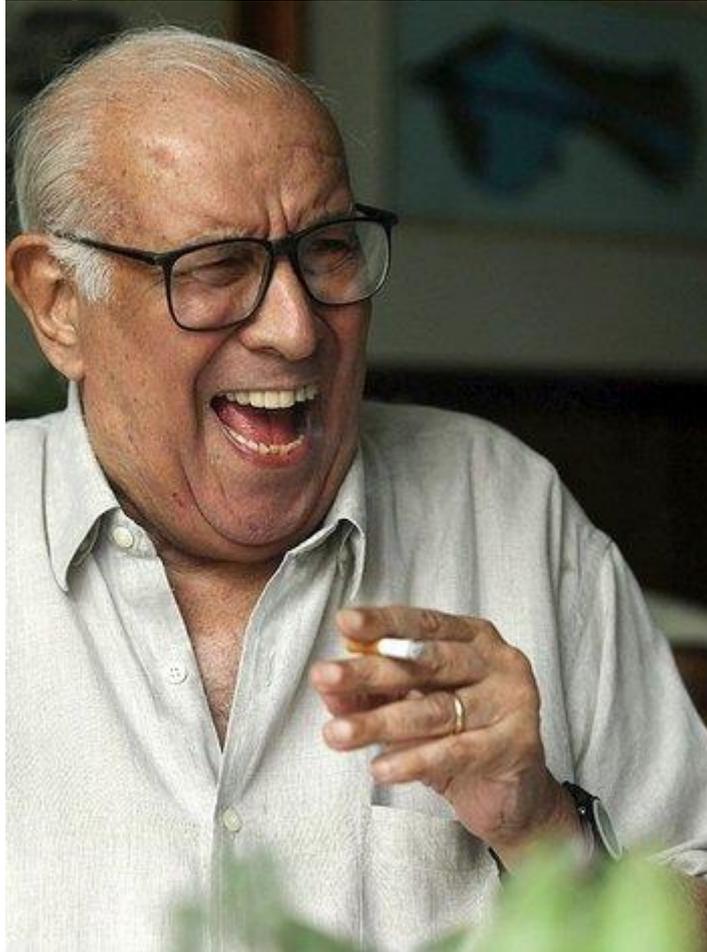
A relação de Fernando Pamplona com o carnaval das escolas de samba e, especificamente com o Salgueiro, tem no ano de 1959, o marco de encontro. Cenógrafo, artista plástico, professor da Escola de Belas Artes, Pamplona, naquele ano, era jurado do concurso das escolas de samba e assistiu ao desfile do enredo *Viagem Pitoresca através do Brasil*, ou *Debret*, como o enredo ficou conhecido, de autoria e desenvolvimento de Dirceu e Marie Louise Nery. O casal Nery realizou um desfile sem carros alegóricos, pois as alegorias eram vivas, representando cenas das gravuras de Debret, sem cordas e com as fantasias baseadas na indumentária colonial brasileira (Pamplona, 2013). Tais inovações, que posteriormente foram incorporadas pelo desfile, determinou o olhar de Pamplona sobre o evento artístico.

Para Ribeiro, Farias e Porfiro (2019, p. 178)

O já citado nome de Fernando Pamplona está cravado como o herói mítico que instaura a tradição do artífice carnavalesco, sobretudo, porque toma às mãos a tarefa intelectual que ultrapassa o exercício de idealizar as formas plástico-visuais a serem apresentadas nos cortejos das escolas. Sua participação tem destaque no momento em que repensa o eixo temático dramático e dramatúrgico do balé-teatro deambulante encenado em plena rua. No caso de Pamplona, tanto o viés de esquerda comprometido com a perspectiva da UNE (à época, movida pela certeza que a cultura popular deveria exercer o papel pedagógico de constituir a consciência de classes das camadas trabalhadoras), quanto à filiação aos ideários modernistas, em particular o ímpeto de tornar recíprocos vanguarda estética e cultura do povo, coparticiparam no fomento de uma ideologia, básica à ascensão de um pensamento modernista carnavalesco, que floresce no interior da cultura urbana popular carioca. A filiação modernista dessa ideologia se manifestou, de um lado, pela certeza quanto à possibilidade de fazer poesia do vulgar; de outro, tal esforço de estetização do cotidiano vem no caudal da crença que uma renascida e redimida humanidade se ergueria do advento de uma percepção libertadora. Posta em prática entre os anos de 1960 e 1972, o

traço nevrágico dessa ideologia é o chamamento para que o "povo" conte, ele mesmo, a sua história, glorifique os seus heróis, enalteça as suas lutas e faça poesia a partir do próprio dia a dia. Capitaneados por Pamplona, um círculo de artistas toma as mãos a responsabilidade de conceber e executar enredos que trouxessem à cena as matrizes sociohumanas do povo e da cultura brasileira.

Fotografia 11-Fernando Pamplona



Fonte: Filmow

#### 1.2.1.2 Arlindo Rodrigues

Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona foram os principais artífices do Grupo do Salgueiro. De um lado Pamplona, que encarnava o lado público, de articulação, adensamento e equilíbrio das tensões dos grupos contrários às mudanças engendradas no desfile de escola de samba pelo grupo. Do outro lado, Arlindo Rodrigues desempenhava o papel de criador dos cenários e indumentárias, além da mediação entre os estudantes da escola de Belas Artes com a escola de samba.

Fotografia 12 - Arlindo Rodrigues



Fonte: Acervo Extra Online

Os anos de 1960 marcaram a história do desfile em seu caminho para a artificialização, tendo o Salgueiro como a escola de samba protagonista do espetáculo. O desfile de 1963, é considerado uma síntese dessa década. Assinado e desenvolvido por Arlindo Rodrigues, o enredo *Xica da Silva* consubstancia as inovações do coletivo de artistas que adentraram a escola tijuicana. Nesse desfile, a bailarina Mercedes Batista, que sistematizou os movimentos de danças sagradas afro-brasileiras intermediando sua introdução na dança moderna, apresentou o icônico *Minueto de Xica da Silva*, uma ala de 12 pares de nobres que dançavam polca ao ritmo de samba.

Fotografia 13 - Acadêmicos do Salgueiro em 1963.



Fonte: coleção Sérgio Cabral. Acervo MIS

Com mais de uma década de carnaval, em 1973, Arlindo Rodrigues troca o Salgueiro pela Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, escola conhecida pela força de sua bateria. O enredo escolhido *A Festa do Divino* dava prosseguimento às pesquisas estéticas e históricas sobre a cultura e o povo brasileiro, que tiveram início no Grupo do Salgueiro. Sua primeira passagem pela escola de samba da Zona Oeste do Rio de Janeiro durou até 1976. Em, 1977, Arlindo Rodrigues desenvolve e executa o desfile da Unidos de Vila Isabel, para no ano seguinte, retornar à Mocidade. A segunda passagem de Arlindo Rodrigues pela escola de samba da Zona Oeste do Rio de Janeiro, teve como marca a releitura de trabalhos desenvolvidos pelo artista em anos anteriores, tanto nos desfiles carnavalescos, quanto nos projetos de decoração da cidade. Em 1978, com o enredo *Brasiliana* e, no ano seguinte, em 1979, com o *Descobrimento do Brasil*, uma releitura do desfile do Salgueiro de 1962, leva a Mocidade Independente de Padre Miguel ao seu primeiro título no certame.

Fotografia 14 - Desfile Mocidade Independente de Padre Miguel (1979)



Fonte: Acervo serginhorazera.blogspot.com

A Mocidade Independente conquista o campeonato carnavalesco de 1979 dando a Arlindo um grande prestígio de que ainda não gozara no carnaval. Com a potência adquirida com o título, migra da escola de Padre Miguel para desempenhar a função de carnavalesco na Imperatriz Leopoldinense. Na escola de samba do subúrbio de Ramos, segue mantendo o foco de suas pesquisas estéticas na formação

da cultura brasileira. Em releitura de enredo apresentado pelo Salgueiro em 1969, Arlindo estreia na Imperatriz Leopoldinense com o enredo *Bahia de Todos os Deuses*. Seguindo a tendência de verticalização e aumento volumétrico, Arlindo Rodrigues, neste desfile, amplia os tripés, tornando-os parte das alegorias. No ano seguinte, 1980, sua aposta recai na exacerbação dos carros alegóricos, rompendo com a concepção que trazia do Grupo do Salgueiro, e apresenta grandes esculturas com requintes de decoração, destacando, no campo da narrativa, as passagens dramáticas do enredo. A opção estética de Rodrigues com o aumento de alegorias em número e em volumetria cria um desfile compacto, que passa a ser a marca da escola de Ramos.

Fotografia 15 - Desfile Imperatriz Leopoldinense (1980)



Fonte: Acervo Tantos Carnavais.

Com o título conquistado pela Imperatriz Leopoldinense, em 1980, Arlindo Rodrigues fecha uma tríade em participação nos primeiros campeonatos de escolas de relevância no cenário carnavalesco do Rio de Janeiro: Salgueiro, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense.

### 1.2.1.3 Joãozinho Trinta

João Clemente Jorge Trinta é considerado a principal figura na consolidação do status do carnavalesco como o artista criador dos desfiles de escola de samba. A

trajetória do carnavalesco assemelha-se à consolidação do carro alegórico como artefato artístico principal do desfile de escola de samba.

Fotografia 16 - Joãosinho Trinta, 1979.



Fonte: acervo O Globo

Joãosinho Trinta adentrou as redes das agremiações carnavalescas por intermédio de Fernando Pamplona. Integrou o Grupo do Salgueiro, onde começou a assinar desfiles de carnaval na escola de samba tijuicana. Inicialmente, dividindo a autoria do carnaval com Maria Augusta Rodrigues e a partir de 1974, com o enredo *O Rei de França na Ilha da Assombração*, com assinatura própria. Nesse ano conquista seu primeiro título no desfile principal das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Entre as marcas do carnavalesco integradas a gramática do desfile sinalizamos a introdução de enredos com o imaginário como centro temático, a incorporação de grupos fantasiados nas alegorias, a figura do “destaque” de carro<sup>17</sup> e o aumento volumétrico dos carros alegóricos, principalmente do carro abre-alas.

De acordo com Ribeiro, Farias e Porfiro (2019, p. 176):

Idealizados por Trinta, os carros abre-alas tão imensos quanto repletos de parafernálias cênicas deram o tom de um estilo autoral calcado numa linguagem barroca com fortes evocações ilusionistas e a proliferação de detalhes capazes de manter os olhares atentos. Agregando nos seus limites, ano a ano ampliados, esculturas e adereçarias, ao lado de mulheres seminuas, (e) mas construídos sobre chassis de caminhões para suportar a

<sup>17</sup> Desfilante com enorme fantasia de luxo, com acentuado número de plumas, oriundo dos concursos de fantasias de gala, que ressalta um personagem ou aspecto do enredo apresentado.

tonelagem resultante da estrutura metálica revestida de madeira e sobre a qual se aplica diferentes técnicas de decoração amparadas em igualmente diversos materiais (tecidos, vidros, espelhos, plásticos, plumas, metaloides, isopor, etc.), os abre-alas antecipavam (e, de certa forma, ainda o fazem) o entrosamento dos artefatos alegóricos na geração de imagens. Ao mesmo tempo, tornaram-se as marcas do padrão estético-organizacional do superespectáculo e, por isso mesmo, alvo de muitas críticas relativas ao desprezo das “raízes” por parte do novo comando estético das escolas de samba.

Após a estreia solo vitoriosa, Joãozinho Trinta alcançou mais quatro títulos seguidos, em 1975, no Salgueiro, e o primeiro tricampeonato da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis. Na escola nilopolitana, Trinta pode desenvolver seu estilo autoral e apontar os rumos seguidos pelo desfile no processo de artificação.

Como exemplo da fase inicial das criações do carnavalesco, o modelo de volumetria cenográfica aumentada das alegorias foi destaque em seu primeiro carnaval na Beija-Flor de Nilópolis. No desfile de 1976, com o enredo *Sonhar com Rei dá Leão*, o carro abre-alas na tonalidade prata trazia “mulheres anjos” com asas azuis sobre o carrossel em formato de pirâmide girando em torno do trono de um anjo rei. Ao fundo, haviam roletas de cassinos estilizadas, em homenagem aos patronos das escolas de samba.

Fotografia 17 - Carro abre-alas da Beija-Flor (1976)



Fonte: Acervo Manchete

Dois anos seguintes, em 1978, na apresentação do enredo *A Criação do Mundo Segundo a Tradição Nagô*, Trinta alargava as inovações do desfile. Em relação ao enredo, marcava uma nova forma de apresentação dos “enredos negros”, com o

imaginário do carnavalesco dialogando com a cosmogonia nagô-iorubá. Em relação ao carro alegórico, o carro abre-alas vinha com um segundo plano. Um altar branco envolto de flores prateadas, era o espaço posicionado pelo destaque feminino, uma combinação do negro e dourado numa referência à tradição nagô-iorubá. No fundo do carro, composições vivas representavam as princesas Iá Kalá, Iá Detá, Iá Nassô<sup>18</sup> e, abaixo, em volta do altar, sacerdotisas representadas por mulheres negras com os seios à mostra com enormes cata-ventos decorados pelas mesmas flores prateadas nas extremidades fechavam o acabamento da alegoria.

Fotografia 18 - Carro abre-alas da Beija-Flor (1978)



Fonte: Acervo Manchete

Com o desfile do enredo *Ratos e Urubus, Larguem a minha Fantasia*, em 1989, ainda na Beija-Flor de Nilópolis, em nossa argumentação, concretiza-se o processo de artificação na semântica do gênero artístico Desfile de Escolas de Samba. Nesse desfile, Joãozinho Trinta, tomando, principalmente, como elemento a inserção da interpretação teatral na ópera deambulante de rua, elabora o discurso, desenvolve a materialidade da proposta de enredo e realiza seu conceito na prática carnavalesca. “O trabalho de ligar o Samba ao personagem que o componente está representando, começou. É o Teatro no Samba e o Samba no Teatro – São raízes antigas que ressurgem” (TRINTA, 1988, p.5). Estabelece uma nova mudança de domínio e fecha o ciclo de artificação do gênero artístico-carnavalesco.

<sup>18</sup> Iá Kalá, Iá Detá, Iá Nassô, de acordo com as narrativas da memória do candomblé, eram africanas, vindas ao Brasil em razão da diáspora negro-africana. Radicadas em Salvador, na Bahia, foram as responsáveis pelo relato da criação do mundo segundo a tradição iorubá-nagô.

Fotografia 19 - Desfile da Beija-Flor de 1989, com o carro do Cristo Mendigo escondido em saco plástico



Foto: Ricardo Leoni / Agência O Globo

#### 1.2.1.4 Maria Augusta Rodrigues

Maria Augusta Rodrigues, carnavalesca oriunda do Grupo do Salgueiro, foi o contraponto de Joãozinho Trinta na efetivação do carro alegórico como centro estético dos desfiles carnavalescos. Eram lados opostos entre o luxo da cor e o luxo do brilho. Os dois carnavalescos, Maria Augusta e Joãozinho Trinta, trabalharam juntos no Salgueiro, em 1971. Com a liderança de Fernando Pamplona, realizaram, juntamente com Arlindo Rodrigues, o enredo *Festa para um Rei Negro*. Dois anos depois, em 1973, os carnavalescos Augusta e Trinta, assinaram e desenvolveram no Salgueiro o enredo *Eneida, amor e fantasia*, encerrando a parceria.

Fotografia 20 – Maria Augusta Rodrigues na Passarela do Fotografia Samba.



Acervo: Ig

Enquanto Joãozinho Trinta moldou a estética da Beija-Flor de Nilópolis, o trabalho de Maria Augusta Rodrigues é sinônimo da estética da Escola de Samba União da Ilha do Governador. A marca principal da carnavalesca está na adoção de enredos abstratos, sem a necessidade da cronologia e de uma linha histórica. O banal, a simplicidade, deram espaço, nos desfiles de Augusta, ao lirismo e a vida cotidiana. A utilização de diversas cores em abundância e a exacerbação da técnica do ludibrio, utilização de materiais baratos na busca de efeitos, apontava para um espetáculo em que o desfilante era o centro do desfile.

Fotografia 21 - Desfile da União da Ilha do Governador de 1977.



Acervo: Carnavalize

### 1.2.1.5 Fernando Pinto

O pernambucano Fernando Pinto, carnavalesco e cenógrafo vivia a atmosfera da contracultura no Rio de Janeiro. Pinto foi um dos integrantes do grupo teatral Dzi Croquetes, coletivo que articulava uma forte influência do movimento tropicalista com os símbolos de uma cultura *gay* na cidade. Tais influências são determinantes em sua estética. Aliando irreverência e deboche, Fernando Pinto buscava a carnavalização crítica através da estética do teatro de revista e estilos cinematográficos e televisivos de grande alcance popular. O que outrora fora uma crítica veemente de Fernando Pamplona e dos ideários do Grupo do Salgueiro, na estética exacerbada de Pinto, tornava um escárnio em tom de brincadeira com o “atraso” e a “singularidade” brasileiras. Para marcar seu estilo em sua estreia carnavalesca, em 1972, escolheu Carmem Miranda como tema do enredo da Escola de Samba Império Serrano. O desfile proporcionou um visual de cromatismo berrante com uma palheta de cores fortes e formas inusitadas.

Fotografia 22 - Fernando Pinto.



Fonte: Carnavalize

O desfile do Império Serrano inovou na maneira de montagem das alegorias. Os carros de Fernando Pinto chegaram desmontados na concentração. Os componentes ficaram preocupados. Mas a experiência em teatro de Fernando mostrava que os elementos de cena produzem múltiplos efeitos, principalmente por utilizar em sua realização materiais leves e de fácil manipulação. Fernando Pinto foi aos poucos montando os carros alegóricos com folhagens, bichos, coqueiros que estavam embrulhados em plásticos, transformando as estruturas em uma floresta exuberante. O desfile consagrou Fernando Pinto como um dos grandes criadores do carnaval.

Fotografia 23 - Desfile Império Serrano (1972)



Fonte: Wikimedia Commons

Depois de uma célere passagem pela Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, Fernando Pinto, na década de 1980, realiza desfiles para a Mocidade Independente de Padre Miguel. Mantendo as referências da cultura popular brasileira, o artista reforça o caráter do estilo tropicalista, adotando uma estética pop e debochada sobre o expansionismo capitalista. Ele desenvolve o enredo *Como Era Verde o Meu Xingu* (1983) em três partes. Começa com o território nativo, o Brasil antes da chegada das naus portuguesas, em que os modos de vida indígenas contracenavam de maneira equilibrada com a ecologia. Em seguida ocorre a invasão do “homem branco” e suas moléstias: a devastação ambiental, a perda posse da terra e a corrupção dos valores e costumes. No fim, a luta política do movimento indianista pela demarcação das terras. Um carro, em especial, chamou a atenção no desfile. Um imenso pássaro metálico dourado, tendo ao dorso os sinais da sociedade urbana e industrial, seguiam-se alas fantasiadas de índios de sobre patinetes, índio roqueiros, índias prostituídas, entre outras referências da aculturação com o avanço da civilização ocidental.

Fotografia 24 - Desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel (1983)



Fonte: Acervo O Globo

Com a inauguração do Sambódromo, Fernando Pinto acentuou as dimensões em volumetria de seus carros alegóricos, tendência adotada por todas as escolas para dar cabo ao tamanho da nova arena de apresentação dos desfiles. Com enredos como *Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas* (1985) e *Tupinicópolis – a metrópole tupiniquim* (1987), ele ampliou a ousadia cênica e a irreverência. Em *Ziriguidum*, realizou uma chanchada futurista viajando no gênero literário-cinematográfico da ficção científica, no qual cada planeta do sistema solar realizaria um folguedo do folclore brasileiro.

Fotografia 25- Alegoria da Mocidade Independente de Padre Miguel (1985).



Fonte: Tantos Carnavais

Em *Tupinicópolis*, Pinto criou uma visão irônica de uma metrópole tupiniquim. De um lado, retomava a utopia antropofágica de Oswald de Andrade, mas de outro fazia um diagnóstico da sociedade sob influência de duas décadas do modelo desenvolvimentista urbano-industrial, que não se importava com as questões ambientais e culturais. Para ressaltar esse quadro, Fernando Pinto desenvolveu na relação entre o enredo e as alegorias contrapontos em que expôs fachadas espelhadas de espigões, ferramentas tecnológicas e a concentração de renda em oposição simultânea com a miséria.

Fotografia 26 - Desfile Mocidade Independente de Padre Miguel (1987)



Fonte: Blog Ouro de Tolo

#### 1.2.1.6 Max Lopes

Max Lopes, antes de ser carnavalesco já tinha participação em escola de samba. Iniciou sua trajetória no carnaval na ala de passistas da Acadêmicos do

Salgueiro. Estreou como carnavalesco com o enredo *Mar Baiano em Noite de Galã*, em 1976, na Unidos de Lucas. Esse ano que marca a última passagem da escola na elite do carnaval. Passou por diversas escolas sem obter visibilidade artística até 1982, quando, na União da Ilha do Governador, realiza o enredo *É Hoje*. Com um desfile exitoso foi convidado a desenvolver o enredo na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, no não seguinte. Apresentou no desfile o enredo *Verde Que Te Quero Rosa*.

Fotografia 27 - Max Lopes, 2008.



Fonte: Galeria do Samba - Rio de Janeiro

Em 1984, no primeiro ano do Sambódromo, vem a consagração e o prestígio como carnavalesco com a vitória pela Mangueira com o enredo em homenagem ao compositor Braguinha. Mais do que a histórica volta da escola pela avenida, circundando a praça da Apoteose e seguindo no sentido contrário da Marquês de Sapucaí, a concepção de Max Lopes para fantasias e alegorias, seguiu uma paleta de cores com os tons de verde e rosa, cores da escola, ampliados em *dégradé*<sup>19</sup>. Seguindo a tendência da época, Lopes, nesse desfile agigantou os carros alegóricos da escola redimensionando-os em volumetria e tornando-os mais altos e largos.

---

<sup>19</sup> Modificação gradual de matizes, tons visuais; disposição gradativa das nuances de uma cor.

Fotografia 28 - Desfile da Estação Primeira de Mangueira (1984)



Fonte: Acervo Tantos Carnavais

Seguindo sua trajetória artística como carnavalesco realiza desfiles para a Unidos de Vila Isabel e União da Ilha. No ano de 1992, um desfile realizado em parceria com Mauro Quintaes torna-se emblemático em sua passagem pela pista do Sambódromo. No final do desfile em homenagem ao povo cigano, a alegoria representando a região da Sibéria, na Rússia, carro que se destacou pelo tratamento realista dado ao seu conjunto cenográfico, pega fogo no meio da pista e incendeia próximo a área de dispersão prejudicando a apresentação da escola.

Fotografia 29 - Carro da Unidos do Viradouro (1992) –

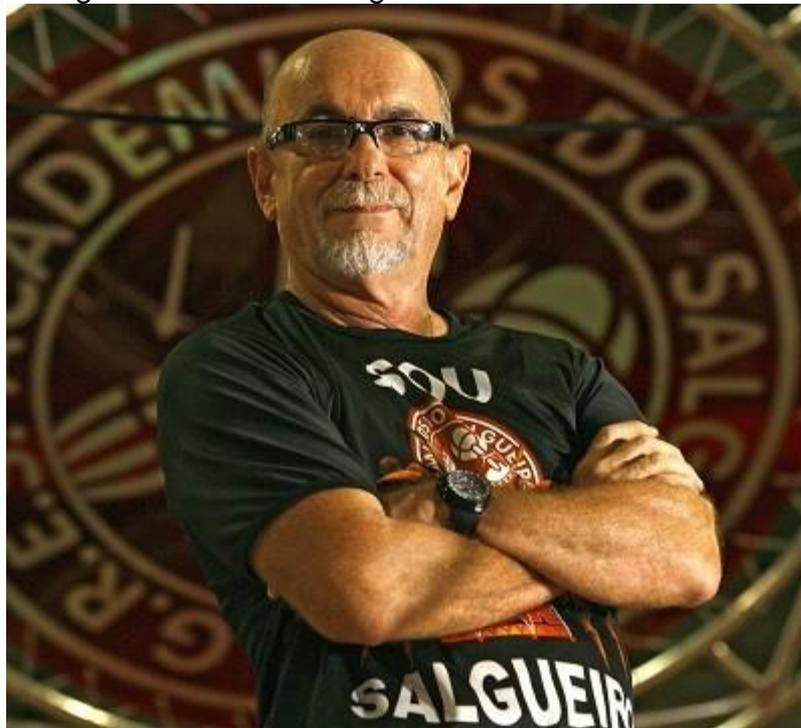


Fonte: Sambarazzo

### 1.2.1.7 Renato Lage

Com origem na TV, na qual era cenógrafo, Renato Lage é outro carnavalesco iniciado por Fernando Pamplona em sua linhagem no Salgueiro. Seu primeiro desfile, em 1978, foi como carnavalesco auxiliar de Pamplona. O líder do Grupo do Salgueiro desenvolveu o enredo *Do Yorubá à Luz, a Aurora dos Deuses* e coube a Lage a realização do desfile. No ano seguinte, Renato Lage deixou o Salgueiro para desenvolver e realizar o enredo *O Brasil Canta e Dança*, na Escola de Samba Unidos da Tijuca que, na época, desfilava em um dos grupos de acesso, o antigo Grupo 2-A. Nesse desfile, Lage obtém sua primeira vitória como carnavalesco. A vitória fez com que permanecesse na Unidos da Tijuca em 1980. Mais uma vez o carnavalesco foi vitorioso, dessa feita no grupo de acesso 1-B, com o enredo *Delmiro Gouveia*. A vitória marcou o passaporte do carnavalesco para estrear no ano seguinte no grupo principal das escolas de samba. Em 1981, ainda na Unidos da Tijuca, com o enredo *O Que dá Para Rir dá Para Chorar: a peleja do herói Mitavai contra o monstro Macobeba*, Lage já apontava para o estilo que seria uma das suas marcas, grandes carros alegóricos unindo um rigor geométrico, em criações leves e funcionais.

Fotografia 30- Renato Lage.



Fonte: Acervo MIS- Museu da Imagem e do Som

Em 1982, Renato Lage foi convidado para assumir o posto de carnavalesco do Império Serrano, aprimorando o visual dos seus desfiles no Sambódromo. Em 1990, conquista o seu primeiro título no grupo de elite dos desfiles carnavalescos com o enredo *Vira Virou, a Mocidade Chegou*, na Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel. Lage conquistou mais dois títulos com a Verde e Branco, da Zona Oeste carioca. Em 2003, retorna ao Salgueiro, onde realizou os desfiles até 2017, quando se transferiu para a escola de samba Grande Rio.

Fotografia 31 - Carro abre-alas do Salgueiro (2009)



Fonte: Blog Ouro de Tolo

#### 1.2.1.8 Rosa Magalhães

Rosa Magalhães é oriunda do Grupo do Salgueiro. Aluna da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, ela compôs o time de auxiliares do grupo até 1972, ano em que o comando estético da escola tijuicana, liderado por Fernando Pamplona, foi desfeito. Permaneceu no carnaval na criação de figurinos e alegorias, com passagens pela Beija-Flor e pela Portela. O primeiro desfile executado pela carnavalesca, tinha o enredo elaborado por Fernando Pamplona. Em parceria com Lícia Lacerda, Rosa efetivou as ideias de Pamplona no histórico desfile *Bumbum, Paticumbum, Prugurundum*, da Escola de Samba Império Serrano, desfile campeão do ano de 1982. A dupla deixa a escola da Serrinha e assinam o desfile da Imperatriz Leopoldinense, em 1984. Permanecendo com Lícia Lacerda, faz um grande carnaval na Escola de Samba Estácio de Sá, em 1987, com o enredo *Tititi do Sapoti*. No ano

seguinte, 1988, Rosa Magalhães assume a posição solo de carnavalesca da Estácio. Em 1990 e 1991, Rosa faz o carnaval do Salgueiro. De volta à Imperatriz Leopoldinense, em 1994, permanece na escola de Ramos por 19 anos seguidos. Nesse período, desenvolve seu estilo que une pesquisa histórica na recriação/invenção de fatos e situações inusitadas e imaginativas.

Fotografia 32 - Rosa Magalhães.



Fonte: UOL

Rosa Magalhães, além de carnavalesca é professora, artista plástica, figurinista e cenógrafa. Rosa é a maior campeã da era dos desfiles no Sambódromo do Rio de Janeiro. Conquistou cinco títulos conquistados. Em 2007, criou o espetáculo da Cerimônia de abertura dos Jogos Pan-Americanos, pelo qual recebeu o Prêmio Emmy de melhor figurino. É autora dos livros *O Inverso das Origens* e *Fazendo Carnaval*

Fotografia 33 - Carro alegórico da Imperatriz Leopoldinense (1994)



Fonte: Acervo Tantos Carnavais

### 1.2.1.9 Paulo Barros

Paulo Barros é o carnavalesco renovador do carro alegórico como centro do desfile. Nos anos de 1970, com os desfiles no Salgueiro e efetivando seu estilo na Beija-Flor de Nilópolis, principalmente, através do artefato alegórico, o carnavalesco Joãozinho Trinta inscreveu uma semântica para o carro alegórico. Paulo Barros nos anos iniciais do século XXI, renovou e ressemantizou o artefato artístico mantendo a centralidade do carro alegórico no desfile.

Fotografia 34 - Paulo Barros.



Foto: Alexandre Gusmão. Fonte: G1

O carro alegórico para Barros passa a ser um elemento polissêmico. Pertence a parte da narrativa do enredo, porém sobrevive imagetivamente com outras significações próprias. A inovação perpetrada por Paulo Barros consiste no deslocamento da função do carro alegórico. O artefato mantém-se como o centro do olhar da plateia, porém as formas e movimentos inusitados que advêm do objeto dilui a narrativa cronológica para a fixação da surpresa e do imponderável. Barros (2013, p. 176) parte “de um desejo de [...] criar momentos que sejam de diversão, surpresa e provocação”. Um exemplo da leitura que apontamos é o carro alegórico *Pirâmide do DNA*, do desfile da Escola de Samba Unidos da Tijuca, no ano de 2004. Utilizando, ao extremo, a “alegoria humana”, pessoas ensaiadas que realizavam movimentos sincronizados com o samba-enredo, o carro está estruturado como uma concepção da cenografia, que requer a diminuição dos aspectos informativos, para se concentrar naquilo que é crucial como mensagem emitida (RIBEIRO, FARIAS e PORFIRO, 2019).

Fotografia 35 - Carro alegórico “DNA” da Unidos da Tijuca (2004).



Fonte: acervo Tantos Carnavais

Nas diversas escolas de samba onde realizou desfiles carnavalescos, Barros deixou a marca do seu estilo. Influenciado pela cultura pop e pelo cinema norte-americano, personagens de histórias em quadrinhos e filmes de grande audiência surgem em suas alegorias. Batman, Homem Aranha, ET, Indiana Jones e Michael Jackson apareceram em carros alegóricos em seus desfiles. A surpresa, o ilusionismo, a ousadia de deslocar imagens conhecidas colocando-as em três dimensões, como as cenas cinematográficas, ou o inusitado de um carro alegórico de ponta cabeça, ou uma pista de esqui deambulante, ou a bateria, coração de uma escola de samba, sobre um carro alegórico foram criações que Paulo Barros que atravessaram o teatro dos desfiles do Sambódromo.

Fotografia 36 - Desfile Unidos do Viradouro (2007)



Acervo: Blog Ouro de Tolo

#### 1.2.1.10 Laíla e a Comissão de Carnaval da Beija-Flor

A Comissão de Carnaval da Beija-Flor de Nilópolis foi criada após o certame de 1997 e realizou, até o momento, 22 desfiles. Na história da escola nilopolitana, a Comissão de Carnaval representa o período mais vitorioso, obtendo nove títulos, um recorde no período do Sambódromo. Idealizada por Laíla, surgiu em momento de reestruturação da azul e branco de Nilópolis. A primeira versão do coletivo era formada por Laíla, Cid Carvalho, Amarildo de Mello, Anderson Muller, Fran Sérgio, Nelson Ricardo, Paulo Führo, Ubiratan Silva e Victor Santos. A estreia foi com o enredo *O Mundo Místico dos Caruanas nas águas do Patu-Anú*, conquistando o título, juntamente, com a Estação Primeira de Mangueira.

Fotografia 37 –a comissão de Carnaval da Beija-Flor



(da esq. para a dir.): André Cezari, Ubiratan Silva, Vítor Santos, Laíla e Fran-Sérgio (2012), autor: Julio Cesar Guimarães Fonte: UOL

Estabelecendo uma opção coletiva de criação dos desfiles, a Comissão de Carnaval, por vezes, foi comparada ao Grupo do Salgueiro. Laíla, idealizador e líder da Comissão, era um jovem compositor e participou da vitoriosa experiência de renovação do desfile das escolas de samba gerada pelo Salgueiro. Nesse novo coletivo, as mudanças engendradas nas últimas décadas foram ratificadas. O carro alegórico como centro do desfile, com grande volumetria dimensional, estabeleceu-se como marca dos desfiles da Comissão de Carnaval. Associado aos paradigmas estabelecidos e com o grande volume de recursos financeiros disponibilizados pela escola, o coletivo de artistas, no intento de compactar o desfile optou pela utilização de carros alegóricos acoplados, pelo emprego de tecnologias mecânica e hidráulica para dar movimento as esculturas e criar planos nas alegorias, além da utilização, em larga escala, de iluminação cênica profissional.

Fotografia 38 - Desfile da Beija-Flor de Nilópolis (2013),



Fonte: site Carnavalesco

Em 2017, com uma nova configuração e composição, a Comissão de Carnaval busca uma mudança de domínio nos desfiles. Num alargamento da semântica do espetáculo, instituída a partir da década de 1960, o enredo *A Virgem dos Lábios de Mel – Iracema*, baseado no romance de José de Alencar, buscou aumentar os planos diferenciados de distinção entre os componentes do desfile. Foi uma tentativa de alterar a lógica do desfile, retirando a divisão entre alas, que colabora pontuando momentos e situações na narrativa do enredo, por grupos dançantes, em que as

fantasias eram indumentárias individualizadas. O centro dramático do desfile sofreu uma alteração. Os carros alegóricos deixavam ser o centro de atenção do desfile, pelas encenações que aconteciam como atos de um espetáculo.

Fotografia 39 - Desfile Beija-Flor de Nilópolis (2017).



Fonte: site Carnavalesco

O experimento radical do ano anterior, foi redimensionado em 2018. Na busca por uma unidade estética, preservando a gramática do desfile, com o carro alegórico como centro, a execução do enredo *Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu* na Passarela do Samba, trouxe inovações na concepção e significado estético das alegorias. O carro alegórico passa a ser um grande palco de encenações ensaiadas previamente. Neste desfile, acompanhado de um samba-enredo cantado por todo Sambódromo, mais uma vez, a Beija-Flor chegou ao campeonato do certame carnavalesco do Rio de Janeiro.

Fotografia 40 - Desfile Beija-Flor (2018)



Fonte: Site Carnavalesco

#### 1.2.1.11 Leandro Vieira

Leandro Vieira é um dos representantes da nova geração de carnavalescos. Formado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, auxiliou diversos carnavalescos até assinar seu primeiro desfile solo, no grupo de Acesso, na Escola de Samba Caprichosos de Pilares, em 2015. No ano seguinte, realizou o desfile da Estação Primeira de Mangueira levando a escola ao campeonato com o enredo, em homenagem a cantora Maria Bethânia, *A Menina dos Olhos de Oyá*. O título interrompeu o jejum da escola que não vencida o carnaval há 13 anos. Leandro faturou

o troféu Estandarte de Ouro, do jornal O Globo, como a revelação daquele ano e a agremiação levou o Estandarte de melhor escola.

Fotografia 41 - Leandro Vieira



Fonte: Site Carnavalesco

Em 2017, Vieira com a Verde e Rosa apresentou o enredo *Só com a Ajuda do Santo*. Mais uma vez a Mangueira foi agraciada com o prêmio de melhor escola do Estandarte de Ouro, além do troféu pela melhor ala. A agremiação terminou a disputa em quarto lugar, por falhas na harmonia e na evolução causadas por avarias em um carro alegórico. Uma de suas criações - o tripé Cristo-Oxalá" - acabou vetado para o desfile das campeãs devido um pedido da Arquidiocese do Rio de Janeiro.

Em 2019, permanece na Mangueira e realiza o enredo *História para ninar gente grande*. Um desfile vivaz e denso que apontou a maturidade do carnavalesco. Foi o segundo título de Leandro Vieira no grupo especial das escolas de samba e o 20º título do carnaval carioca para a Mangueira. Com o desfile, a escola ganhou o Estandarte de Ouro e o Tamborim de Ouro de melhor escola.

Fotografia 42 - Carro alegórico Mangueira (2018)



Fonte: Site Carnavalesco

## 2 VIAS: A PESQUISA POR PARALELAS, BIFURCAÇÕES E ENCRUZILHADAS

Nesse capítulo, pretendo descrever as mudanças que o campo impetrou na pesquisa e os novos trajetos seguidos, constituindo-se outros trânsitos que colocaram questões por vias em paralelas, por bifurcações e encruzilhadas.

No projeto inicial, a constituição do objeto “*fantasia para o desfile de carnaval*” seria o protagonista da tese. O projeto de tese aprovado no concurso versava sobre o tema. A proposta partia de uma abordagem etnográfica sobre a vida social da fantasia de escola de samba do carnaval do Rio de Janeiro.

A partir do curso *Produção de Conhecimento em Educação*, disciplina obrigatória para a linha de pesquisa “Cotidianos, Redes Educativas e Processos Culturais”, do Programa de Pós-Graduação em Educação – ProPEd, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, e paralelamente, na organização, desenvolvimento e participação no *I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ: A educação, os movimentos sociais e a África que incomoda*, organizado pelo grupo de pesquisa ILÉ OBA ÒYÓ, hoje Kékére, pude desenvolver em uma oficina para professores, uma prática experimental com materiais de fantasias de carnaval. Foi um passo na prática da pesquisa que abriu uma bifurcação no caminho.

As barras da pesquisa, com mãos experimentais, foram sendo fixadas de dourado com cola quente e plumas nas pontas<sup>20</sup>. Aos poucos, o lócus da pesquisa apontava para a ampliação de espaços. Vias paralelas se estruturaram: os barracões de ala e a sala de aula.

Um outro evento, o seminário *Sonhar Não Custa Nada ou Quase Nada? Horizontes do Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro* organizado pelos grupos de pesquisa Kékére e CMD<sup>21</sup> – Cultura, memória e desenvolvimento, de

<sup>20</sup> Citação ao minicurso realizado no I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ: A educação, os movimentos sociais e a África que incomoda. O detalhamento da experiência está em texto adiante.

<sup>21</sup> O Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento foi criado em 2002 na Universidade Federal da Bahia. Desde então, o grupo agrega pesquisadores cujo interesse comum tem se pautado nas várias maneiras como cultura e economia cada vez mais fazem duetos, repercutindo seja no plano das políticas públicas seja naquele da produção e do acesso aos bens simbólicos. Ou, ainda, no que diz respeito às maneiras como diferentes mediações participam da atualização de matrizes culturais, deixando margens para redefinir a cognição sobre os enlaces de tradição e modernidade; campo e cidade; erudito, popular e massivo; ocidente e suas alteridades étnico-históricas. Mas a ênfase tem sido posta continuamente nos chamados sistemas de práticas lúdico-artísticas em suas intercessões com os sistemas técnico-informacionais, com as dinâmicas e circuitos dos distintos mercados, com as razões do Estado-nação e, sobretudo, com as repercussões de todos esses aspectos nas permanências e nos remanejamentos próprios à

maneira significativa se estabeleceu como um ponto de inflexão da pesquisa. Participar da criação, desenvolvimento e realização do evento alargou os trânsitos com os realizadores da arte do carnaval. O barracão do privado, barracão de ala, paulatinamente foi sendo substituído pelo barracão público: o barracão das escolas de samba, na Cidade do Samba. As conceituações formuladas por Maria Laura Viveiros de Castro para ambos os barracões estão presentes mais adiante no texto.

Os encontros com os artistas que usam as mãos, aliadas à inteligência, para realizar os artefatos simbólicos do desfile de carnaval aumentaram em constância. As vivências e trocas engendradas na Cidade do Samba, com os artistas dos barracões das escolas de samba com suas narrativas, criações, invenções, modos de fazer e feitos mexeu e redimensionou a proposta a ser pesquisada. A ideia inicial tomou outros rumos.

As entrevistas abertas, as rodas de conversa e a observação participante, numa vivência com artistas da arte do carnaval, a etnografia de uma alegoria pelas ruas do Rio e, em paralelo, as experiências com a arte do carnaval na sala de aula, foram se amalgamando e alargando a proposta. Outros olhares e outros saberes foram descortinados, colocando-me questões que no projeto inicial eram laterais.

Outras fantasias assumiram papéis preponderantes.

A importância das narrativas sobre a festa deambulante tensionava espaço na avenida da pesquisa. O barracão do privado abriu-se para a ampla arena pública simbolizada de Cidade do Samba. As vias encontraram-se em interseção: fez-se a encruzilhada. A história do desfile, que tratamos no capítulo 1, situa o estado da arte do carnaval; as narrativas dos realizadores do carnaval, parte deste capítulo, encadeia-se com o caminhar das diversas vias da pesquisa; o barracão na sala de aula de arte, que trataremos no capítulo 3, experimenta a arte do carnaval em contextos educacionais, apontando uma pedagogia da arte do carnaval. Costuramos à mão, todas as partes, seguindo as indicações da epistemologia da pesquisa com os cotidianos, desenvolvida por Nilda Alves.

Estes, tornaram-se os pontos tecidos.

O percurso dessa mudança e as novas vias percorridas relatarei mais detalhadamente a seguir.

## 2.1 O que eu faço é fantasia: entre escola de samba e redes educativas, a proposta inicial da tese

A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais.

*Congresso Nacional, Lei 9.394/1996*

Chegar ao doutorado traz expectativas e angústias. A ansiedade torna-se uma companheira permanente. O passo a passo exige momentos de constante reflexão sobre a proposta de estudo.

No início, o projeto de tese propunha a relação entre escolas de samba e redes educativas pela via da fantasia. O artefato simbólico do desfile de carnaval seria a linha a tecer a relação com as redes educativas. Partia de uma abordagem etnográfica sobre a vida social da fantasia de escola de samba do carnaval do Rio de Janeiro, examinando o processo de construção, seus atores sociais, seus *saberesfazeres* e suas redes educativas.

Com o título de “O que eu faço é fantasia: Redes Educativas e Mediação Cultural no carnaval do Rio de Janeiro”, o projeto tinha como lócus principal o barracão privado, o barracão de alas da GRES Beija-Flor de Nilópolis. Na concepção de Maria Laura Viveiros de Castro, as escolas de samba na confecção de fantasias e alegorias dividem-se em espaços privados e públicos. As alas que constroem as fantasias carnavalescas para o público em geral, compõem a classificação de barracão privado, um barracão que é constantemente montado em uma residência particular. São partes dos momentos preparatórios para o desfile.

As alas com seus “barracões” e o barracão de escola estão entre os grandes bastidores desse espetáculo, e sintetizam elementos a partir dos quais uma escola de samba se estrutura. As alas são a escola propriamente dita, seus elementos permanentes. Já o barracão abriga personagens exteriores à escola. O carnavalesco e sua equipe passam pela escola, não a constituem senão transitoriamente. São procurados “na praça”, num mundo que gira em torno das escolas, mas com elas não se confunde: situado acima delas, relaciona-se não com uma ou outra escola em particular, mas com o seu conjunto. As alas conduzem ao mundo interior à escola, o barracão ao mundo exterior (VIVEIROS DE CASTRO, 1984, p. 177).

O presidente de ala seria a via a encadear os vários caminhos da pesquisa. É ele que articula todas as partes, tanto públicas quanto privadas da construção material e simbólica da fantasia. O ciclo do trabalho carnavalesco para o presidente de Ala

inicia-se com a entrega do protótipo. É o presidente de ala que elabora, contrata, compra os materiais, supervisiona, coordena e colabora na confecção da fantasia. Cria a logística de venda e da entrega da fantasia aos componentes.

É pertinente a reflexão de Viveiros de Castro acerca da forma organizacional e da identidade das alas. A autora ressalta que:

As alas descentralizam radicalmente a organização do Carnaval e a espalham por diferentes bairros da cidade, e mesmo por diferentes cidades do país, sem falar dos estrangeiros que podem nela desfilar. Cada ala tem um nome permanente que, escolhido por seu chefe ou sugerido por parentes e amigos, fala de um desejo, de uma admiração, de uma característica ou de um estado de espírito que imprime uma tonalidade própria à sociabilidade do grupo que nela congrega (VIVEIROS DE CASTRO, 1984, p. 207).

Sua função exige a participação na vida social e comunitária da Escola, tanto na quadra quanto no Barracão. O presidente de Ala é presença constante na escolha do samba, nos ensaios técnicos, nas feijoadas, fazem parte da comunidade da escola de samba.

Na relação com as redes educativas, a proposta inicial indicava que o trabalho cotidiano de fazer fantasias estabeleceria uma “*prática das teorias*”. Tendo Nilda Alves (2008) como referencial, o trajeto buscaria apontar formas de entendimento da prática laboral da confecção da fantasia carnavalesca de escola de samba, de maneira a inserir esses *saberes-fazer* em redes de entrelaçamento dos ambientes e dos ‘*espaçotempos*’ dos barracões de ala, nos/dos/cotidianos da escola.

O referencial teórico apresentado na epistemologia dos cotidianos permaneceu como diretriz da pesquisa, porém o lócus foi deslocado para o espaço público dos barracões das escolas de samba, na Cidade do Samba, no bairro da Gamboa, no Rio de Janeiro.

## 2.2 Construindo a pesquisa: o ‘dentrofora’ da universidade

A academia não é o paraíso. Mas o aprendizado é um lugar onde o paraíso pode ser criado. A sala de aula, com todas as suas limitações, continua sendo um ambiente de possibilidades. Nesse campo de possibilidades temos a oportunidade de trabalhar pela liberdade, de exigir de nós e dos nossos camaradas uma abertura de mente e de coração que nos permita encarar a realidade ao mesmo tempo em que, coletivamente, imaginamos fronteiras, para transgredir. Isso é a educação como prática de liberdade.

*bell hooks*

Pensar educação no século XXI é abrir campos amplos para reflexão. A pesquisa das redes de conhecimento e significações fora dos muros da escola é salientada por Nilda Alves (2008). A pesquisadora enfatiza que a formação se dá em múltiplos contextos e que vivemos e aprendemos todos no '*dentrofora*' da escola.

Com a popularização dos meios tecnocientíficos, formas de transmissão e construção de *saberesfazer*s aprendidos nas práticas laborais manuais são colocadas de lado em função da primazia da técnica e da especialização.

Para Alves e Oliveira:

Ao tornar a ciência galileo-newtoniana o único paradigma aceitável como legitimador das ideias e dos trabalhos sobre a verdade, optou-se por privilegiar os elementos controláveis e quantificáveis da realidade, criando a ideia de que os demais não eram relevantes. Ou seja, a quantificação e sua ciência derivada, a estatística, acompanhadas da necessidade de generalização e de sua mais perfeita expressão, universalidade, baniram do mundo das ideias os aspectos singulares e qualitativos do real (ALVES; OLIVEIRA, 2008, p. 84).

É ainda a pesquisadora e professora Nilda Alves (2010) que aponta, em suas pesquisas, que a formação se dá em múltiplos contextos e em *espaçostempos* diferenciados. Os muros das escolas são criações imaginárias e que vivemos todos e aprendemos todos *dentrofora* das escolas. Em suas palavras: O que é *aprendidoensinado* nas tantas redes de conhecimentos e significações em que vivemos entra em todos os contextos, porque encarnado em nós (ALVES; OLIVEIRA, p. 119).

Com os pontos e linhas da epistemologia das pesquisas com os cotidianos, nos tensionamentos entre projeto inicial, cursos obrigatórios e atividades acadêmicas do grupo de estudo, chegamos a uma oportunidade de experimentar práticas educativas em que os saberes da arte do carnaval tem o protagonismo explicitado.

### 2.2.1 I Seminário Fela Kuti da UERJ

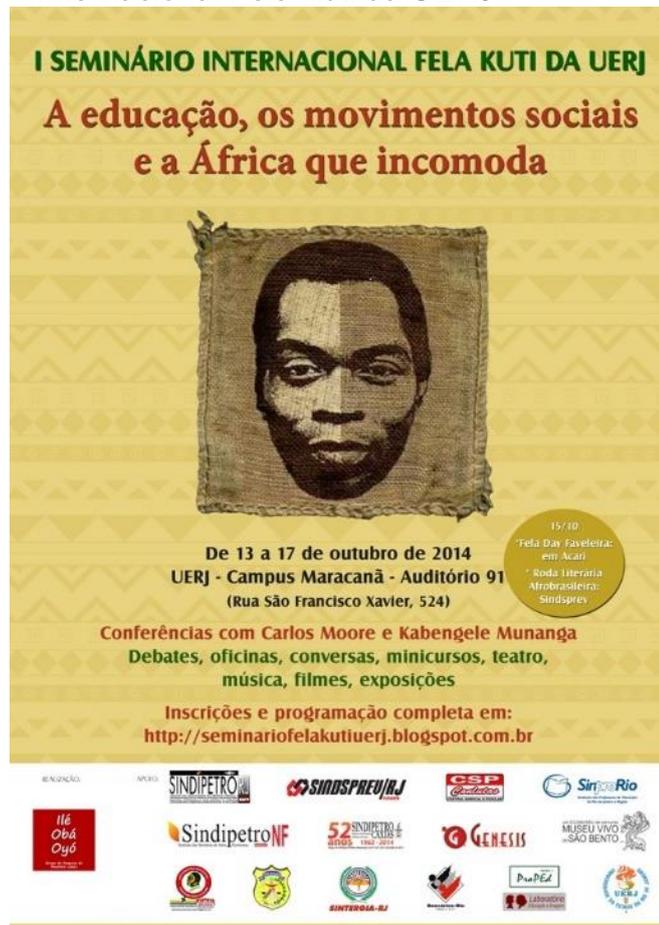
Organizado pelo grupo de pesquisa ILÉ OBA ÒYÓ, hoje Kékére, o *I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ: A educação, os movimentos sociais e a África que incomoda*, marcou um bifurcação nas vias da pesquisa.

O evento, em seus objetivos, propunha um aprofundamento nos estudos das obras do Carlos Moore, historiador, sociólogo, cientista político e etnólogo, que de maneira transversal apresenta em seus estudos uma visão interdisciplinar e holística

que não esfacela a África, apesar da diversidade dos temas tratados. Atualmente, Moore é um dos principais especialistas em questões relacionadas ao racismo contra a população diáspórica de origem africana.

O *I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ: A educação, os movimentos sociais e a África que incomoda*, estabeleceu-se como uma articulação entre formação, não só dos professores e professoras que trabalham com o Ensino de História, com História da África, lei 10.639/2003, como também de outros docentes, militantes e ativistas dos mais diversos movimentos sociais, interessados em potencializar ações que combatam as práticas discriminadoras e racistas na sociedade e na escola.

Figura 1- Cartaz do I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ



#### 2.2.1.1 A Barra é Dourada: a estética da fantasia da escola de samba

Marcado por dias intensos, o *I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ: A educação, os movimentos sociais e a África que incomoda* promoveu inúmeras

atividades de diferentes formatos: debates, conferências, rodas de conversas, oficinas, apresentações culturais. Todas as atividades tinham como objetivo central refletir sobre o continente africano e suas contribuições na formação do Brasil.

A apresentação do seminário, em relação as oficinas realizadas, informava que *“As oficinas possibilitarão a troca de conhecimento e de experiência entre os participantes, questionando a visão conservadora de que o conhecimento é produzido somente pela Universidade/Academia e seus atores[...].”* Em Anexos, disponibilizamos mais informações sobre as oficinas, minicursos e demais materiais do evento.

Nesse espaço para formação prática do seminário, desenvolvemos o minicurso experimental *“A Barra é Dourada: a estética da fantasia da escola de samba no ensino/aprendizado de arte na sala de aula”*. Voltado para um público de professores e professoras buscou através da experiência do fazer, partindo da utilização dos acabamentos da estética do carnaval do Rio de Janeiro. No título do curso, os acabamentos foram sintetizados como *barra dourada*.

Fotografia 4313 - Detalhe de carro do GRES Estação Primeira de Mangueira para o carnaval de 2015.



Foto: Silvia Izquierdo, fonte: IG

Entendendo o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como um espaço artístico de hegemonia afro-brasileira, como apontamos no capítulo 1, buscamos no minicurso utilizar como proposta a ser trabalhada em aulas de arte, o acabamento dos artefatos simbólico-materiais que compõem o desfile das escolas de samba. Os acabamentos podem utilizar paetê e diversos outros materiais que fazem parte da composição estética da arte do carnaval.

Dessa feita, o minicurso estava dividido em duas partes. A primeira parte versava sobre características básicas do acabamento de fantasias e alegorias da escolas de samba, as barras douradas. Logo após, a parte prática propunha o encadeamento da estética de artefatos simbólicos do desfile de escola de samba no *ensinoaprendizado* de arte na sala de aula, a partir da destruição de fantasias carnavalescas e sua recriação em novos objetos.

Fotografia 44 - I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ:



A educação, os movimentos sociais e a África que incomoda, minicurso “A Barra é Dourada: a estética da fantasia da escola de samba no ‘ensinoaprendizado’ de arte na sala de aula”, foto de Cristiano Sant’Ana

Participaram professoras e professores de linguagens artísticas e história da África, alunos e alunas de pedagogia e de psicologia. Um total de 15 pessoas experimentaram, nas três horas do minicurso a destruição da fantasia e a utilização de seus pedaços, tais como tecidos, arames, paetês, plumas, pedras na criação de bonecos de luva.

Ao final da experiência, a sensação predominante foi a que a cultura material se relaciona indissociavelmente a vida cotidiana: fazer é pensar. Com a estética do carnaval na sala de aula podemos ressignificar a fantasia e acrescentar o verbo inventar em processo permanente aos atos educativos.

A experimentação do curso “*A barra é dourada*” desencadeou questões que balizaram as ações em sala de aula, desenvolvida no semestre seguinte. A experiência de articulação da prática laboral dos barracões públicos e privados das escolas de samba serão detalhados no próximo capítulo.

Fotografia 45 - I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ:



A educação, os movimentos sociais e a África que incomoda, minicurso “*A Barra é Dourada: a estética da fantasia da escola de samba no ensino-aprendizado de arte na sala de aula*”, foto de Cristiano Sant’Ana

### 2.2.2 Uma via para o diálogo: o seminário *Sonhar Não Custa Nada ou Quase Nada?* Horizontes dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro

Fazer ciência contando histórias nos desafia também a escrever para aqueles e aquelas que não são nossos tradicionais interlocutores do campo científico, mas, produzem em seus cotidianos os ‘conhecimentos-significações’ que dialogam, problematizam, tensionam e complementam aqueles produzidos nas universidades

*Andrade, Caldas e Alves*

O seminário *Sonhar Não Custa Nada ou Quase Nada? Horizontes do Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro* serviu como uma via de diálogo com os amplos campos engendrados nas escolas de samba e na produção do desfile

carnavalesco com a pesquisa. A partir da promoção conjunta dos Programas de Pós-Graduação em Educação – ProPed, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro- UERJ e do Programa de Pós-Graduação de Sociologia- SOL, da Universidade de Brasília- UnB, pelo convênio acadêmico estabelecido entre os Grupos de Pesquisa Ilê Obà Òyó (UERJ), hoje Kékére, e Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB), o auditório 113, do Campus Maracanã da UERJ, durante dois dias conviveu com as mais variadas expressões da arte do carnaval. Um diálogo dos *praticantespensantes* da arte do carnaval, com seus *conhecimentossignificações*, de uma lado, tendo na outra ponta da conversa, dois grupos de pesquisas acadêmicas de universidades de elevado grau de importância nas ciências brasileiras. O *dentrofora* da construção do conhecimento deu-se em encontro estabelecido com equidade.

Partindo de interlocuções que sedimentaram as passarelas construídas pelas escolas de samba desde a invenção do desfile, o seminário propôs colocar em discussão os horizontes que, hoje, estão abertos para o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. A partir de painéis, foram reunidos em mesas de diálogo, em arena pública, pessoas que fazem, estudam, comentam e divulgam esse grande evento.

Fotografia 46 - Base do troféu “Mãos que Fazem os Sonhos”.



Durante o evento dez personalidades do mundo das escolas de samba foram agraciados com o prêmio. Foto: Cristiano Sant'Ana.

Provavelmente, nenhuma das cabeças que conceberam o primeiro torneio oficial entre as escolas de samba, realizado em 1932, na Praça XI, imaginou que estavam dando partida a um evento que se tornaria o protagonista das comemorações carnavalescas e do calendário festivo no Rio de Janeiro. O desfile de escola de samba do Rio de Janeiro, além de se impor com um ícone carioca e brasileiro, com forte

repercussão internacional, ao longo desses mais de oitenta anos, se confundiu tanto com a imagem quanto com os destinos da cidade.

No mesmo compasso, o desfile, entendido como uma grande reunião lúdica, agrega diferentes comunidades cariocas situadas em áreas periféricas e favelas. Com a marcação do tambor, mediante os efeitos musicais e percussivos do samba, as apresentações das escolas consagraram a extraordinária capacidade associativa dessas instituições ao atrair públicos tão heterogêneos e sempre maiores para suas fileiras internas e/ou à plateia, aumentando exponencialmente os participantes da arte do carnaval.

O Desfile das Escolas de Samba, um evento lúdico-artístico no qual os sonhos adquirem expressividade pública para audiências cada vez mais amplas, precisava ser desvelado.

O seminário ocorreu em dois dias. O primeiro dia o espaço de fala estava com os *praticantespensantes* da arte do carnaval. Abordando questões plástico-visuais do desfile, na primeira mesa e as dimensões musical, percussiva e performativa do desfile, na segunda mesa. Em ambas, o recorte intergeracional fez-se presente.

No segundo dia, pesquisadores de universidades brasileiras tomaram o assento na análise do desfile. Na primeira mesa, a abordagem versou sobre o status de espetáculo popular ostentado pelo desfile das escolas de samba, em suas implicações estéticas, econômicas e sociopolíticas. As redes educativas, as inter-relações entre o desfile das escolas de samba e as religiões de matrizes africanas e um panorama das escolas de samba existentes no mundo estiveram presentes na segunda mesa.

Fotografia 47 - Encerramento do seminário.



Foto: Cristiano Sant'Ana

No decorrer do seminário, foram entregues os troféus do Prêmio *Mãos que Fazem os Sonhos*. O Desfile das Escolas de Samba é feito a muitas mãos, muitas deles com pouca visibilidade. O prêmio foi uma homenagem a algumas entre essas tantas mãos que fazem os sonhos que desfilam na Marquês de Sapucaí e por outras ruas e avenidas deste país.

#### 2.2.2.1 Os *praticantespensantes* do carnaval e seus saberes: o dentro

*A arquitetura dos Sonhos* foi o título da primeira mesa do seminário *Sonhar Não Custa Nada ou Quase Nada? Horizontes do Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Com representantes de diferentes gerações do ofício de carnavalesco, trouxe à tona o lugar de gênero de artista no desfile, em relatos memorialísticos dos participantes. Foram abordados questões quanto às alterações nos problemas de natureza dramática e plástico-visual, enfrentados pelos profissionais no decorrer de suas carreiras estabelecendo sintonias com as transformações experimentadas pelo evento. A mesa caracterizou-se como uma aula da história do desfile.

Fotografia 48 - 1ª mesa do seminário,



Foto: Cristiano Sant'Ana

Participaram da primeira mesa a carnavalesca e jurada do Prêmio Estandarte de Ouro, Maria Augusta Rodrigues. Oriunda do Grupo do Salgueiro, coordenado por Fernando Pamplona, Maria Augusta é considerada uma das artistas mais importantes

da história do carnaval. De suas ideias surgiram inúmeras inovações para o desfile das escolas de samba. Também participou da mesa o carnavalesco e artista plástico Chico Spinoza. O artista desenvolveu desfiles em algumas das principais escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre as quais Estácio de Sá, Unidos da Tijuca, Vai Vai e Nenê de Vila Matilde. Conquistou títulos nos desfiles das duas cidades. A mediação coube ao pesquisador e professor da UnB Edson Farias.

A segunda mesa, denominada *O Som, o Corpo e o Sonho*, contou com a participação de quatro representantes das dimensões musical, percussiva e performativa do desfile. A tônica do debate esteve relacionada aos efeitos limites e liberdades de criação sobre a musicalidade e corporeidade própria ao evento.

Fotografia 49 - 2ª mesa do seminário.



Foto: Cristiano Sant'Ana

O coreógrafo, bailarino, dançarino, professor de dança e idealizador de festivais internacionais de dança de salão Jaime Arôxa abriu os trabalhos da segunda mesa, analisando as tensões atuais que cercam a criação de coreografias de comissões de frente de escolas de samba. O quesito comissão de frente, ao longo de sua história no desfile passou por inúmeras mudanças e reconfigurações. O formato de apresentação da escola de samba, estabelecido nos anos 40 do século passado, principalmente por Paulo da Portela, hoje alarga suas possibilidades, tornando-se espaço de experimentação constante de utilização de variadas expressões artísticas.

O cantor e compositor Ivo Meireles, nascido em uma das tradicionais famílias do GRES Estação Primeira de Mangueira, foi um dos interlocutores da segunda mesa. Com um lugar de fala privilegiado nos saberes do *praticantespensantes* das escolas de samba, Ivo, na década de 1980 fez parte da ala compositores da Estação Primeira de Mangueira, onde compôs ao lado de Paulinho e Lula, o samba-enredo campeão do Carnaval de 1986, "Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm". Nos anos de 2007 e 2008, presidiu a bateria e de 2009 a 2013 ocupou a presidência administrativa da agremiação.

Mestre Odilon, conceituado mestre de bateria do carnaval carioca, demonstrou na prática, colocando a audiência a participar, as mudanças de andamento percussivo do desfile. Desvelou as formas características das baterias das escolas por onde passou, tais como União da Ilha, Salgueiro, Beija-Flor, Grande Rio e Mocidade Independente de Padre Miguel. Odilon é considerado um dos nomes proeminentes da função, tendo conquistado o prêmio Estandarte de Ouro nos anos de 1999 e 2005.

Por fim, encerrando a primeiro dia do seminário, a dimensão musical, com características próprias de criação, foi desvelada por Wilson Bombeiro, decano da ala de compositores da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis. Integrou, também, a ala de compositores da Mocidade Independente de Padre Miguel e Portela. Suas músicas foram gravadas por grandes cantores brasileiros, entre os quais Candeia, Alcione e Leci Brandão. Entre seus parceiros de composição estão Anésio do Cavaco, Romildo, Sergio Fonseca e Edeor de Paula. A mediação coube a Maria Augusta Rodrigues, carnavalesca que teve parceria de todos os integrantes da mesa em alguns dos desfiles por ela assinados.

#### 2.2.2.2 A universidades pensando o desfile; o fora

*Reflexões sobre o Espetáculo e os Sonhos* foi o painel que abriu o segundo dia do seminário. Ao contrário do dia anterior, nesse dia os papéis estavam invertidos. O propósito da mesa era escutar diferentes vozes da academia sobre o status de espetáculo popular ostentado pelo Desfile das Escolas de Samba, em suas implicações estéticas, econômicas e sociopolíticas. Os participantes, professores de prestigiosas universidades brasileiras tomaram o Desfile das Escolas de Samba como objeto de conhecimento. Estavam na mesa Edson Farias, pesquisador do CNPq, professor da Universidade de Brasília, líder do grupo de pesquisa CMD e um dos

organizadores do evento. O coordenador do Centro de Referência do Carnaval da UERJ, Felipe Ferreira, professor nessa mesma universidade e Nilton Santos, professor da Universidade Federal Fluminense (UFF) e autor de *A Arte do efêmero – Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Mestre e Doutor em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para mediar o debate um personagem popular no desfile de escolas de samba: Milton Cunha. Milton Cunha é apresentador de um quadro televisivo sobre os preparativos para o desfile das escolas de samba em uma rede de comunicação, é ativista da causa LGBTQ+, foi carnavalesco de diversas escolas do grupo Especial e de Acesso. Pelo outro lado da moeda, o lado da academia, é Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro -UFRJ. Cunha se estabelece como um mediador cultural

Fotografia 50 - 3ª mesa do seminário



Foto: Daniely Fontenele

Encerrando o seminário, a mesa *Fazendo Sonhos, Tecendo Mundos Artísticos* versou sobre os diálogos existentes entre o carnaval das escolas de samba e outros domínios artísticos e culturais. As pontas que se entrelaçam envolvendo as mútuas influências nos respectivos fazeres. As sínteses, os hibridismos que configuram contornos próprios da cultura urbana carioca contemporânea com a influência afro-brasileira.

Fotografia 52 - 4ª mesa do seminário.



Foto: Daniely Fontenele

A característica principal desta mesa foi agrupar mediadores de diversos pontos do complexo espectro das escolas de samba. Participaram da sessão o professor e produtor cultural Jair Miranda, presidente do CRIAR - Centro de Referência e Informação em Artes, Entretenimento e Cultura Brasileira e coordenador de encontros e seminários com representantes de escolas de samba de variados países. O escritor Luiz Antonio Simas, coautor com Nei Lopes do Dicionário da História Social do Samba, entre outros, que tratou da relação das escolas de samba do Rio de Janeiro com as religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras. Fui um dos integrantes dessa mesa, foi um espaço em que tive a oportunidade de discorrer sobre os processos iniciais da pesquisa com base em minha história de vida como presidente da Ala Uni-Rio do GRES Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis. Um relato sobre os processos constituintes que englobam o ato de fazer fantasia para uma agremiação carnavalesca do Grupo Especial das escolas de samba.

Nas pesquisas com os cotidianos, as redes educativas que formamos e que nos formamos são múltiplas e diversas, tais quais os diversos cotidianos que se entrecruzam no fazer do carnaval.

Para Alves,

É preciso, pois, que eu incorpore a ideia que ao narrar uma história, eu a faço e sou um *narrador (...)* [*praticantepensante*] ao traçar/trançar as redes dos múltiplos relatos que chegaram/chegam até mim, neles inserindo, sempre, (...) [os fios dos meus modos de contar]. Exerço, assim, a *arte de contar histórias*, tão importante para quem vive (...) [os cotidianos dos tantos atos

de *'aprenderensinar'*]. Busco acrescentar ao grande prazer de contar histórias, o também prazeroso ato da pertinência do que é científico (ALVES, 2010, p. 32-33).

A mediação coube a Luiz Anselmo Bezerra, doutor em História Social e mestre em História Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense.

### 2.2.2.3 O prêmio “As Mãos que Fazem os Sonhos”: o *'dentrofora'*

Sede do maior porto escravista do mundo moderno, o Rio de Janeiro a partir do século XVIII, teve cada vez mais seus logradouros públicos tomados pelas pessoas negras. As ruas se definiram como espaço estratégico para aqueles grupos humanos submetidos ao cativeiro e, logo, sujeitos à intimidade vigiada. Afinal, nas ruas, eles aprenderam a tática de aliar a sedução do lúdico à atitude generosa de não fechar às portas ao diferente. Resultou, então, em formações culturais afro-brasileiras cujas características místico-religiosas e ou lúdico-artísticas apontam para um modo de viver cosmopolita. Isto porque, a abertura em direção a outras possibilidades de existir não abre mão do retorno às memórias da ancestralidade pré-diaspórica.

Nas mesmas ruas cariocas do século XIX, essas formações culturais afro-brasileiras se encontraram e se engendraram mutuamente com a irreverência profana da folia momesca.

As aproximações entre o samba e o formato de cortejo operístico, apresentando uma temática anualmente renovada, são os antecedentes do estabelecimento das escolas de samba, na década de 1920, porém, desde então, se estabelece como a mais significativa maneira de ocupação negro-popular do espaço público no Rio de Janeiro, após o fim do trabalho escravo no Brasil.

As escolas de samba e os seus desfiles carnavalesco não deixaram de prosseguir com a mesma tradição da África carioca, no tocante a abrir-se a diferentes encontros socioculturais e econômicos que afirmando uma visão cosmopolita, mas tentando equilibrar essa dinâmica com uma atualização permanente da memória africana. Assim, o gênero Desfile de Escola de Samba chegou ao *status* de uma expressão artística com repercussão internacional. No desfile, o desenho audiovisual engendrado com o coro dançante em uníssono, movido pela percussão do samba, às

ambiências cenográficas e indumentárias cada vez mais engenhosas materializam sonhos com o trabalho de mãos e corpos.

Fotografia 53 - Entrega do Prêmio “Mãos que fazem os sonhos” ao baluarte do samba Zeca da Cuíca.



Foto: Daniely Fontenele

Para a manutenção do desfile carnavalesco anual, as escolas de samba não cessam de gerar seus próprios artistas. Os ofícios da arte do carnaval emergem do riquíssimo artesanato que ano a ano transforma tão diferentes quanto inúmeros materiais em alegorias e fantasias.

O Prêmio “As Mãos que Fazem os Sonhos” foi pensado como um gesto de reconhecimento para os criadores anônimos da grande festa das escolas de samba. A cerimônia de entrega foi realizada no primeiro dia do seminário *Sonhar Não Custa Nada ou Quase Nada? Horizontes do Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. A escolha dos laureados buscou contemplar as diversas partes da complexa estrutura artística participante da criação, desenvolvimento e apresentação dos desfiles carnavalescos.

Foram homenageadas dez pessoas que tem a vida está entrelaçada com a cultura da escola de samba e a arte do carnaval.

**Prêmio “As Mãos que Fazem os Sonhos” - homenageados**

- 1- Penha Maria – Projeto e montagem cenográfica
- 2- João Sorriso – Escultor
- 3- Valtemir Valle- Direção de harmonia
- 4- Cláudio Urbano – Desenhista, figurinista e artista plástico
- 5- Tia Tânia - Tania Regina de Souza Botelho- Costureira

- 6- Gabriel Castro – Passista
- 7- William Tchoê - Ritmista
- 8- Zeca da Cuíca – Ritmista e Velha Guarda
- 9- Joaquim Jaime Santos Fróes Cruz - Presidente de Ala
- 10- Jane Carla Azeredo de Araújo – Pastora<sup>22</sup>

A entrega do Prêmio “As Mãos que Fazem os Sonhos” foi pensada para ser realizada no entremuros da universidade. Porém, com a ausência da pastora portelense Jane Carla, impedida de comparecer devido a uma gravação em estúdio de canção da Velha Guarda da escola de samba de Oswaldo Cruz, a ideia inicial não foi concretizada totalmente.

Ao final do seminário, para grata surpresa, recebemos o convite da diretoria cultural da Escola de Samba Portela para que a homenagem a sua integrante fosse realizada na quadra da escola. A homenagem seria incluída no roteiro de atividades da *Feijoada da Família Portelense*, tradicional evento desta agremiação carnavalesca, agendado para o mês seguinte. O movimento do seminário em seu término, com o convite formulado pela Portela, atingira intentos além das expectativas relacionados à pesquisa.

Fotografia 5414 - Entrega do Prêmio “Mãos que fazem os sonhos”, a Jane Carla, no GRES Portela



Foto: Carla Siqueira

---

<sup>22</sup> Denominação que nas escolas de samba se aplica às mulheres encarregadas de interpretar a parte coral dos sambas.



Pessoas que nas suas falas problematizavam o entendimento do que é arte, como são feitas as obras de arte do desfile de carnaval, quem são os seus artistas e, também, como circula essa expressão artística, seus modos de produção e relacionamentos sociais para além daqueles muros.

A Cidade do Samba está localizada no bairro de Santo Cristo, Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro em uma área de 92.200 mil metros quadrados. Começou a funcionar como local de criação, desenvolvimento e construção de objetos da arte do carnaval no ano de 2005. A inauguração oficial ocorreu em fevereiro do ano de 2006. Esse espaço pertencente a cidade do Rio de Janeiro tendo sido cedido a Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro - LIESA durante 25 anos. Em 2011, por decreto municipal, foi acrescentado o nome do carnavalesco Joãozinho<sup>23</sup> Trinta ao complexo de criação. A Cidade do Samba Joãozinho Trinta é composta de 14 (catorze) barracões, enormes galpões com quatro andares onde as escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro<sup>24</sup> inventam o desfile.

Fotografia 55 - Foto da Cidade do Samba.



Fonte: LIESA.

<sup>23</sup> No início dos anos 2000, o artista passou a grafar seu nome com a letra “s”, ao invés da letra “z”.

<sup>24</sup> Os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro estão divididos em Grupo Especial, com 12 Escolas de Samba – concurso organizado pela LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro-. Série A, com 14 Escolas de Samba – concurso organizado pela LIERJ – Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro-. Os dois primeiros grupos desfilam no Sambódromo, Av. Marques de Sapucaí, centro do Rio de Janeiro. Grupo B, com 16 Escolas de Samba, concurso organizado pela LIESB – Liga independente das Escolas de Samba da Série B. Grupo C, com 13 Escolas de Samba, Grupo D, com 14 Escolas de Samba e Grupo E, com 15 Escolas de Samba – concurso organizado pela Associação Cultural O Samba é Nosso. As Escolas de Samba dos grupos B,C,D e E na Av. Intendente Magalhães, no bairro de Campinho, subúrbio do Rio de Janeiro. Dados dos desfiles de 2016. Fonte: sites da LIESA, LIERJ, LIESB e Associação Cultural O Samba é Nosso.

Os barracões são os locais de produção das alegorias e fantasias dos grêmios que desfilam na divisão principal das escolas de samba. Fora dos barracões, na área central, há o espaço de lazer, encontro e entretenimento. Uma área de lazer, ou praça de alimentação, com um bar, uma lanchonete, banheiros, palco para shows e exposições de objetos criados para os desfiles de carnaval. Neste espaço de convivência, se dá a maior concentração de pessoas vindas dos barracões ao término da jornada laborativa. Também há pessoas que estão no local para conversar na expectativa de ter a oportunidade de expor produtos ou serviços, além de componentes das escolas que foram convocados para ensaiar ou experimentar indumentárias e gente movida pela curiosidade acerca das grandes peças alegóricas que se escondem por trás dos imensos portões a frente dos galpões.

Fotografia 56 - Pátio da Cidade do Samba.



Fonte: acervo LIESA.

A Cidade do Samba é um espaço de ambiência onírica. Num repente, surgem pessoas cantando e fazendo movimentos coreográficos, algumas dessas pessoas carregam elementos de cena nas mãos. Há uma cena, há movimentos corporais que se relacionam com a música cantada, mas faltam detalhes para uma interpretação mais profunda do que se trata aquela performance. Vou apreciando o movimento e Tateando nas suas significações. O intenso movimento coreográfico cessa. Todos entoam o canto com mais força e estão em posições pré-estabelecidas, um *tableau*

*vivant*<sup>25</sup> imersivo, sem as amarras da frontalidade, um quadro vivo para audiências em todo o seu entorno.

Quebrando a mansidão instalada, aparece uma pessoa com roupas cotidianas, mas com capa dourada, coroa e cetro. Componentes do grupo coreográfico a levantam. Nas gesticulações, entendo que há apoiadores e contrários a autoridade da figura real. Monta-se o cortejo.

No outro lado dessa grande cidade, um carro alegórico sai do barracão<sup>26</sup> e o pássaro principal da alegoria, ainda sem acabamento solta sons guturais. Um *spot* de iluminação faz com que suas partes recebam fochos de luzes de cores diferenciadas. Depois de alguns minutos o jogo de luzes ganha outra coloração. Percebo que há uma sequência nas luzes. Voltando o olhar para o grupo que ensaia a coreografia, não mais os vejo, não estão mais no local anterior. O grupo segue em cortejo cantando e dançando pelas ruas da Cidade do Samba, a trajetória final do embate coreográfico será descoberta apenas no teatro dos desfiles.

Por um pequeno lapso de tempo, esqueço o pássaro colorido. Ao retornar o olhar não há mais pássaro, não há mais sons guturais, não há mais luzes.

Fotografia 15 – Cidade do Samba.



Fonte: Acervo site Ponto Zero

Os saberes se caracterizam de modos diversos. Na arte do carnaval, a efemeridade é uma das marcas da criação, da invenção e do conhecimento. Após o

<sup>25</sup> Quadro vivo. Encenação de um ou vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou uma pintura.

<sup>26</sup> Galpão onde são construídos diversos elementos das artes do carnaval para o desfile das escolas de samba

desfile, a fantasia se esvai, ela tem a duração de um hiato temporal, um suspiro entre racionalidades. Há outras maneiras de circulação, apreensão e mudanças nos conhecimentos advindos das expressões artísticas que se caracterizam por feitos e fazeres manuais. “O desejo de algo mais duradouro que as matérias que se decompõem é uma das explicações, na civilização ocidental, da suposta superioridade da cabeça sobre a mão” (SENNETT, 2013, p. 172). A separação entre corpo e mente, dando prevalência na hierarquia de saberes ao intelecto é uma das características da Modernidade.

Porém, esse modelo não é único:

[...] reconhecer que o mundo é plural não basta para que a paz reine entre os diferentes. Antes, a diferença não deve fomentar qualquer tipo de hierarquia. Considerando que a ciência moderna institui um modo próprio de estabelecer a verdade sobre a realidade – o método científico, que separa a natureza da cultura – a diferença entre tal método e outros modos de conhecer é, em si mesma, um critério de estabelecimento de hierarquia em nossa sociedade. Isso significa dizer que aqueles que possuem a ciência como instrumento de leitura do mundo produzem verdades sobre a realidade consideradas superiores às “verdades” produzidas por meio de outros modos de conhecer. Assim, a conquista da democracia tanto na escola como fora dela passa ao mesmo tempo pela política e pela epistemologia. É imperioso compreender a importância da discussão sobre a natureza da ciência e sua indissociabilidade da política, da sociedade e da subjetividade humana (BRANQUINHO; SIRENA; MACHADO; CASTRO, 2010, p. 43).

O filósofo e crítico Hans Ulrich Gumbrecht (2010), em seu livro *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir*, explica que toda obra de arte opera uma oscilação entre produção de presença e produção de sentido, sendo que na Modernidade prevalece a produção de sentido ditada pela racionalidade, enquanto que na Contemporaneidade a produção de presença tende a ocupar um espaço maior – presença esta reforçada pela efemeridade e intensidade das experiências ali vividas.

Essa ambiência de sonhos e surpresas criadas com as mãos, que marcou as estadas no campo, será uma das buscas na sala de aula. Há indissociabilidade entre fazer e pensar. Na arte do carnaval, há um fazer coisas que desenvolvem aptidões físicas e que se aplicam à vida social. Moldar coisas materiais para desenvolver sociabilidades.

Fotografia 58 - Cidade do Samba (2018)



Foto de Ana Paula Alves Ribeiro

### 2.3.1 Narrativas sobre a arte do carnaval: conversas com quem faz os sonhos

No primeiro volume de *A Invenção do Cotidiano*, Certeau já estabelecia a criatividade cotidiana e intuitiva como uma tática de resistência contra o sistema estabelecido. No segundo volume da obra, em conjunto com os pesquisadores Luce Giard e Pierre Mayol, o pesquisador estende essa pesquisa para a esfera privada, porém não deixa de apontar as questões da esfera pública. A prática dos bairros e da cidade demonstra, segundo o autor, uma criatividade infinita por parte destes para quem a cidade foi traçada de uma forma funcional. Segundo Pierre Mayol, pesquisador associado a pesquisa e que redigiu o primeiro capítulo intitulado "Morar", uma das principais funções da população é poetizar o bairro, utilizando-se assim inconscientemente ou conscientemente, de uma tática de apropriação. O mesmo pode ser pensado para o universo do Carnaval, onde alegorias, roupas, objetos e movimentos são pensados de maneira a escapar de suas funcionalidades cotidianas para assumir uma função poética, e assim criticar e ressignificar de forma criativa objetos e hábitos cotidianos.

A Cidade do Samba é um universo particular para poetização de práticas laborais. Através de entrevistas abertas afloraram as narrativas, contribuindo a uma expansão poética das subjetividades dos criadores do carnaval do Rio de Janeiro.

### 2.3.2 As rodas de conversa do Cláudio Urbano

Sabemos assim que nossas pesquisas com os cotidianos, desde seu início tece virtualidades para buscar compreender – em ‘conversas’ com nossos tantos “personagens conceituais” criados – os inúmeros e complexos processos das relações humanas nas redes educativas que formamos e nas quais nos formamos, nos quais se dá a criação de múltiplos artefatos culturais – de crenças a produtos tecnológicos, passando por propostas políticas e ‘conhecimentossignificações’ - pelos seus ‘*praticantespensantes*’ em resposta às suas necessidades de seu dia a dia.

*Andrade, Caldas e Alves*

Em janeiro de 2015, retornamos com as visitas a Cidade do Samba. Um grupo de pessoas que trabalhou com o carnavalesco Joãozinho Trinta estava se reunindo, após as 18 horas, no local. O objetivo das reuniões era relembrar carnavais passados e, que os integrantes da roda trabalharam juntos e conversar sobre o momento atual do desfile.

O grupo se reunia ao redor de Cláudio Urbano, artista plástico, figurinista e desenhista. Cláudio, a partir de fins dos anos 90, do século XX, assinou figurinos e desenhos de alegorias para o carnavalesco. Participava e coordenava a montagem de alegorias, dentro do processo de criação estabelecido pelo carnavalesco Joãozinho Trinta. Nesse processo, havia um líder escolhido pelo carnavalesco para coordenar uma equipe e participar do desenvolvimento da criação da alegoria. O coordenador era o porta-voz do carnavalesco na execução do carro alegórico.

Conhecia Claudio Urbano e alguns componentes da roda de conversa da época em que fui presidente de ala na Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis. Alguns meses antes estivera com Cláudio e conversamos sobre a pesquisa.

Claudio estava na cabeceira de uma grande mesa formada pelo ajuntamento de outras mesas. Conhecia mais duas pessoas daquele grupo de dez. Arrumei uma cadeira, coloquei do lado do anfitrião. Fui apresentado e, rapidamente, incorporado ao grupo.

Os participantes mais assíduos da roda de conversa, além do anfitrião, eram Penha Maria, projetista, na época com vínculo com a Escola de Samba São Clemente. Andreia Vieira, escultora. No desfile do ano de 2015 estava trabalhando na Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel. Andreia trabalhou com Cláudio Urbano e Joãozinho Trinta na Escola de Samba Viradouro. Luciano Costa, figurinista e carnavalesco. Junto com Claudio Urbano seguiu o carnavalesco Joãozinho Trinta pelas diversas escolas de samba por onde passou. Estava como figurinista e criador das fantasias da rainha de bateria e principais componentes de chão da Mocidade Independente de Padre Miguel. Roberto Szaniecki, artista plástico e carnavalesco. Edson Farias, professor da Universidade de Brasília e pesquisador de carnaval. A esse grupo se juntavam por vezes carnavalescos, aderecistas, assistentes, escultores e demais pessoas da tribo que inventa e constrói o desfile de carnaval do Rio de Janeiro.

Durante os meses de janeiro e fevereiro pelo menos três vezes na semana estava na Cidade do Samba. Havia um horário, por volta das 19 horas, que o grupo se consolidava, porém o horário do término era estabelecido pela disposição de cada um naquele dia. Alguns encontros chegaram às cinco horas da manhã.

No primeiro encontro, após o diálogo inicial com Cláudio foi combinado que não haveria gravações das conversas. Poucas imagens foram feitas desses encontros, seguindo o pedido inicial do anfitrião.

Conversávamos sobre diversos assuntos relacionados ao desfile. Desfiles passados e o desfile que iria acontecer em poucos dias. O carnavalesco Joãozinho Trinta era um personagem onipresente, com elogios e lembranças que por vezes emocionavam os presentes, quanto em críticas sobre o seu processo de criação. Relembrávamos passagens de carnavais passados e o processo de construção do carnaval de 2015. Cantávamos sambas-enredos pouco conhecidos de desfiles pouco comentados. Vez por outra a conversa entrava nos processos de criação de elementos constitutivos do desfile. O processo de idealização, desenvolvimento e montagem de uma alegoria. A necessidade de pensar a escultura a partir da

disposição e do local de concentração da escola de samba<sup>27</sup>. A invenção, a partir da experimentação, de efeitos para fantasias e alegorias.

Os saberes transmitidos no curso intergeracional entre os realizadores da arte do carnaval estão conglomerados pela potência de gerar efeitos nos que estão localizados como público-plateias de suas intervenções, sejam os leigos anônimos, seja a crítica especializada (FARIAS, 2014, p.211).

Artistas-trabalhadores de diversas escolas paravam por instantes na mesa para cumprimentar Cláudio Urbano. Nesses rápidos encontros descobríamos como estava o ritmo de preparação da escola de samba para o desfile. Ao mesmo tempo, mãos que fazem os sonhos se corporificavam mostrando sua identidade. O artista das plumas, a arte plumária do carnaval, que circula entre diversas escolas criando cabeças e resplendores. O artista do vime, construindo estruturas para os mais diversos objetos da arte do carnaval. Escultores comentando a qualidade do isopor comprado por determinada escola e a consequência da escolha de um produto de menor qualidade no seu fazer artístico. A cada encontro uma nova descoberta e um novo ensinamento sobre os processos de criação da arte do carnaval.

Fotografia 16 - Roda de conversa com Claudio Urbano (2015)



Foto: Valtemir Valle

Blass enfatiza, em pesquisa sobre o trabalho nos barracões de escolas de samba, que há um componente social intrínseco a esse labor, diferenciando-o da mesma atividade num espaço fabril-industrial. A noção de trabalho é ressignificada:

<sup>27</sup> Local de encontro dos componentes das escolas de samba antes do desfile. No desfile das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro, as agremiações concentram na Avenida Presidente Vargas, centro da cidade, em lados opostos a entrada do Sambódromo. Ou do lado do edifício Balança Mais não Cai, ou do lado da agência central da empresa de correios e telégrafos.

De um lado, para o fato de o trabalho [no barracão] recobrir um campo amplo de práticas e atividades que extrapola o emprego ou o trabalho assalariado nas indústrias e/ ou grandes empresas. De outro, que as mesmas atividades executadas pelas mesmas pessoas adquirem diferentes sentidos para quem as executa de acordo com o contexto das relações sociais em que se inserem. Em outras palavras, o que faz o serralheiro, dentro e fora da produção artística dos desfiles, e como executa as suas atividades, se assemelham. Mas as práticas de trabalho ou de emprego adquirem um outro significado do ponto de vista de quem faz (BLASS, 2007, p. 45).

A tensão entre o trabalho corporal-manual-cognitivo e a tecnologia - a ameaça do desemprego em virtude das mudanças que acontecem a cada desfile, principalmente pela opção de utilização de tecnologias informáticas, televisivas e do cinema - estavam presentes, assim como, a falta de um espaço para formar novos artistas de carnaval. O ritmo atual da preparação para o desfile, somado dificuldade de manutenção de uma equipe permanente, dificulta a circulação dos conhecimentos inventados. Com as mudanças que estavam ocorrendo, há o receio da diminuição da qualidade técnica e da perda desses conhecimentos inventados a cada desafio de trabalho.

Nas conversas, polaridades saltavam entre os estilos de fazer carnaval. Entendo, com o distanciamento, que essas polaridades refletiam a variedade de estilos que o gênero desfile das escolas de samba foi desenvolvendo ao se estruturar como arte. A proximidade dos integrantes da roda de conversa com os carnavalescos Joãozinho Trinta e Rosa Magalhães, pontos distintos do tabuleiro de estilos e formas de criação do desfile, é um aspecto a ser considerado.

As rodas de conversa permaneceram no ano de 2016 e 2017, porém a frequência dos participantes diminuiu. O ciclo do desfile é permanente, ao término de um desfile, iniciam-se as ideias para a realização de um novo desfile, renovando-se a cada ano. A tensão permanente do ano de 2015, não existia no ano de 2016. Em 2017, porém, com a falta de uma interlocução significativa com a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, as tensões retornaram.

Algumas questões levantadas nos discursos livres dos integrantes da Roda de Conversa em torno do Cláudio Urbano, no primeiro ano, foram resolvidas para o desfile do ano seguinte. Com as mudanças no regulamento do desfile, a principal foi a diminuição dos números mínimos e máximos de carros alegóricos, o desfile-espetáculo ganhou em qualidade visual e performance. Os artistas do carnaval tiveram mais tempo para o a criação, desenvolvimento e preparação do desfile.

## **2.4 O trajeto do carro alegórico, da Cidade do Samba ao Sambódromo: uma etnografia**

Os carros alegóricos são artefatos artísticos semoventes. Sua história no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro está engendrada nas modificações experimentadas pelo gênero artístico, como pudemos observar no capítulo 1 deste trabalho. Criando uma bifurcação de trajetos, observamos como é realizado o deslocamento das alegorias das escolas de samba do Grupo Especial do carnaval do Rio de Janeiro entre a Cidade do Samba, local de criação e produção dos carros alegóricos até o Sambódromo, a Passarela dos desfiles carnavalescos, onde tais artefatos tornaram-se protagonistas do espetáculo.

Em 10 de fevereiro de 2018, um sábado de carnaval, nos deslocamos para a Cidade do Samba com o intuito de acompanhar o trajeto dos carros alegóricos das escolas de samba, que desfilariam no dia posterior, até a área concentração das alegorias, situada na Avenida Presidente Vargas, uma das principais artérias da área central da cidade.

A Cidade do Samba abriga os barracões das 13 escolas de Grupo Especial do Rio de Janeiro. Aquela noite de sábado em nada se assemelhava as incursões naquele local que descrevemos em etapas anteriores deste texto. O espaço de ambiência onírica com diversos pontos a serem observados com mutações constantes, dera lugar a um conglomerado de carros alegóricos e de pessoas. A finalidade principal desta grande empreitada seria fazer chegar ao local principal dos desfiles as alegorias. Alguns carros alegóricos, no momento da nossa chegada, estavam cobertos com plásticos e colocados em fila à espera de autorização para iniciar o trajeto até a concentração, enquanto outras alegorias, ainda dentro dos barracões, eram testadas e colocadas em posição, aguardando a vez na complexa logística instaurada. Neste momento, ainda não é possível antever como as peças cenográficas serão apresentadas no palco dos desfiles.

Adentramos a Cidade do Samba e começamos a coletar imagens das alegorias. Tranquilamente estávamos na captação de imagens quando ocorreu um incidente. Um integrante do grupo responsável pela retirada dos carros alegóricos da Escola de Samba Grande Rio, composto por pessoas vestidas com camisas da agremiação, nos inquiriu e solicitou uma averiguação nas imagens realizadas da alegoria que representava a festa do Bumba-Meu-Boi, que naquele momento estava

sendo retirada do Barracão da Escola. Rapidamente nos vimos cercados por diversas pessoas do referido grupo. Uma pessoa que demonstrava liderança entre as demais, distinguindo-se por uma vestimenta diferente, apresentou-se como diretor da Escola de Samba e exigiu que mostrássemos as imagens captadas. De pronto, fizemos o solicitado. Ao mostrar as imagens, argumentamos que nossa intenção estava relacionada a um trabalho acadêmico e que as imagens teriam circulação restrita. Nada demoveu a diretor da escola, que alegou a necessidade de resguardar o ineditismo do carro alegórico. A opção que nos restou foi apagar as fotos. Permanecemos ali observando os movimentos dos trabalhadores e sendo observados pelos seguranças da agremiação.

Fotografia 60 - Equipe da Estiva na Cidade do Samba (2018)



Autor: Edson Farias.

Para atenuar as dificuldades do trajeto, as alegorias não saem da Cidade do Samba prontas. Vários elementos, como esculturas e objetos de acabamento serão transportados em imensas carretas ao longo do dia do desfile, para serem acoplados nos carros alegóricos, tal como, os elementos de efeitos especiais e iluminação. O carro alegórico ficará completo pouco momentos antes de sua apresentação na Passarela do Samba, com a alocação de elementos humanos, destaques, com suas enormes e luxuosas fantasias e o corpo de composição.

A condução das alegorias até o destino final percorre diversas ruas do Centro da cidade do Rio de Janeiro. Partindo da Zona Portuária, no bairro da Gamboa, cruza diversas vias até a chegada na Avenida Presidente Vargas.

Mapa 1- Percursos dos Carros Alegóricos (Escolas de Samba do Grupo Especial), da Cidade do Samba ao Sambódromo.



Mapa elaborado por Evelly Pereira Sales.

Os pontos a serem ligados estão relativamente próximos, mais ou menos 500 metros separam a Cidade do Samba da Avenida Presidente Vargas. Porém, uma barreira geográfica, o Morro da Providência, impede esse trânsito. Desse modo, o trajeto do artefato artístico segue pela Rua Rivadavia Correa, ao lado da Cidade do Samba para, adiante, entrar na Via Binário. Em seguida, tem acesso à Avenida Venezuela, até à altura da Rua Camerino. Daí, aflui em uma das pistas da Avenida de Presidente. As vias percorridas são largas para que o carro alegórico possa transitar de maneira a evitar que haja danos aos elementos e objetos decorativos que o compõe.

A retirada do carro alegórico e o acompanhamento deste trajeto, exigem a participação e trabalho de centenas de pessoas por escolas de samba. O grupo de

trabalhadores que fazem o acompanhamento é denominado de “estiva<sup>28</sup>”. Pelo que pudemos observar, os trabalhadores, em sua grande maioria, não têm vínculo com as escolas de samba. O grupo da “estiva” é comandado por diretores da agremiação carnavalesca e por “diretores de carro” que em grande parte são os responsáveis pelo recrutamento do pessoal. Em planejamento compartilhado entre os diretores das escolas de samba responsáveis pelo trânsito das alegorias, os deslocamentos são realizados obedecendo ao roteiro de apresentação dos desfiles. Há ainda a atenção permanente na observação das rodas e dos eixos de direção, peças estruturais das alegorias.

A ordem de saída dos carros alegóricos da Cidade do Samba obedece há um cronograma prévio, estabelecido pela ordem dos desfiles de cada um dos dias de apresentação na Passarela do Samba. A determinação da logística está, também, relacionada ao local de concentração das escolas. Há dois espaços de concentração da Avenida Presidente Vargas. Para as escolas de samba que adentram o Sambódromo pelo lado esquerdo, a concentração será nas imediações do Edifício Balança Mais Não Cai, próximo à Central do Brasil, estação ferroviária terminal dos trens que circulam a partir da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro e de cidades compõem a região metropolitana do Estado do Rio de Janeiro. Do outro lado, as escolas de samba que adentram o Sambódromo pelo lado direito, a concentração fica próxima à sede da empresa de Correios e Telégrafos.

A trânsito de carros alegóricos pela madrugada da cidade inverte a função do Centro do Rio. O local, nos dias não carnavalescos, abriga resquícios da outrora Capital Federal, que foi o Rio de Janeiro, com a burocracia federal, estadual e municipal, além de comércios e empresas de serviços diversos. A estrutura estatal municipal e estadual dão apoio ao deslocamento das alegorias. Agentes da CET-Rio, Companhia de Engenharia de Tráfego- companhia da prefeitura responsável pela gestão do trânsito, estão em ação, interditando previamente as vias a serem percorridas. A Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro acompanha o trajeto com suas viaturas. E caminhamos, por vezes ao lado das alegorias, em outros momentos necessitando acelerar o passo para não deixemos de avistar os carros alegóricos.

---

<sup>28</sup> O nome “estiva” vem da função laborativa exercida por grupo que transportam em seus ombros as cargas para embarque e desembarque dos navios. Na trajetória do carnaval do Rio de Janeiro, os trabalhadores do Cais do Porto (Zona Portuária), trabalhadores da estiva, foram fundamentais na construção das escolas de samba e do carnaval carioca como conhecemos hoje. A Escola de Samba Império Serrano tem sua história atravessada pelos trabalhadores portuários da cidade.

Às três horas da manhã chegamos a Avenida Presidente Vargas. O cenário posto na madrugada em nada se assemelha com os dias comuns. As faixas principais da via estão interditadas para carros e ônibus. Os carros alegóricos são os principais veículos semoventes da avenida. Simbolicamente, mostram ali, na via principal da cidade, a sua fundamental importância construída na história do desfile.

Fotografia 61 - Dispersão dos grupos de estivas (2018)



Autor: Edson Farias.

A autorização para acompanharmos o trânsito de alegorias foi previamente acertado com um membro da diretoria da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. Ao longo do percurso, estivemos com a da equipe comandada por Anderson Dias, que mediu nossa estada no campo. O membro da escola tijucana é o responsável pela alegoria desde o início da confecção até seu retorno à Cidade do Samba. Após o desfile, caso a escola esteja classificada para o desfile das campeãs, no sábado seguinte ao desfile oficial, novamente, Anderson, comandará toda a empreitada. O trajeto do carro alegórico é cercado de tensão, porém a experiência e intimidade construída na repetição desse labor por vários anos, no caminho há momentos de descontração sendo permeado por piadas e momentos de extrema diversão.

Fotografia 62 – Av. Presidente Vargas com carros alegóricos. Foto: Gabriel de Paiva



Fonte: O Globo

Diferentemente dos primórdios, os carros alegóricos contemporâneos são dotados de motor, o que minimiza o esforço das equipes de estiva. Há um motorista responsável pela alegoria que permanece na cabine de direção durante todo o percurso. Em sua grande maioria, os condutores de alegorias são motoristas de ônibus. Até a chegada ao local a ser posicionado na Avenida Presidente Vargas, há diversos obstáculos a serem ultrapassados. Os carros alegóricos cruzam viaduto, passarelas de pedestres e pontes estreitas. As alegorias das escolas que estarão concentradas do lado dos Correios, ainda necessitam fazer manobra de grande complexidade. A manobra em questão, fará a alegoria trocar de pista e mudar de direção, passando por ponte estreita, cuja angulação e curvatura dificultam a ação devido ao tamanho do artefato.

Ao fim do traslado e já estacionados os carros alegóricos, as forças tarefas da estiva se dispersam e são substituídas pelo grupo de vigilantes. Uma nova equipe estará atenta as alegorias e aos transeuntes da madrugada para que nada aconteça ao artefato artístico principal do desfile das escolas de samba

Fotografia 63 - Dispersão do grupos de estivas (2018)



Autor: Edson Farias

Da madrugada até a chegada da equipe de aderecistas, no início da manhã, os carros alegóricos são vigiados por seguranças. Na dependência da disponibilidade econômica de cada escola, tal trabalho pode ser realizado por grupos da comunidade da escola de samba, como pudemos constatar no grupo da Escola de Samba Paraíso do Tuiutí, ou por empresa especializada, no caso das alegorias que acompanhamos, da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. O amanhecer despontava, estávamos encerrando a primeira parte do trajeto.

Retornamos à Avenida Presidente Vargas por volta das 14 horas. O calor intenso não demoveu a grande audiência de percorrer a via em busca de um melhor ângulo para uma imagem dos carros alegóricos. Com celulares em mãos e comentários que afirmavam a centralidade do carro alegórico como elemento principal do gênero artístico, famílias, jovens, casais e diversos grupos percorriam o espaço entre as alegorias ensejando participação nos bastidores do desfile que em algumas horas seria apresentado para milhões de pessoas pela televisão e para milhares de pessoas, presencialmente, ao lado, na Passarela do Samba.

Fotografia 64 - Equipes de acabamento -



Foto: Custódio Coimbra. Fonte: Agência O Globo

De um lado o passeio e a contemplação, a diversão instalada pela observação. De outro, equipes em um trabalho exausto que se encerrará somente um pouco antes do carro alegórico adentrar a Passarela do Samba para o desfile. Envolvidos no trabalho de acabamento, pintura e retoques finais nas alegorias, além dos testes de iluminação cênica, as diversas equipes trabalhavam concomitantemente, nos últimos preparativos e ajustes necessários ao sucesso da apresentação artística.

Em dias anteriores ao desfile, por meio das mediações engendradas durante o trabalho de campo da pesquisa, alinhavamos com um diretor do Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro a oportunidade de acompanhar o traslado dos carros alegóricos da Cidade do Samba à Avenida Presidente Vargas. Nesse trajeto, o entrosamento, as conversas, o respeito aos códigos de conduta criou, naquela madrugada, uma aproximação que costurou a possibilidade de observarmos o interior do carro alegórico. Lá estávamos, naquele momento, a espera desse acontecimento. Com autorização de um diretor, previamente avisado, deu-se a oportunidade de conhecer as engrenagens internas da alegoria. Por dentro desse complexo organismo, visualizamos mesas de controle de luzes ligadas a emaranhados de fios que conduziram a energia do gerador para inebriar os olhos do público. Conhecemos as estruturas empregadas na suspensão dos vários patamares de altura do carro

alegórico. Um sistema hidráulico construído especificamente para a escola de samba pela empresa transnacional Nissan, que à época patrocinava o Salgueiro.

Fotografia 17 - Interior do carro alegórico do Salgueiro (2018)



Autor: Edson Farias

Após sairmos dessa viagem ao espaço interno das maravilhas carnavalescas, tal qual Alice, de Lewis Carroll, as proporções e diferenciações entre real e imaginário pareciam de linhas de contato. Grupos fantasiados iam em direção à concentração de sua escola para o desfile, a audiência caminhava para os portões de acesso do Sambódromo. Do Terreirão do Samba e das barracas de venda de comidas e bebidas instaladas ao redor do local, emanavam sons e sambas diversos eram escutados. De maneira quântica, o tempo perdia a linearidade. A iluminação do Sambódromo se propagava e indicava que o início do grande espetáculo estava próximo. Em breve, os carros alegóricos iriam fazer a curva no cotovelo da Rua Marquês de Sapucaí para serem desvelados, para em seguida, tornarem-se lembrança de um carnaval que passou (CAVALCANTI, 2012).

Fotografia 66 - Carros alegóricos na Av. Presidente Vargas



Autor: Flu Ferreira. Fonte: Diário do Rio

## 2.5 Entre alegorias, fantasias e samba-enredo: o carnaval na Passarela do Samba

As vivências e trocas engendradas na Cidade do Samba, com os artistas dos barracões das escolas de samba, com suas criações, invenções, modos de fazer e feitos, nos anos de 2014 a 2017, nos meses anteriores ao carnaval, mexeu e redimensionou a proposta da tese, igualmente, fecundou sementes que amalgamaram os passos dados em seguida.

Uma arte de feitos e fazeres inventados que são transmitidos cotidianamente na falta, na necessidade de resolução daqueles problemas práticos-estéticos-artísticos relativos ao empenho de tornar viável a materialidade plástico-visual apresentada na Passarela do Samba, foi ocupando um ponto central nas entrevistas e conversas. Como aquele carro se movia? Como conseguiu aquele efeito? Como surgiu a ideia daquele movimento? Quem inventou o mecanismo que propiciou a realização daquele momento de sonho?

A ideia de experimentar na sala de aula de arte as invenções relatadas a cada roda de conversa, a cada descrição dos tratamentos estéticos dados, a cada elemento do desfile que estava sendo construído, começava a adquirir relevância para mim. Como partilhar aqueles saberes nas aulas de arte? Como fazer a tradução do desfile para a sala de aula? Tais questões começaram a ocupar o cotidiano da pesquisa.

Cercado de sonhos e ansioso para assistir aos sonhos dos artistas do carnaval, estava na arquibancada para ver ao desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, de 2015. Segunda-feira de carnaval, o segundo dia do desfile. A primeira agremiação a desfilar naquela noite foi a Escola de Samba São Clemente.

Considerada uma escola média, dentro da hierarquia do concurso em que o desfile está inserido, para o desfile do ano de 2015, a São Clemente ousou e contratou Rosa Magalhães como carnavalesca. Ela, além de carnavalesca, é artista plástica, figurinista e cenógrafa. Foi professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) – identificada como “celeiro” acadêmico de artistas do carnaval – e compôs o célebre Grupo do Salgueiro.

O enredo que a Escola de Samba São Clemente desenvolveu naquele ano de foi *A Incrível História do Homem que Só Tinha Medo da Matinta Pereira, da Tocandira e da Onça Pé de Boi* – uma homenagem a Fernando Pamplona, que também compôs o quadro de professores da EBA/UFRJ. Vimos, fora ele o principal articulador do já referido Grupo do Salgueiro. Considerado um dos principais renovadores do desfile das escolas de samba, suas ideias sobre o espetáculo audiovisual deambulante, formaram a base do que hoje se considera o carnaval contemporâneo.

Figura 3 - Íntegra do desfile da GRES São Clemente em 2015<sup>29</sup>



Aguardando o desfile chegar ao setor sete das arquibancadas do prédio da Passarela do Samba, lá estava eu sentado. Os fogos de artifício, com predominância das cores preto e abóbora, cores da São Clemente, dispersaram-se no céu. O samba-enredo cantado pelos intérpretes da escola, com refrão marcante, acentuava a expectativa de ver o desfile.

É o mestre,  
 Que segue o astro rei lá no infinito,  
 O céu ficou ainda mais bonito,  
 Todos querem aplaudir.

<sup>29</sup> Para assistir a íntegra do desfile da GRES São Clemente, utilize o código QR acima. Este sistema é um código em 2D, composto por quadrados e pontos que são lidos por uma câmera de celular ou webcam, dando acesso direto a uma página web ou a um número de telefone, por exemplo. Para baixar o aplicativo desse sistema clique neste link:  
[https://play.google.com/store/apps/details?id=tw.mobileapp.qrcode.banner&hl=pt\\_BR](https://play.google.com/store/apps/details?id=tw.mobileapp.qrcode.banner&hl=pt_BR)

O samba cantado e repetido várias vezes, característica que se firmou no desfile com o passar dos anos, me deixara inebriado, o pensamento estava absorto pelos versos cantados.

Vem que a festa é da gente  
 Meu orgulho, São Clemente  
 Ao gênio maior da avenida  
 Canta Zona Sul, feliz da vida<sup>30</sup>

A comissão de frente aproximava-se. Era possível enxergar que as cores da escola de samba – amarelo e preto – predominavam na indumentária dos dançantes e que havia um personagem ao centro rodeado de outros dançantes. O movimento contínuo, sempre em frente, com uma coreografia dinâmica fez com que em pouco tempo pudesse avistar todos os elementos do grupo que apresenta o desfile da escola de samba.

A figura lendária de Matinta Perera era o personagem central da Comissão de Frente. Uma senhora, uma velha, uma bruxa que, quando contrariada, transforma-se em um grande pássaro, que em voos rasantes amedronta a cidade. Uma lenda da região Norte do Brasil. O homenageado pelo desfile da São Clemente, Fernando Pamplona, vivera na infância em Rio Branco, capital do estado do Acre.

Em relação ainda àquela Comissão de Frente, o movimento central da coreografia era a transformação. Um dançante representando a Matinta Perera e outros catorze dançantes mesclavam-se em movimentos corporais, ora simbolizando a velha, ora simbolizando o pássaro. Em determinados momentos da coreografia, um objeto fixado na cabeça dos dançantes era baixado para o rosto, dava-se início a transformação. O objeto agora era uma máscara com o bico pontudo de um pássaro. Todos os dançantes assumiam o outro lado da Matinta Perera, a velha transformara-se em pássaro. A coreografia tomava outra dinâmica, mais intensa, em elipses, ocupando mais espaços da pista dos Desfiles. Em outro ponto pré-determinado do samba-enredo, invertia-se a transformação. Novamente a velha, a bruxa ocupava a cena, o corpo de todos os dançantes acompanhava a mudança da *persona*.

---

<sup>30</sup> Versos do samba-enredo da Escola de Samba São Clemente para o carnaval de 2015. Compositores: Leozinho Nunes, W.Machado, Hugo Bruno, Diego Estrela, Ronni Costa e Victor Alves.

Figura 4 - Apresentação da comissão de frente da São Clemente na Passarela do Samba (2015)



Fotografia 67 - Comissão de Frente da Escola de Samba São Clemente (2015)



Foto: Roberto Filho. Fonte: Getty Images South America

Se, como disse, as cores da escola predominavam na indumentária dos dançantes, sobressai uma paleta de base partindo do amarelo, passando pelo coral, até o dourado. O preto nas asas dos pássaros e em parte das extremidades dos dançantes, como nos calçados, contribuía para o conjunto. Outro aspecto interessante e importante para a caracterização era a maquiagem artística. O nariz de bruxa, as rugas, o rosto pintado em amarelo, ajudavam a compor o tom arrepiante, dentro da estética carnavalesca, do grupo de dançantes.

A seguir, outra fantasia arrepiante: a *Assombração*, um boneco de vara gigante, mais de dois metros de altura. Uma composição estilizada de caveira branca com retalhos de panos em tonalidades do preto, do branco, do cinza e da prata.

Fotografia 68 - Fantasia Assombração



Foto de rkbanshi

O carro abre-alas desponta em frente à arquibancada: *Matinta Perera*, *As Assombrações do Folclore Acreano* nomeava a alegoria. No carro alegórico, as bases de esculturas, estavam dispostas várias outras *Matintas Pereras*. No centro da alegoria, uma enorme escultura da *Matinta Perera* com movimentos na cabeça e nos braços. Utilizando a técnica do bumba-meu-boi de Parintins, o movimento da escultura acontece, através de roldanas e cordas.

Fotografia 6918 - Carro Abre-Alas Escola de Samba São Clemente (2015)



Foto: Wigler Frota/acervo Wikemdia Commons.

Os detalhes da escultura impressionam pelo acabamento: há dentes cariados, rugas no rosto, caveiras ao redor do pescoço como um colar, os cabelos arrepiados e os braços, com dedos grandes e pontudos com sujeira nas unhas. Em frente à grande escultura está o destaque principal. Sua fantasia também revela outra variante da Matinta Perera. Ao redor de todo o carro alegórico, há pessoas que desfilam cantando; outros figurantes igualmente cantam e dançam em cima da alegoria, fazendo a composição de carro. Repetem a Matinta Perera exacerbando a personagem, numa versão próxima a exibida pela comissão de frente. Os tons de cores são os mesmos, porém o figurino ganha volume com o acúmulo de tiras de tecidos, principalmente nos ombros e nos braços, permitindo que com o movimento do corpo, o elemento humano se integre com as esculturas de diversas materialidades que compõe o carro.

O carro abre-alas da Escola de Samba São Clemente, nesse ano, estava composto de duas estruturas de alegorias, os chassis, acopladas formando um carro de grandes dimensões. Compostos por habilidosas mãos, vistas em operação na Cidade do Samba – os elementos cenográficos formavam esculturas de espuma, com pintura de arte e adereços dispostos no carro alegórico. Esses elementos ganhavam destaque com a iluminação cênica.

Uma síntese do primeiro setor podia ser vista no carro alegórico. Os ossos da fantasia *Assombração* estavam dispostos na parte frontal. Onças pés de boi ocupavam as partes laterais, as grandes formigas vermelhas, as Tocandiras, faziam-se presente ao pé da alegoria.

De acordo com Farias, na semântica contemporânea do desfile, a alegoria tem a centralidade do fazer carnavalesco:

Em se tratando do desfile de carnaval-espetáculo, a alegoria corresponde a um artefato mobilizado visando à comunicação eficiente, isto é, a busca da univocidade do sentido de diversão por meio do dado sintético do carro alegórico. E a busca está articulada em um sistema cenográfico tributário das conquistas da tecnologia e da especialização técnica das atividades, com o objetivo de provocar significações, no momento de decodificação das formas. Objetiva-se provocar a identificação empática de quem contempla. O recurso reflexivo à estética barroca do excesso cumpre o propósito funcional de estabelecer uma totalidade passageira cuja dimensão ocupa e supera todo o olhar do espectador. Bombardeia-o, como assinalado, com informações que se multiplicam, sistematicamente dispostas em imagens visuais, mas que favoreçam o entendimento fácil por parte de quem assiste. A estratégia executada visa evitar a apatia do expectador e consiste em transformar a heterogeneidade em unidade, isto em um conjunto com a homogeneidade rítmico-musical dada pelo canto uníssono calcado no andamento unitário da bateria, mas dando ênfase à proliferação de detalhes, no movimento da ambiência cenográfica. (FARIAS, 2014: p. 219)

Sucedia ao carro abre-alas, a Ala das Baianas. No certame competitivo do desfile das escolas de samba, essa ala é um elemento obrigatório. Para Lopes e Simas (2015, p.29), as Baianas “constituem o aspecto mais histórico e ancestral do desfile das escolas”. Ressaltando a importância histórica e ancestral, as Baianas da São Clemente vieram nas cores da escola, representando outra lenda do Norte do país, com a fantasia *A Onça Pé de Boi*. Preto e amarelo eram as cores predominantes, o resplendor com palha da Costa, produto antigamente importado da costa africana e muito utilizado nos terreiros de religiões de matriz africana e afro-brasileira. Na cabeça das baianas, uma cabeça de onça estilizada com plumas amarelas e penas de faisão cortadas.

Fotografia 70 – Fantasia Onça Pé de Boi, Ala das Baianas. Foto de Alexandre Durão.



Fonte: O Globo

A seguir, a fantasia *Mapinguari*, o olho na testa e a boca do estômago. Esse figurino carnavalesco marca o início da transição pictórica de cores “quentes”<sup>31</sup> para cores neutras. O branco é predominante, com tiras de tarucel que, no amontoado, criaram grande volume. A princípio, o tarucel, material empregado no acabamento da colocação de vidros em janelas, na fantasia criada por Rosa Magalhães, foi deslocado. Na fantasia, ainda havia placas de acetato pintadas de olho, o olho na testa (o chapéu da veste). E, abaixo da cabeça do desfilante, outra placa de acetato pintada de vermelho, a boca do estômago, formada por amígdalas e dentes brancos, com detalhes de acabamento em preto e branco.

<sup>31</sup> As cores quentes correspondem às cores que transmitem sensação de calor, uma vez que estão associadas ao sol, ao fogo e ao sangue.

Fotografia 71 - Ala Mapinguari, foto de foto de Alexandre Durão,



Fonte: O Globo

Dando prosseguimento às assombrações acreanas da infância de Fernando Pamplona, a fantasia *Rasga Mortalha*, vinha a seguir. Segundo a lenda, quando o pássaro rasga mortalha sobrevoa uma casa, algum dos seus moradores irá morrer. Na transmissão televisiva, a qual tive acesso posteriormente, o carnavalesco Milton Cunha, exercendo a função de comentarista, descreveu desta maneira essa passagem do desfile: “É uma aula de *design*, de beleza. É muito simples, muito barato, muito lindo. É soberbo!”

Fotografia 72 - Fantasia Rasga Mortalha



Foto de Valeria del Cueto

Continuando o desfile, a fantasia seguinte mostrava um híbrido de mosquito com dinossauro, a *Tiranaboia*. Cores e materiais utilizados em fantasias anteriores do desfile estabeleciam a unidade estética na contraposição da forma. Asas amarelas, cáqui nas roupas de baixo, e marrom marcam o início da preparação para a passagem temporal, espacial, formal e histórica que daria o desfile.

Fotografia 73 - Fantasia Tiranaboia



Foto de Valeria del Cueto

Fechando o setor, a fantasia *Gogó de Sola*. As cores cáqui e marrom predominam e a gola vermelha equilibrava o figurino.

Fotografia 74 - Fantasia Gogó de Sola



Foto de Valeria del Cueto

O primeiro setor do desfile mostrou os medos de Fernando Pamplona quando criança. As assombrações do Norte do país materializaram-se nos elementos plástico-visuais, cenográficos e de indumentária do desfile. Para Costa:

No universo carnavalesco fantasia é mais que o disfarce que esconde, é o ato que revela a vastidão do imaginário, usando o material mais vulgar, mais inesperado, e transformando-o em objetos de comovente beleza. É como fazer resplandecer de uma sucata o brilho inesperado de uma joia rara. A conhecida máxima de Lavoisier – “na natureza nada se perde, tudo se transforma” – tem na utilização dada nas escolas de samba a alguns materiais a sua incontestável confirmação. (COSTA, 2001, p. 206)

As fantasias do primeiro setor do desfile mostraram a máxima do homenageado “tem que se tirar da cabeça, o que não se tem no bolso”. As fantasias foram confeccionadas com materiais de baixo custo, porém o efeito conseguido através das franjas, folhagens, ráfias, com tecidos cortados e superpostos criaram volumes e texturas que, somados ao jogo de cores, demonstraram a capacidade de invenção dos artistas do carnaval. O primeiro setor do desfile caracterizou-se pela criação de uma ambiência plástico-visual de extrema beleza estética.

O medo e o medroso mudam de lado. Em Rio Branco, no Acre, era a criança Fernando Pamplona com o medo das assombrações contadas nas lendas da região Norte do Brasil. O segundo setor é o jovem Fernando Pamplona, já com residência fixada no Rio de Janeiro, dando os passos iniciais na arte do carnaval. Numa quadra ainda sem túmulos do Cemitério São João Batista, no bairro carioca de Botafogo, o jovem ensaiava em um bloco carnavalesco. No cemitério não havia medo e, sim, alegria. Era carnaval.

O segundo setor inicia com o carro alegórico *Ensaiano na Quadra IV*. Há uma virada dramatúrgica. A passagem temporal, espacial, formal e histórica iniciada nas últimas fantasias do setor um, concretiza-se através da alegoria. As cores, as formas e estilos de esculturas e fantasias transformam-se junto com a passagem do enredo.

Fotografia 75- Carro alegórico Ensaiano na Quadra IV, foto de Alexandre Durão



Fonte: O Globo

No carro alegórico que abre o segundo setor, há elementos que remetem a cultura *pop* e ao cinema hollywoodiano norte-americano. Os mortos saem do túmulo, numa referência a *Thriller*, música e *clip* de Michael Jackson, e caem na folia. Há túmulos, sarcófagos e coroas de flores. A escultura principal da alegoria é uma carruagem guiada por um esqueleto e puxada por cavalos também em ossos.

A fantasia do destaque principal da alegoria é *Brincando com a Morte*. As composições de carro estão com fantasias de esqueletos. Utilizaram-se camisas pretas de mangas compridas estampadas com imagens de ossos de parte acima da cintura do corpo humano, que, somados à maquiagem, ludibriam o olhar. São esqueletos, que, felizes, escancaram um sorriso, com grandes dentes a mostra. O componente ao cantar, mostra o ludíbrio, mostra que aquela morte é um deboche e o sorriso da maquiagem se confunde com o sorriso do desfilante. Os filmes do diretor Tim Burton, com seus personagens exóticos saltam aos olhos, nessa releitura com estética carnavalesca de escola de samba.

Fotografia 76 - Parte da alegoria Ensaaiando na Quadra IV, foto de Alexandre Durão



Fonte: O Globo

A primeira fantasia do segundo setor é o *Carnaval das Caveiras*. Grandes bonecos com estrutura em vime, com mais de três metros de altura. Há caveiras masculinas e femininas. A fantasia é complementada com tecido preto num corte para terno, para as caveiras masculinas, e amarelo, num corte para vestido, para as caveiras femininas. As caveiras são em *vacuum forming*<sup>32</sup> de borracha.

<sup>32</sup> *Vacuum Forming* é uma máquina de termoformagem que mediante calor das resistências e através da bomba de vácuo sobre o molde dá formato à peça que pode ser de diversos materiais

Fotografia 7719 - Fantasia Carnaval das Caveiras, foto: Tata Barreto



Fonte: Riotur

O medo do primeiro setor foi substituído pelo deboche ao medo, o que vale é o momento, o prazer e a alegria. Estamos no carnaval. A habilidade criativa da carnavalesca, na passagem de setores, situa o desfile nos anos cinquenta do século XX, época em que Fernando Pamplona retorna ao Rio de Janeiro. Os bailes de rua, os blocos de sujo, as colombinas, os pierrôs e fantasias que debocham da morte compõe o novo momento.

Fotografia 78 - Fantasia Morte,



Foto de rkbanshi

A narrativa plástico-visual composta pelas alegorias, fantasias e maquiagem artística prosseguiu associada a narrativa literário-dramatúrgica, o enredo, costurados

pelos elementos musical-percussivo-corporal, samba-enredo, bateria, dança e performance dos desfilantes.

Após os setores de alas e alegorias recriando as contribuições de Pamplona para o carnaval, em geral, e para o Desfile das Escolas de Samba, em particular, a alegoria *E lá no Céu o ziriguidum continua*, um carro alegórico branco, com detalhes em prata, que tinha por centro uma escultura do “mestre” cercado de anjos negros barrocos/rococós. A alegoria sugeria um grande carnaval celestial. O destaque as esculturas de anjos negros barrocos/rococós, simbolicamente liga as travessias transatlânticas de pessoas negras escravizadas com a encruzilhada das ruas, o desfile de carnaval do Rio de Janeiro. A mediação artístico-cultural transatlântica realizada pela principal manifestação artística do Brasil Colônia, a escultórica barroca/rococó, do século XVIII. Na alegoria, a carnavalesca Rosa Magalhães, também, carinhosamente subverte a imagem construída pelo “mestre” Pamplona, que geralmente apresentava-se com um cigarro entre os dedos. O fino rolo de tabaco enrolado em papel fino na escultura foi substituído por uma flor de girassol, símbolo de altivez. Um desfile para elevar o “mestre” como o gênio maior da Avenida dos Desfiles.

Fechava-se, assim, a apresentação da São Clemente.

Fotografia 79 – Alegoria *E lá no Céu o ziriguidum continua*, último carro do GRES São Clemente (2015) tendo à frente uma ala com a fantasia *E lá no Céu*



Foto de Valeria del Cueto

Entendi, naquele momento, que estava definido o tema da experimentação a ser executada em sala de aula nos meses seguintes: *O dia em que Fernando Pamplona visitou o Instituto de Educação com seres imaginários, seres mágicos e assombrações de Rosa de Magalhães ou o desfile do carnaval de 2015 da Escola de Samba São Clemente nas aulas de arte do ISERJ.*

“Vem que a festa é da gente  
Meu orgulho, São Clemente  
Ao gênio maior da avenida  
Canta Zona Sul, feliz da vida

Chega mais...  
Mas vem sem medo,  
Hoje é carnaval  
Artista brasileiro genial  
E nem Matinta Perera hoje vai lhe calar  
Vem bicho brabo e onça sambar  
Clementiano é fiel não abandona  
Vem pra folia Fernando Pamplona  
De Rio Branco à Rio Branco aprendeu  
Se encantou com esta festa popular  
E quando foi julgador o desfile atrasou  
Seu coração salgueirou

Zambi é Zumbi,  
Chica da Silva mandou...ôôôô  
Exaltando o negro pro mundo inteiro cantar  
Pega no ganzê, pega no ganzá  
Idealista, grande vencedor  
Fez o desfile ganhar outra dimensão  
Choveram críticas, meu professor  
Junto aos confetes e alegria do povão  
Hoje, sua herança desfila aqui  
Lindo girassol começa a se abrir

É o mestre  
Que segue o astro rei lá no infinito  
O céu ficou ainda mais bonito  
Todos querem aplaudir<sup>33</sup>”

---

<sup>33</sup> Letra do samba-enredo da Escola de Samba São Clemente para o desfile de 2015.

### 3 EM BUSCA DE UMA PEDAGOGIA PARA A ARTE DO CARNAVAL

Eu não conto nada das histórias que se aprende no colégio. Tem tantas outras mais interessantes.

*Rosa Magalhães*

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro é um momento de entrecruzamentos de diversos saberes que são repetidos, reinventados e deslocados a cada ano. Local de constante invenção, os vários *lócus* que ocupa, durante o processo de realização da festa-espetáculo, são cenários de experimentações surgidas nas necessidades cotidianas de criação de sonhos. Como enfatiza a carnavalesca Rosa Magalhães: “Gosto de fazer figurino. A fantasia é um design delirante [...]. A diferença é que o carnaval tem uma estética carnavalesca. [...] A realidade é a referência. Mas tem que ter sonho. No carnaval não há limites” (2014, p.19).

A carnavalesca desvela, em seu comentário, o campo da Arte do Carnaval como um espaço estético de dimensões próprias, a estética carnavalesca, onde o sonho fundamenta o processo de criação, ampliando o referencial de realidade, alargando-o em deslimites. Inventar e colocar sonhos em cortejos deambulantes plástico-visual, musical percussivo, com a corporeidade avançando hedonisticamente para uma dupla audiência, presencial e televisiva, torna-se possível apenas em contexto de deslimites.

A arte contemporânea é caracterizada pelos deslimites. Tomando a arte da performance como parâmetro, expressão artística artificada nos anos 60 do século XX, a pesquisadora e performer Tania Alice (2014, p. 33) aponta o alargamento das fronteiras artísticas como um dos fatores de geração dos deslimites:

Essas obras, longe de se apresentarem de modo distanciado para um espectador passivo, vão incluindo esse espectador, tornando-o participante e cocriador da obra artística. Observa-se então, dentro do teatro, o surgimento de processos colaborativos nos quais os artistas vão assumindo funções complementares, integrando os transeuntes ou participantes como criadores da obra, ampliando o horizonte de recepção da obra, conforme descrevia o crítico de arte italiano Umberto Eco, em seu livro *A Obra Aberta* (1962). Neste contexto, surge a linguagem performática, mescla de diversas linguagens e que se define pela sua própria indefinição.

A hibridização das linguagens artísticas contemporâneas, também é realçada por Alice (2014, p. 42-43):

a performance se apresenta como abertura para os múltiplos possíveis nascidos na interação, podemos pensar a performance como uma atividade interdisciplinar, de alargamento das fronteiras das Artes Cênicas e Visuais, e, mais ainda, como uma atividade indisciplinar e de conjugação de momentos trans-históricos que se configuram como tantos momentos de resistência. Podemos entender os processos de hibridização como transbordamentos de campos disciplinares e de linguagens artísticas que se contaminam, desterritorializam-se e reterritorializam-se por meio de uma atualização constante da prática artística.

Nossa intenção estava envolvida no desvelar o deslimite, *“viajar nos braços do infinito, onde tudo é mais bonito”* e *“nesse mundo de ilusão, transformar o sonho em realidade”*<sup>34</sup>, em uma realidade inventada em uma sala de aula de arte. Daí, sistematizar uma abordagem didático-pedagógica da Arte do Carnaval.

As histórias e *‘saberes-fazer’* inventados, criados e construídos no labor do sonho, colaborativamente, nos barracões, ateliês, estúdios e, principalmente, nas apresentações da Passarela do Samba por artistas como Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães, Paulo Barros, João Sorriso, Andrea Vieira, Cláudio Urbano, Tereza Gaga, Valtemir Valle, Penha Maria, Sergio Faria, Luciano Costa e tantos outros e outras, formaram os referenciais.

Tendo as conversas com os *‘praticantes-pensantes’* nas várias imersões na Cidade do Samba, somados aos processos de criação de artefatos carnavalescos vivenciados durante a pesquisa, busquei um trajeto para mediar e traduzir o gênero desfile de escolas de samba na sala de aula. Com as experimentações, apontamentos e abordagens para o *‘ensino-aprendizagem’* da arte do carnaval na sala de aula de arte, na busca de uma pedagogia para a arte do carnaval.

### 3.1 Múltiplas narrativas nos desfiles das escolas de samba

Os processos de invenção engendrados no desfile das escolas de samba são permeados por criações e recriações, por reprodução, por adaptação, por citação, por ressignificação e referências a própria história dos desfiles e a uma miríade de fatos desde tempos imemoriais à cultura de cidades, estados e países dos diversos continentes.

Um dos elementos da experimentação do desfile na sala de aula está na dimensão literário-dramatúrgica da arte do carnaval. O enredo das escolas de samba

---

<sup>34</sup> Versos do samba-enredo “Sonhar não custa nada ou quase nada!” da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel para o desfile do ano de 1992.

é apresentado através de uma Sinopse. A Sinopse do Enredo é o fio condutor que entrelaça a criação, desenvolvimento e a apresentação do desfile.

Para exemplificar algumas formas de tratamento de enredos para as histórias contadas na Passarela do Samba, apresento um relato sintético classificatório dos desfiles do ano de 2016.

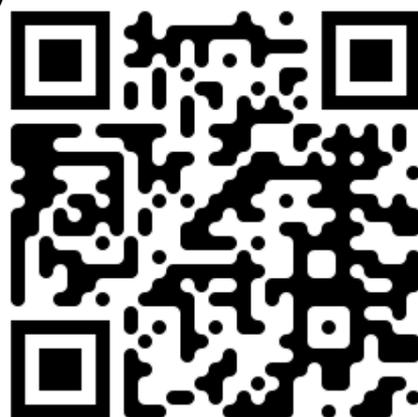
A Escola de Samba Unidos de Vila Isabel apresentou em seu desfile uma biografia alegorizada. O enredo *Memórias do “Pai Arraia” ... Um sonho pernambucano, um legado brasileiro*, apresentou a história de vida do político pernambucano Miguel Arraes, que, se vivo fosse, completaria cem anos no ano do desfile.

Figura 5 - Íntegra do desfile da Escola de Samba Vila Isabel (2016)



A Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, sagrada campeã do concurso nesse ano, com *Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá*, trouxe a cantora baiana como protagonista. A trajetória artística, pessoal e religiosa de Bethânia foi contada por fantasias, alegorias, música e dança.

Figura 6 - Íntegra do desfile da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (2016)



A Imperatriz Leopoldinense, também, homenageou cantores brasileiros: a dupla Zezé de Camargo e Luciano com o enredo *É o amor...Que mexe com a minha cabeça e me deixa assim....Do sonho caipira nascem os filhos do Brasil*.

Figura 7 - Íntegra do desfile da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense (2016)



A Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis buscou um personagem pouco conhecido da história brasileira, o Marquês de Sapucaí para sua biografia alegorizada. O personagem em questão dá nome a rua onde acontecem os desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro.

Figura 8 - Íntegra do desfile da Escola de Samba Beija-Flor (2016)



Outra forma narrativa empregada no desfile foi a releitura de obras de outras artes, transpostas para a linguagem carnavalesca. Esse foi o caso da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. O enredo é uma releitura alegorizada da peça teatral *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Holanda.

Figura 9 - Íntegra do desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro (2016)



A Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, com o enredo *O Brasil de La Mancha: Sou Miguel, sou Cervantes, sou Quixote cavaleiro, Pixote brasileiro*, partiu da literatura e teceu relações entre o livro *El ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha*, do escritor espanhol do século XVII, Miguel de Cervantes, o bairro da escola de samba: Padre Miguel e a situação sócio-política-econômica contemporânea brasileira.

Figura 10 - Íntegra do desfile da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel (2016)



Com a história carnavalizada de uma cidade, a Unidos da Tijuca colocou no teatro dos desfiles o enredo “*Semeando Sorriso, a Tijuca festeja o solo sagrado*”. Uma homenagem a cidade mato-grossense de Sorriso, considerada a capital nacional da soja. O homem que semeia a terra para dela tirar sua sobrevivência, a agricultura

familiar e a indústria do agronegócio complementaram-se no desfile formando: o “*mundão rural*” como descreve um dos versos do samba-enredo.

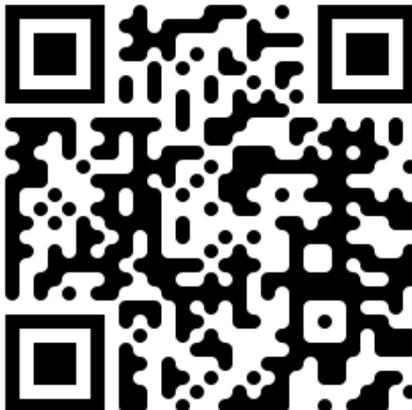
Figura 11- Íntegra do desfile da Escola de Samba Unidos da Tijuca (2016)



Um aspecto do desenvolvimento da narrativa do enredo da Unidos da Tijuca, também utilizado pela Beija-Flor de Nilópolis e pela Portela, foi a citação por autorreferência. A Unidos da Tijuca relembra como inspiração, o desfile da escola em 1999, com o enredo “*O Dono da Terra*”.

A Acadêmicos do Grande Rio exaltou a cidade de Santos, cidade litorânea do Estado de São Paulo. Mostrou os aspectos históricos, naturais, esportivos e econômicos com ênfase no Porto de Santos, o maior do Brasil e ao jogador de futebol Pelé, considerado o maior atleta vivo desse esporte.

Figura 12 - Íntegra do desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio (2016)



A Portela foi o enredo da Escola de Samba Portela. Levou à avenida uma narrativa de exaltação em que a autorreferência aos seus feitos estabelecia paralelos com a história da humanidade. No enredo “*No voo da Águia, uma viagem sem fim*” questões religiosas, culturais e míticas da história se entrelaçavam alegoricamente

com a trajetória da Portela. Esse entrelaçamento “do mundo que Paulo criou<sup>35</sup>” com a história pretendeu alçar a Escola de Samba Portela, a agremiação que mais títulos conquistou nos certames carnavalescos, e o gênero artístico desfile de escola de samba, a condição de um espetáculo universal.

Figura 13 - Íntegra do desfile da Escola de Samba Portela (2016)



Com outra arte, a arte da palhaçaria a São Clemente desenvolveu o seu enredo. “*Mais de mil palhaços no salão*” mostrou a arte do carnaval em referência à outra arte recém artificada. Saída dos circos, a palhaçaria hoje se transforma autonomamente e inventa e se reinventa dentro de semânticas próprias da sua linguagem.

Figura 14 - Íntegra do desfile da Escola de Samba São Clemente (2016)



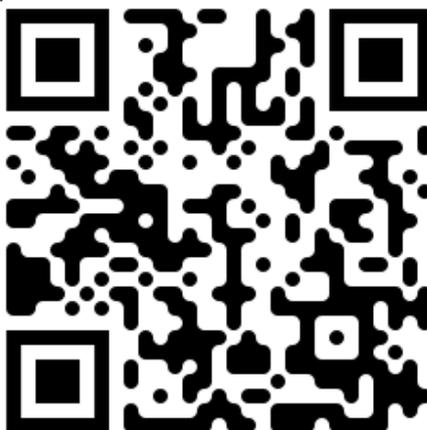
Com eventos pontuais que acontecerão na cidade do Rio de Janeiro, a Escola de Samba União da Ilha do Governador exaltou os Jogos Olímpicos e os Jogos

---

<sup>35</sup> Esse verso faz referência a Paulo da Portela, fundador da Escola de Samba Portela. O artista teve grande importância para a legitimação das escolas de samba.

Paralímpicos que aconteceram na cidade do Rio de Janeiro no ano de 2016. A menção da natureza como emblema da cidade e o “*jeito carioca de ser*” deram o tom ao enredo “*Olímpico por natureza. Todo mundo se encontra no Rio*”.

Figura 15 - Íntegra do desfile da Escola de Samba União da Ilha do Governador (2016)



Fechando o relato sintético sobre as diversas formas de tratamento narrativo de enredo e de desfile das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro, a religiosidade e a fé delinearam o desfile da Escola de Samba Estácio de Sá. O enredo “*Salve Jorge! O guerreiro na fé*” mostrou a trajetória do guerreiro da Capadócia, alçado à condição de santo católico. A Passarela do Samba tornou-se um altar de devoção ao padroeiro da escola Estácio de Sá, herdeira da primogênita escola de samba, a Deixa Falar<sup>36</sup>.

Figura 16 - Íntegra do desfile da Escola de Samba Estácio de Sá (2016)



---

<sup>36</sup> Primeira escola de samba, fundada no bairro do Estácio, Rio de Janeiro em 1928.

No entrelaçamento de expressões que formam a arte do carnaval o enredo é um dos elementos. Os enredos são apresentados pelas escolas através de uma Sinopse. A Sinopse do Enredo é o fio condutor que entrelaça a criação, desenvolvimento e apresentação do desfile. Esse elemento por si só, formou ao longo dos anos de desfile características próprias que a cada ano se renova e se reinventa.

### 3.2 Circulando saberes inventando modos de fazer

Tem que se tirar da cabeça, aquilo que não se tem no bolso.

*Fernando Pamplona*

O complexo cultural da qual o gênero artístico desfile de escolas de samba está inserido, compreende a presença de expressões artísticas intrínsecas ao desfile. A dimensão musical-percussiva, apresenta-se nos arranjos para diferentes instrumentos percussivos na busca harmônica com a letra e a melodia do samba-enredo. O surdo faz a marcação para o imenso coro formado por todos os componentes da escola de samba cantar em uníssono. A música tem a função de componente dramatúrgico, descreve o enredo e atua como elemento melódico-rítmico da apresentação.

A dimensão plástico-visual é composta pelos elementos cenográficos e de indumentária do desfile. Nela constam as fantasias, as alegorias, a pintura corporal, a pintura de arte, a maquiagem artística, os adereços. A paleta do carnavalesco depreende o trajeto das cores através dos setores com texturas e formas num frenesi deambulante.

Você divide o enredo em blocos, para contar a história. E aí vai desenhando as fantasias, o que leva cerca de um mês e meio, entre maio e junho. Faço isso em casa, onde tenho meus livros. Já aconteceu de eu ligar para a livraria e mandar vir um monte deles. Mas raramente falta informação, porque já tenho uma coleção razoável — explica a professora aposentada da Escola de Belas Artes da UFRJ. — Tem gente que acha que o computador é uma maravilha. Mas nada substitui a mãozinha. Nem passo para o computador meus desenhos, porque se você quer mudar tem que imprimir tudo de novo. E tem mais: acabou a luz, você está frita. Prefiro lápis e borracha. Tenho facilidade com o traço. E a experiência acadêmica ajuda muito. (MAGALHÃES, 2014, p. 19)

A ambiência do desfile é construída na junção dos seus elementos, que mesmo heterogêneos, ao serem colocados em procissão com o canto em uníssono, a bateria em ritmo, os elementos das alegorias e fantasias com detalhes exacerbados,

traduzem o enredo de maneira impactante, com a necessidade, porém, de ser de fácil compreensão para as audiências múltiplas que formam a recepção do desfile.

A dimensão plástico-visual, entre os elementos constitutivos da semântica estruturada pelo desfile contemporâneo, tem a primazia.

De acordo com Farias (2015, p. 219):

Se a temática da intriga contada é o que determina o planejamento do espetáculo audiovisual deambulante, o próprio tema deve ser obediente ao primado de impactar os olhares da audiência. Nesse sentido, o conjunto indumentário, sobretudo o cenográfico, para além de complementar o enredo, ocupa posição-chave na relação com outros aspectos que compõem a ambiência móvel do carnaval-espetáculo. Por isso, as escolhas dos enredos estão condicionadas à potencialidade de produzir diversas imagens, nas quais estejam presentes as sugestões de sentimentos, sem abrir mão de provocar surpresas esperadas.

Em consonância com a assertiva de Farias, os elementos plástico-visuais ocuparam posição-chave na experiência estética engendrada em sala de aula.

A rede que enlaça e promove o deslocamento de tantas referências para o desfile, entendemos ser a experimentação. Experimentação com caráter colaborativo, de prática de fazer coletivo como a chave da experiência realizada.

A experimentação de uso de materiais é recorrente nos barracões das escolas de samba e na sala de aula experimentamos a possibilidade de que com qualquer material, possamos reinventá-lo, ao ser utilizado de maneira desvinculada da sua existência real.

O carnavalesco Paulo Barros, em relato, sobre sua passagem no barracão da Escola de Samba Vizinha Faladeira, comentou:

Certa vez, desenhei uma porta-bandeira com canudos. A costureira olhou para a minha cara e me perguntou como ela faria aquilo. Falei para ela pegar um viés, colocar os canudos e passar a máquina. Depois da roupa pronta, dentro do barracão, olhavam de longe e falavam: “Nossa, que legal! O que é isso? É canudo!”. As pessoas nunca imaginam porta-bandeira com canudinhos, estão acostumados com plumas, materiais caros. A jornalista Denize Carla ficou apaixonada e levou essa fantasia para uma exposição no mirante do Leblon (BARROS, 2013, p. 130).

É ainda o carnavalesco Barros que descreve a invenção de material para uma fantasia:

Tínhamos dificuldades no orçamento, e as pessoas jogavam pilhas e pilhas de jornal fora. Conseguíamos plástico transparente, que era barato, cortávamos o jornal e “sanduichávamos” com plástico para fazer fantasias. O enredo *Nem tudo que reluz é ouro*, de 2002, falava exatamente sobre isso: o que de longe parece ser ouro, quando se chega perto é lata. (BARROS, 2013, p. 132)

As criações inventadas no cotidiano laboral dos barracões e ateliês, *locus* descentralizados da realização das partes visuais do desfile são saberes que circulam. Os fluxos do ‘*aprenderensinaraprender*’ são repassados em processos colaborativos.

O depoimento do escultor Ubiratã, coletado por VIVEIROS DE CASTRO (1984, p. 175), remete a esse fluxo:

Quer dizer, Barracão de escola de samba é uma escola, realmente uma escola. A gente é obrigado no dia-a-dia a dar soluções para diversas coisas, tipos de peça que a gente quer fazer. Então, naquele dia, você vai aprendendo [...]. A observação das outras pessoas. A gente aprende com todo mundo e eles aprendem com a gente. A gente vai trocando informações.

Na sala de aula, o jornal em papel que tem vida efêmera, tal qual suas notícias, servirá de papelagem para um boneco de papel machê. Ao recortar a embalagem de desinfetante, poderá surgir uma forma que a memória ligará e referenciará com um carro alegórico, talvez aí, surja o estímulo para remexer os materiais, tais como paetês, pedras e plumas, e duplamente ressignificá-los na invenção de um novo objeto. Uma experimentação próxima a ideia descrita acima, desenvolvemos no Seminário Fela Kuti da UERJ. O relato está no capítulo anterior.

A invenção é a medida. A experimentação, a chave para inventar. O corpo pede outra maneira de estar presente em disposição e movimentos diferentes dos usuais em sala de aula. Tais pressupostos estão em diálogo com a *Metodologia do Jogo e da Experimentação* de Ryngaert.

Para Soares (2006, p. 105),

O jogo dramático, como propõe Ryngaert ao trabalhar com a feitura artesanal de imagens, coloca o aluno dentro de um espaço tridimensional que lhe possibilita, a partir daí, desenvolver um novo olhar sobre o jogo proposto e sobre a realidade [...]. Essa atitude de decomposição e reconstrução da imagem gera o “distanciamento”, o afastamento do olhar do sujeito em relação ao objeto, expondo –o nas suas infinitas superfícies, faces e possibilidades. Somos instados a partir do jogo dramático a uma análise crítica do cotidiano na busca de um novo humanismo.

As experimentações partiram de objetos tridimensionais que foram desmontados, destruídos, desestruturados para a invenção de outros objetos tridimensionais.

Tridimensionalidade é uma característica nas criações da dimensão plástico-visual da arte do carnaval. A fantasia torna-se um objeto do desfile somente com o corpo do desfilante. O objeto “fantasia para desfile de carnaval” tem três dimensões, e, mesmo com dezenas de outras iguais, no caso das fantasias de ala ou nas fantasias

de composição de carro alegórico, o movimento de cada desfilante produz movimentos diferenciadas.

As alegorias ou carros alegóricos interligam esculturas, fantasias e adereços em um mesmo espaço. Formas, cores e texturas misturam-se com corpos e balanços no ritmo do elemento percussivo-musical. O samba-enredo é cantado pela gama dos componentes da agremiação carnavalesca em uníssono, tendo a marcação do surdo e nas viradas chocalhos, tamborins e cuícas.

Os materiais foram os possíveis, os que cada aluno e cada aluna podem trazer de casa relacionando a sua ideia.

Em aulas anteriores a prática experiencial, propus uma pesquisa de materiais. Produtos e objetos remanescentes de carnavais passados, fantasias que tomaram rumo diferente ao caminhão de lixo da COMLURB<sup>37</sup> se apresentaram na escola pelas mãos dos alunos e alunas. Com os materiais fomos instados a experimentar a “técnica do ludibrio”.

[..] a expectativa gera ilusão pela projeção direcionada ao material simbólico mobilizado na montagem dos artefatos de efeitos de luzes, formas e cores apresentados nos desfiles. Aquelas propriedades aliam-se à engenhosidade, como competência eficaz do artista em saber manipular ingredientes, visando obter adesão da assistência, com a disponibilidade desta última em se deixar conduzir mediante os efeitos suscitados nos seus sentidos pelo próprio engenho ludibriante. O campo semântico da palavra ludibriar, sabemos, envolve as ideias de troçar, zombar na medida mesma em que contracena com significados à maneira de evadir, iludir e enganar, ou seja, tanto o ato de fuga quanto aquele do fingimento, seja do ponto de vista daquele que parece acreditar em algo que sabe não ser verdade, seja do agente que move recursos para gerar a sensação de verdade. Denominaremos esse saber intrínseco à arte do carnavalesco de “técnica do ludibrio”. Utilizamos a noção de técnica relacionada à visão instrumental que molda as coisas em objetos a favor dos propósitos de um agente. Nesse caso em específico, a técnica envolve escolhas, mas estas requerem observadores comungando em torno da busca de objetos que lhes proporcionam sensações de beleza. Portanto, se os objetos artísticos relativos a esse saber são cosmos específicos, ao mesmo tempo, neles se prima pelo retorno a esquemas de percepção, estando subordinados à condição de instrumento comprometido com a recompensa imediata da sensação do belo palpável no empiricamente apreendido (FARIAS, 2015, p. 212).

Partimos de três elementos do desfile. O primeiro abarca a sua parte literário-dramatúrgica: o enredo. O segundo elemento, o samba-enredo traduz na forma musical-percussiva o enredo. É o elemento que costura a relação entre o dramatúrgico e o plástico-visual no desfile deambulante. O terceiro elemento as alegorias e

---

<sup>37</sup> A Companhia Municipal de Limpeza Urbana – Comlurb da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro

fantasias, constitutivos da parte plástico-visual do desfile onde na análise imagética não há separação dos elementos.

Na experimentação estética do desfile, a recepção se dá com o corpo e os sentidos em alerta.

Aos elementos constitutivos do desfile das escolas de samba, enredo (dimensão literário-dramatúrgica), samba-enredo (dimensão percussiva-musical) e fantasia e alegoria (dimensão plástico-visual) acrescentamos três conceitos intrínsecos ao desfile e ao ensino de arte: corporeidade, tridimensionalidade e materialidade.

No paralelismo entre elementos das artes do carnaval com os conceitos utilizados no ensino de arte, encontramos a intercessão para a experimentação. Nesta maneira de conceber o ensino de arte, pela ótica da arte do carnaval, mantivemos como pressuposto de atuação na mediação '*aprendizagem ensino aprendizagem*', o caráter de singularidade, porém aberto à diversidade e troca solidária e de afetos entre os alunos e alunas em cada turma.

As obras de arte têm materialidades diversas, não sendo, apenas, deslocamentos de objetos do "mundo real". Ressalto esse ponto, pois a intenção é problematizar o que caracteriza contemporaneamente um objeto artístico. Diversas materialidades são possíveis e diversas formas podem ser e são inventadas na experiência estética.

Tão vastas e sutilmente disseminadas são as ideias que situam a arte em um pedestal longínquo, que muita gente sentiria repulsa, em vez de prazer, se lhe dissessem que ela desfruta de suas recreações despreocupadas, pelo menos em parte, em função da qualidade estética destas. As artes que têm hoje mais vitalidade para a pessoa média são coisas que ela não considera artes: por exemplo, os filmes, o jazz, os quadrinhos e, com demasiada frequência, as reportagens de jornais sobre casos amorosos, assassinatos e façanhas de bandidos. E que, quando aquilo que conhecemos como arte fica relegado aos museus e galerias, o impulso incontrolável de buscar experiências prazerosas em si encontra as válvulas de escape que o meio cotidiano proporciona. Muitas pessoas que protestam contra a concepção museológica da arte ainda compartilham a falácia da qual brota essa concepção. E que a noção popular provém de uma separação entre a arte e os objetos e cenas da experiência corriqueira que muitos teóricos e críticos se orgulham em sustentar e até desenvolver. As ocasiões em que objetos seletos e distintos são estreitamente relacionados com os produtos das ocupações habituais são aquelas em que a apreciação dos primeiros é mais abundante e mais aguda (DEWEY, 2010, p. 237).

De posse das reflexões de Dewey, aproximamo-nos das conversas com os artistas, das várias mãos e sonhos que criam os artefatos simbólicos dos desfiles. Os '*saberes-fazer*s' das várias artes construídas ao longo da história dos desfiles foram

traduzidos para a sala de aula de arte, a partir de experimentações didático-pedagógicas no intuito de experienciar uma abordagem própria da arte do carnaval a ser aplicada na escola.

Dessa forma, deu-se a nossa experiência.

### **3.3 O ‘*barracõesaladeaula*’: a experimentação do sonho e da fantasia na aula de arte**

Um barracão: não um barracão de alegoria e nem um barracão de fantasia. Um ‘*barracõesaladeaula*’. Um ‘*barracõesaladeaula*’ para dar novos significados a diversos materiais dentro de uma estética carnavalesca.

Para darmos termo à pesquisa, foi necessária a escolha de uma escola em que a experimentação nas aulas de Arte fosse possível. As experiências relatadas aconteceram no Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro- ISERJ, situado no bairro da Praça da Bandeira, na cidade do Rio de Janeiro.

No mergulho em epistemologias, referenciais e categorias de outras áreas de conhecimento, fizemos a tessitura de diferentes pensamentos e reflexões que apontam para a ideia de que fazer é pensar. O prático e o cognitivo são indissociáveis na experiência.

A linha principal que liga os pontos é o conceito de experiência do filósofo John Dewey (2010). De acordo com a concepção do autor, a experiência é uma forma de aprendizagem que se estabelece na interação com o meio, desvelando o processo criativo de seus artistas/alunos/alunas (DEWEY, 2010, p. 148; SENNETT, 2009, p. 270).

Dewey enfatiza que a experiência estética é um prazer totalmente corporal, envolvendo “a criatura inteira na sua vitalidade unificada”, e também uma experiência rica em satisfações sensoriais e emocionais, “desafiando a redução espiritual que faz do prazer estético um mero deleite intelectual” (DEWEY, 2010, p.329-330; SHUSTERMAN, 1998, p. 46).

O universo da pesquisa contou com turmas do primeiro e segundo ano do Ensino Médio. Optei por fazer a pesquisa dentro dos horários das aulas de Arte e segui o calendário. Não criei um laboratório ou oficina específico para a experimentação, vivenciei a aula como aula.

Os encontros aconteceram nas salas de aula das turmas, onde era montado o 'barracão salade aula'. As mesas e cadeiras eram dispostas conforme a necessidade de cada encontro. Criava-se nesse movimento, a cada aula, uma organização espacial diferente. De maneira autônoma, os alunos e alunas organizavam a espacialidade do território. A dinâmica da criação e da invenção ditavam a proposta em desenvolvimento.

Fotografia 80 - Aluno manipulando materiais para construção do boneco



Foto: André Luiz Porfiro

Nas experiências que realizamos com a Arte do Carnaval na sala de aula, escolhemos atividades relacionadas aos fazeres e técnicas dos elementos da dimensão plástico-visual do desfile. Relatarei, a seguir, sucintamente, as experiências.

### 3.3.1 Experiência *cabecinhas e cabeções* – a “mão inteligente”

O que a mão sabe é o que a mão faz.

*Richard Sennett*

A primeira experiência vivenciada com os/as estudantes do ISERJ estava ligada a ideia desenvolvida pelo sociólogo pragmatista americano Richard Sennett (2009), referente a “*mão inteligente*”.

De todos os membros do corpo humano, [a mão] é ela a dotada da maior variedade de movimentos, que podem ser controlados como bem queremos. A ciência tenta demonstrar como esses movimentos, aliados ao tato e às diferentes maneiras de segurar com as mãos, afetam nossa maneira de pensar (p. 169).

De posse dos variados estudos sobre o membro, Sennett indica que a diversidade do uso das mãos pelo humano, relaciona-se com a produção de cultura.

Dotados de maior capacidade cerebral, nossos antepassados humanos aprenderam a segurar as coisas nas mãos, a pensar sobre o que seguravam e afinal a dar forma às coisas; os homens-macacos eram capazes de fabricar ferramentas, os seres humanos produzem cultura (p.170).

Além do movimento de pegar, um ato voluntário, a relação entre mão e cérebro provoca referências emocionais. O ato de soltar incide em aptidões físicas e cognitivas adquirida nas experiências sociais. É ainda Sennett (2009) que afirma:

Existe, contudo, um problema em relação às pegadas, especialmente relevante no caso de pessoas que desenvolvem uma técnica manual avançada. E o problema é saber soltar. Na música, por exemplo, só se pode tocar com rapidez e precisão aprendendo a soltar as teclas do piano ou afastar os dedos das cordas ou pistons. Da mesma forma, precisamos nos desligar de um problema, em geral temporariamente, para entender melhor do que se trata e em seguida apreendê-lo de uma nova forma. [...] O ato de liberar também está cheio de implicações éticas, como naqueles momentos em que somos capazes de abrir mão do controle – da pegada – sob os outros (p. 172).

A premissa que norteou as atividades foi: fazer é pensar, o vínculo da mão com a cabeça. A mão, nesse caso, era a principal parte do corpo na ligação indissociável da prática com o cognitivo.

Dos relatos com artistas do carnaval percebemos que a mão é definidora na criação de diversos artefatos carnavalescos. Daí, buscamos a criação de artefatos pedagógicos estabelecendo a junção virtual entre os ‘*saberes-fazer*s’ dos barracões

e os apontamentos do sociólogo Richard Sennett, um seguidor da linha de pensamento de Dewey.

As atividades tinham os fazeres manuais como foco. Amassar, rasgar e colar papel, misturar materiais diferentes. Modelar, pintar, costurar, utilizar ferramentas. Manipular bonecos, escrever. Atividades diferenciadas que alargavam as possibilidades de uso das mãos.

Fotografia 81 - Aluna manipulando materiais para construção do boneco.

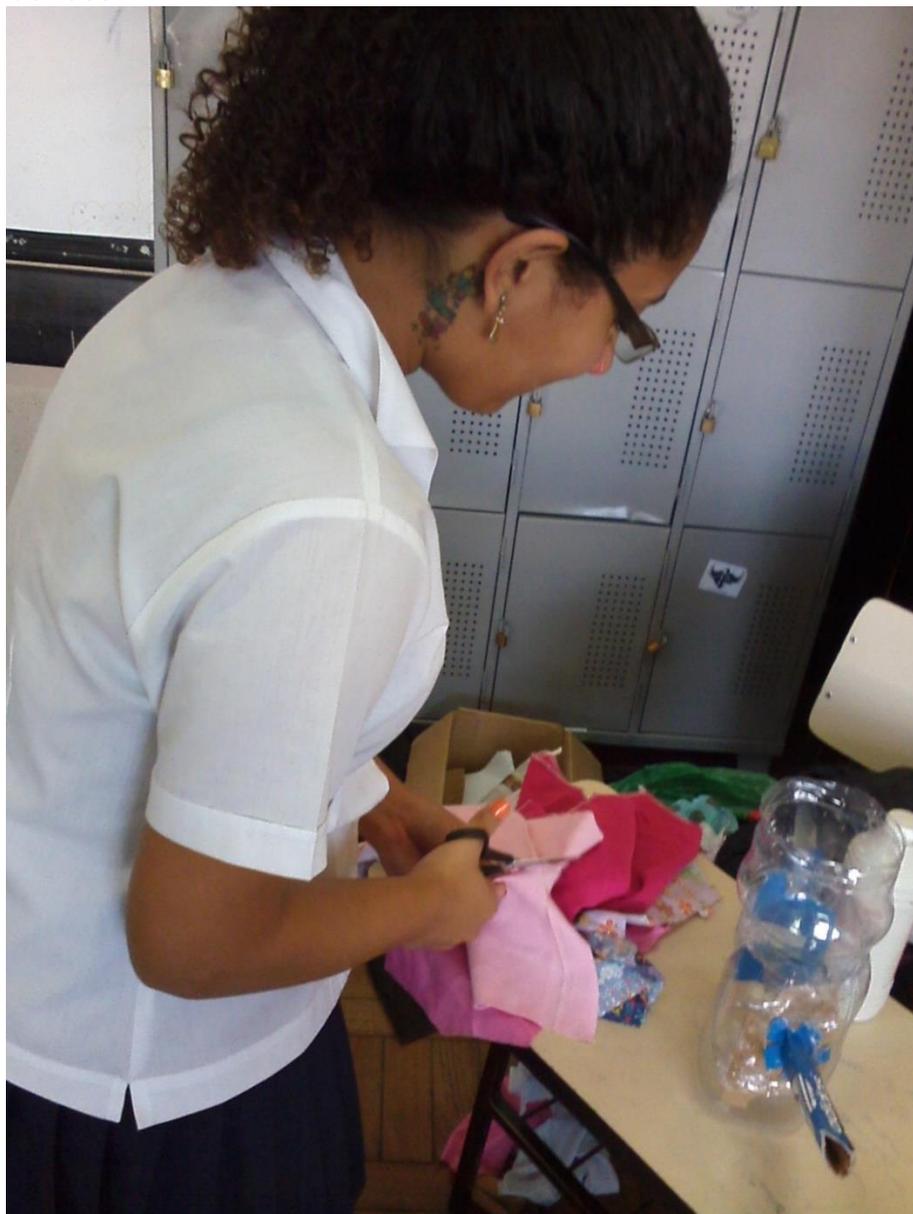


Foto: André Luiz Porfiro

Um fazer analítico, estabelecendo significado em cada uma das etapas. Cada etapa concluída era uma parte do objeto que estava sendo construído.

### 3.3.1.1 As cabecinhas

Nas turmas de primeiro ano do ensino médio, o vínculo estabelecido foi a criação das *cabecinhas*. Diante de um roteiro básico para criação de um boneco de luva. A experiência era individual, porém trocas solidárias eram constantes. Os alunos e alunas com mais habilidade colaboravam com os que tinham maiores dificuldades. Nessas trocas, os alunos e alunas aprendiam o que ensinavam e ensinavam o que aprendiam. A colaboração tornava-se, então, um canal de reflexão, de confiança, de afeto.

Entendemos que estar aberto a uma experiência de criação estética é um ato de fragilidade. Experimentar a Arte do Carnaval pressupõe estar aberto ao desconhecido, submeter-se às agruras, às pendências, aos medos, à possibilidade de procurar em outras paragens caminhos que possam conduzir ao destino a ser inventado.

Fotografia 82 - Aluno manipulando materiais para construção do boneco.



Foto: André Luiz Porfiro

Havia na experiência espaços para o inesperado e para o inusitado.

Para que houvesse movimento e coragem para sair de um lugar, a sala de aula com cadeiras e mesas em filas, fez-se necessário criar segurança para aportar do outro lado da travessia. Um lugar para desembarcar e descansar para seguir adiante. Um lugar de certeza em mares de incerteza. O princípio da incerteza, que nos traz o educador Edgar Morin (2001, p. 86).

Fotografia 83 - Boneco de luva da experiência cabecinhas criado com referência aos desfiles das escolas de samba.



Foto: André Luiz Porfiro

A prática educativa com o afeto e a atenção alinhavando a experiência contribuiu para o aumento da confiança e da capacidade de superar um erro ou dificuldade.

Fotografia 84 - Alunos manipulando materiais para construção do boneco.



Foto: André Luiz Porfiro

A experimentação foi desenvolvida em uma dialética entre a maneira correta de fazer algo e a disposição de experimentar, mediante o erro. Os dois lados não poderiam ser separados, já que constituem uma condição humana especializada que tem implicações na experiência mais comum. (SENNETT, 2009, p.181).

Fotografia 85 - Bonecos construídos na experiência cabecinhas

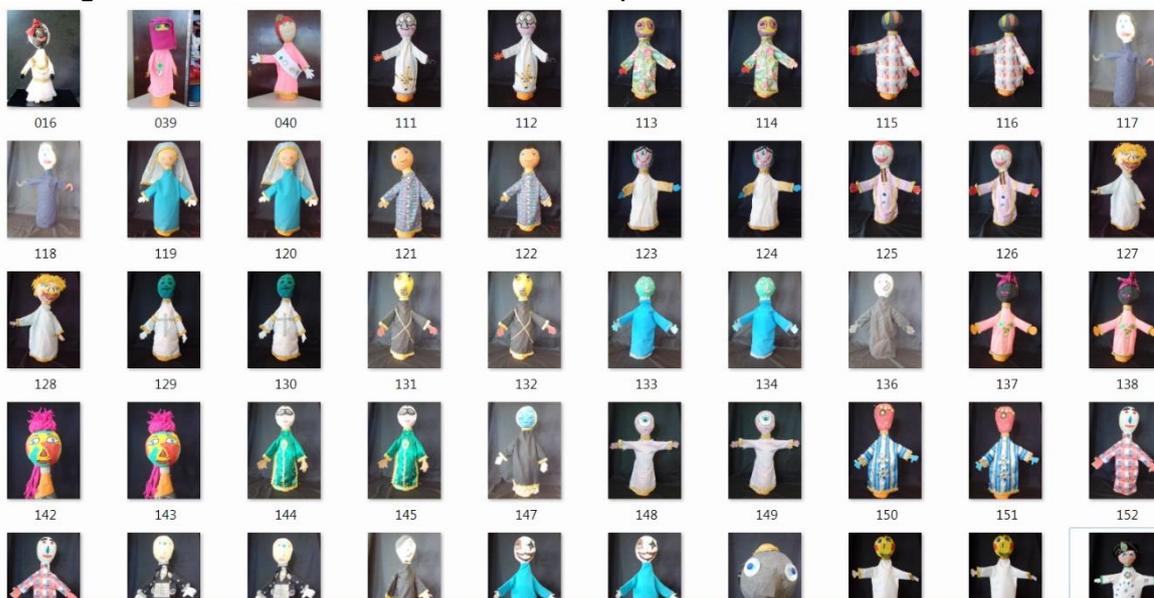


Foto: André Luiz Porfiro

### 3.3.1.2 Os cabeções

Os *cabeções* foram construídos pela turma do segundo ano do Ensino Médio. As atividades, em seu cerne, assemelhavam-se com a experiência das *cabecinhas*. O formato organizacional da prática de aula, porém, articulava relações diferenciadas. A prevalência estava no fazer coletivo e colaborativo. Os alunos e alunas da turma de segundo ano do Ensino Médio formaram três grupos. Dois grupos de alunos e alunas com cinco componentes e um grupo com quatro componentes.

Tendo como dispositivo um “jogo de falar”, proposta em que palavras aleatórias são associadas até estabelecer o consenso do fazer, ideia motora que predominou na experiência consistiu em escolher pessoas do ambiente escolar para, em homenagem, transformá-las em bonecões.

O primeiro grupo escolheu uma professora, os dois outros grupos escolheram um aluno e uma aluna dos seus próprios grupos.

De posse de autorização escrita, da professora e dos responsáveis pelos alunos, os grupos partiram para o projeto de construção dos bonecões.

Fotografia 8620 - Os cabeções.



Foto: André Luiz Porfiro

Entre os pilares da atividade com a turma do segundo ano, as trocas solidárias eram parte do desenvolvimento da atividade. Na invenção de uma fantasia ou na montagem de uma alegoria carnavalesca o conhecido anteriormente apreendido, o patrimônio vivencial pessoal, sobrevêm como os ‘*saberesfazeres*’ dos ‘*praticantespensantes*’. A Arte do Carnaval nos barracões das escolas de samba convive com o compartilhamento das intuições subjetivas no moldar o artefato.

Fotografia 87 - Processo de construção da estrutura dos cabeções.



Foto: André Luiz Porfiro

As atividades permaneciam com o foco no fazer manual, porém a ligação com o cognitivo era necessariamente expressa a cada etapa por textos escritos.

Inicialmente, o projeto definia o que seria realizado e a forma como se desenvolveria. Depois de concluída a etapa, voltava-se ao projeto inicial que deveria ser reescrito conforme a experiência realizada.

Fotografia 89 – Um cabeção sendo manipulado na sala de artes (2015)



Foto: André Luiz Porfiro

Fotografia 90 - Exposição Cabecinhas e Cabeções, realizada na sala de Artes do ISERJ (2015)



### 3.3.1.3 A escola no 'dentrofora' da folia

No carnaval do ano de 2015, dois bonecos com quase três metros de altura, da experiência *Cabecinhas e Cabeções*, um representando uma professora e o outro uma aluna do ISERJ, passaram pelo portão da escola para “cair no samba”.

*Professora e Aluna*, agora como personagens e artefatos carnavalescos, juntos, saíram da escola em busca de outras experiências e outros saberes.

E, foram eles, os *Cabeções*, na alegre procissão carnavalesca do *Bloco dos Impussiviu*. Partiram da Rua Lélío Gama, no Centro do Rio de Janeiro, cortaram a Avenida Rio Branco, seguiram pela Avenida Almirante Barroso e retornaram pelo lado oposto da mesma avenida deambulando de felicidade.

Fotografia 91 - Um boneco cabeção no desfile carnavalesco (2015)



Foto: André Luiz Porfiro

Meses depois, em abril, repetiram a *foliagem* na escola, no sábado letivo de arte.

Fotografia 92 - Um boneco cabeção no sábado letivo de artes (2016)



Foto: André Luiz Porfiro

3.3.2 Experiência O dia em que Fernando Pamplona visitou o Instituto de Educação com seres imaginários, seres mágicos e assombrações de Rosa de Magalhães ou O desfile do carnaval de 2015 da Escola de Samba São Clemente nas aulas de arte do ISERJ

Sempre nos surpreendemos pela quantidade de formas inesperadas que podem surgir dos mesmos elementos.

*Peter Brook*

A estupefação desencadeada com o desfile da Escola de Samba São Clemente, no desfile do ano de 2015, foi o propulsor da elaboração dessa experiência. Ainda na Passarela do Samba, assistindo ao desfile, na passagem dos desfilantes

com suas fantasias esbanjando criatividade e das alegorias com senso estético de grande efeito, vislumbrava as ideias para as atividades educativas. O desfile era uma sequência de materiais diversos e de baixo custo. O princípio da carnavalesca Rosa Magalhães, exarado em reportagem do jornal O Globo, que apontamos no início deste capítulo, mostrava-se completamente na Avenida dos Desfiles. O design delirante das fantasias tomava o chão do Sambódromo e subia pelos carros alegóricos, demonstrando a capacidade do ilimitado nas criações da Arte do Carnaval.

Após assistir inúmeras vezes pela plataforma Youtube, na Internet, e fazer análises exaustivas sobre a possibilidade de abordagem educativa do desfile, configurei a experimentação.

Na experiência de cocriar o desfile, montando um *'barracão salade aula'*, os vários elementos que compõem uma apresentação carnavalesca foram postos à disposição como dispositivos utilizados para a vivência. A cocriação dos artefatos didáticos partiu inicialmente da análise da sinopse do enredo e da audição do samba-enredo. Em roda, os alunos das diversas turmas participantes da experiência davam saltos de compreensão, tanto pelos sentidos, quanto pelo raciocínio, de maneira indissociável. O passo seguinte foi a observação atenta de um compacto audiovisual do desfile, e, daí fazer o risco, a ideia inicial de tradução dos variados meios de apreensão da Arte do Carnaval em um material, em um desenho.

Do desenho, o salto seguinte deu-se com a pesquisa de materiais. Foi proposta uma investigação domiciliar em busca de formas de embalagens de variados produtos que poderiam, de alguma maneira, se associar aos elementos do desfile, de maneira geral, e ao risco criado por cada um, de maneira individual. A recepção da proposta seguiu caminhos distintos.

Os bonecos da 1111 estão menores, tem uma aparência mais próxima à assombrações e fantasmas em relação ao da turma 1112, entretanto ambos os bonecos tem características e objetos bem carnavalescos, os da 1111 são todos com corpo, enquanto alguns da 1112 são da parte da frente ou de cima somente de um corpo, os da 1111 estão mais coloridos em relação aos da 1112 e tem diversos tipos de coisas, já os 1112 são quase todos feitos com os mesmos materiais e tem mais semelhanças entre eles do que os da 1112. (Sth, aluna da turma 1112).

A recepção de um desfile de escolas de samba em dia de carnaval ou no sábado seguinte pode-se dar pela presença física na Avenida dos Desfiles ou pela assistência televisiva. Na sala de aula, os alunos foram instados a cocriarem bonecos de vara, ressignificando a atmosfera do desfile, utilizando materiais usuais das

fantasias carnavalescas e materiais possíveis de serem transformados para dar novos significados aos diversos materiais dentro de uma estética carnavalesca.

Os bonecos da turma 1112 além de serem inspirados a partir do desfile da Escola de Samba São Clemente do ano de 2015, são bonecos de cores vivas, enfeitados com pedaços de pano estampados de vários tipos e jornais picotados, porém em comparação com os bonecos da turma 1111 são de tamanho grande e um pouco sem vida pois apesar de como foram confeccionados não possuem o mesmo charme e graça que os bonecos da 1111. São bonitos. (GBv, aluna da turma 1111).

Fotografia 93 - aluna confeccionando artefato didático (2016)



Foto: André Luiz Porfiro

A invenção se impôs a medida dos procedimentos. As experimentações partiram de objetos tridimensionais que foram desmontados, destruídos, desestruturados para a invenção de outros objetos tridimensionais.

Um filho bastardo de um importante rei nórdico viking com uma bruxa. Por isso possui uma cauda de dragão e o corpo escamado. Solta fogo pela boca. Mas possui o corpo de um humano. Corpo feito de garrafa de detergente. Asas, escamas e cauda de papelão, pés e braços pendurados. A cor dele é dourada (GrL, aluna da turma 1112).

Boneco: Cigana com cabeça de águia.

Bruxa que amaldiçoa Cigana. Uma cigana que é apaixonada por águia, que recebe uma "maldição" que faz com quem ela fique com cabeça de águia. E seu corpo continua como de uma mulher normal.

A bruxa não gosta de ciganas ao encontrar a cigana apaixonada por águias a amaldiçoa para que ela fique com rosto de águia.

Materiais Cigana: garrafa pet, tampa da garrafa, cola quente, jornal, durex, tecido.

Bruxa: garrafa pet, tampa da garrafa, jornal, cola quente, tecido e durex (GD, aluno da turma 1112).

Os materiais foram os possíveis, os que cada aluno e cada aluna puderam trazer de casa relacionando à sua ideia. Anteriormente, propus uma pesquisa de materiais. Produtos e objetos remanescentes de carnavais passados, fantasias que tomaram rumo diferente ao do caminhão de lixo da Companhia de Limpeza Urbana da cidade do Rio de Janeiro (COMLURB) e se apresentaram em doação na escola para experimentar a “técnica do ludíbrio”. Segundo Costa (2001, p. 260):

Rolhas de garrafa, tampinhas, bacias, latas vazias, pontas de folhas-de-flandres, serragem, sacos de plástico, papéis laminados de maço de cigarro, são apenas alguns dos elementos que se transformam em coisas inimagináveis. E este grande tacho onde a alquimia dos feiticeiros do carnaval opera a transformação chama-se barracão.

Fotografia 9421 - aluna confeccionando artefato didático (2016)



Foto: André Luiz Porfiro

Na experimentação estética do desfile, a recepção se dá com o corpo e os sentidos em alerta.

Os bonecos da turma ao lado, 1111, estão bastante diferentes dos da minha turma, 1112; eles fizeram bonecos bem pequenos e simples, enquanto nós fizemos vastos bonecos. Apesar de ter um boneco de lá bem parecido com o boneco daqui os dois são bem estreitos, e com formato de rosto bem parecido. Um pequeno boneco de lá me chamou bastante atenção por ter roupas todas douradas, e uma bela coroa, e havia uma língua bem grande. E isso me deu a impressão de ser um sapo, se transformando em príncipe, achei bastante interessante a ideia de quem o criou. Assim, percebemos que como uma mesma base/ideia nos desencadeia diversos pensamentos e ideias para pôr em prática (RRD, aluna da turma 1112).

Fotografia 95 - Cocriação 1 Matinta-perera



Foto: André Luiz Porfiro

A imagem ressignificada, como um caleidoscópio, transmutava-se a cada giro do objeto. Artefatos diversos, inspirados nas matintas-pereras surgiram na ligação das mãos com a cabeça e os sonhos dos alunos e alunas.

Fotografia 9622 - Cocriação 3 Matinta-perera



Foto: André Luiz Porfiro

Mulher perdidamente apaixonada por um bruxo que diz que se relaciona apenas com bruxas, daí ela visita uma feiticeira e pede para transformá-la em uma bruxa.

Materiais: bola de jornal para o rosto, tule laranja e tule preto. Para o nariz, usar um pedaço de base.' (Br, aluno da turma 1112).

Fotografia 97 - Cocriação 4 Matinta-perera



Foto: André Luiz Porfiro

Sinopse: A bruxa procura crianças para amaldiçoar nas noites de lua cheia, usando sua aparência e seus poderes para assombrar a vida dos jovens, pois não aceita ter envelhecido.

Materialização: para fazer meu boneco de vara, utilizei duas embalagens juntas, com o objetivo de montar todo o corpo de minha personagem.

-Cobrirei toda a estrutura com pano preto, e para fazer a saia cobrirei com tecido rendado branco.

-Farei os cabelos com rolo de jornal.

MUDANÇAS OCORRIDAS: A princípio, planejava fazer os cabelos de minha bruxa em rolos de jornal, mas preferi substituir por um pano preto, como um véu, para complementar com o pano preto que usei para abrir a estrutura. A saia não foi aberta com renda branca, que acabou ficando como um conjunto do véu preto. No lugar desta renda, coloquei detalhes dourados na saia (KAE, aluna da turma 1112).

### Fotografia 98 - Cocriação 5 Matinta-perera



Foto: André Luiz Porfiro

Os bonecos da 111 são diferentes dos das 1112, são menores, parecem ser mais práticos, possuem muito dourado, um que me chamou bastante atenção foi "anjinho" por possuir asas enormes rosa, olhos enormes.

Ambos são bem carnavalescos, eles usaram produtos diversificados para fazer os bonecos, são diferentes entre si, enquanto os da 1112 são parecidos. Há um boneco preto bastante colorido com os olhos grandes e de cores diferentes, tem moedas penduradas como se fossem um cordão, cabelo de barbante e no topo da cabeça um chapeuzinho vermelho [da 1111] (RfB, aluno da turma 1112).

Nesta maneira de conceber o ensino de arte, pela ótica da Arte do Carnaval, mantivemos como pressuposto de atuação, na mediação, o caráter de singularidade, aberto à diversidade e à troca solidária entre os alunos e alunas em cada turma.

Experimentamos uma aula comum entre as turmas 1111 e 1112. Os diversos comentários abaixo surgiram na vivência comparativa entre os fazeres das duas turmas. O ponto de partida da experiência foi comum, como relatado acima, porém os desdobramentos em objetos seguiram as subjetividades inerentes a cada estudante.

Fotografia 99 – Cocriação da fantasia da Ala Mapinguari



foto de André Luiz Porfiro

O nome do meu personagem é Jack. O Jack foi produzido com uma garrafa pet de refrigerante e outra de amaciante, depois de colado uma garrafa na outra, o cobri com jornal e pinteí de branco, é aí então pinteí os olhos com canetinha e grudeí dentes de papelão, o cabelo foi feio de lã na aula de arte. E depois foi só colocar os palitos que o boneco ficou pronto. (LV, aluna da turma 1111).

Sobre o personagem Jack, a estudante GMir escreveu o seguinte comentário na aula integrada:

De acordo com os trabalhos apresentados pela turma 1112, escolhi um boneco específico para caracterizá-lo de acordo com que vi e pelo fato de ter gostado. O Jack é um bem colorido, grande, fofo e é bem alegre. Com isso percebi a forma carnavalesca presente nele. Além disso, sua cor mais prevalente é a dourado para mostrar a riqueza e toda a sua conjuntura perante a beleza padrão presente nos dias de hoje. Foi muito interessante vê-lo e conhecer um pouco do seu processo. (GMir, aluna da turma 1112).

Fotografia 100 - Cocriação a partir da junção de duas fantasias do desfile da São Clemente, lado A.



Foto: André Luiz Porfiro

Os bonecos da turma 1112 são mais estruturais e maiores, focados mais no corpo do boneco, apenas um boneco possui rosto feito, já os da 1111 são menores e todos possuem face. Eu admirei mais o boneco do Rodrigo Caetano, da turma 1112, pois está mais formal e não está exagerado em

nenhuma parte. É o único boneco da turma 1112 que possui rosto e tem um bom tamanho e boas formas de utilização. (FC, aluno da turma 1111).

Fotografia 101 - Cocriação a partir da junção de duas fantasias do desfile da São Clemente, lado B.



Foto: André Luiz Porfiro

Os bonecos da 1111 estão muito bonitos. Os bonecos da 1111 estão relativamente muito pequenos diante dos nosso, porém os bonecos da 1111 são muito bonitos. Os bonecos da minha turma estão muito legais por causa da grande utilização da materialização. Em geral, os bonecos da 1112 tem melhor manipulação, os classificando em 1º lugar no ranking de beleza. Ou seja, se optarmos pelo mais bonito, 1111 está melhor, em termos de manipulação e materialização, 1112 melhor. (RS, aluno da turma 1111).

Fotografia 102 - Boneco de aluno da turma 1112.



Foto: André Luiz Porfiro

Todos os bonecos das duas turmas tem muitas semelhanças, mas só na ideia e no material porque a partir de uma ideia foram surgindo outras diferentes. Em termo de tamanho as das 1112 ficaram maiores, porém as das 1111 ficaram mais coloridas, mas todos os bonecos ficaram muito bons, os da 1111 usaram mais tecidos e lantejoulas entre outras coisas tiveram alguns da 1112 que ficaram mais assustadores (LG, aluna da turma 1112). Os bonecos feitos pela turma 1112 são feitos com mais plásticos do que os da 1111. Parece que foi usado uma embalagem de amaciante em dois

bonecos. Um usou somente a parte de cima e o outro usou o resto. Outra diferença bem notável é que os da 1112 são bem maiores. A 1111 usou embalagens de suco, por exemplo. As duas turmas aproveitaram bastante retalhos de tecidos. Usaram para fazer roupas, asas e pequenos detalhes como capas. A 1111 tinha mais bonecos com cabelos, enquanto a 1112 usou em menos de 3 bonecos (GL, aluna da turma 1111).

Fotografia 103 - Boneco de aluno da turma 1112.



Fotografia: André Luiz Porfiro

Os bonecos da 1112 são maiores que os da 1111, mas [os bonecos] da 1111 são mais enfeitados. Os bonecos das turmas tem muita coisa em comum como o tecido e o material usado para o cabelo e maioria usando garrafas plásticas. Aprendemos a reciclar materiais e fazer arte com materiais que poderiam ser jogados fora e aprendemos a manusear fantoches (HG, aluno da turma 1112).

Fotografia 104 - Bonecos da turma 1111.



Fotografia: André Luiz Porfiro

Os bonecos da 1112 ficaram muito legal, aproveitaram muitos materiais quem iam para o lixo, como plástico, garrafas, panos, jornais, papelão etc. A maioria das artes da turma deles era muito maior e organizada do que a da turma 1111, só não atuaram muito bem, mas ficou legal. Parecia ter uma fada, um dragão, uma loira e muito mais, tem de tudo de cultura, ficou muito divertido as artes deles, ficou também muito diferente da turma 1111. O qual que eu gostei mais foi o dragão que quebrou o nariz do pássaro (GO, aluno da turma 1111).

Fotografia 105 - Cocriação 2 - Matinta-perera



Foto: André Luiz Porfiro

Os bonecos da turma 1112 são maiores e mais bem feitos e esses bonecos têm umas características muito legais, eles tem uns detalhes muito interessantes, em comparação aos da nossa turma. Percebi que eles tiveram bastante trabalho, igualmente como o da nossa turma, e alguns desses bonecos tem uma certa característica carnavalesca e são bastante brilhantes com diversos apetrechos, alguns até parecem personagens de desenho animado. Enfim essa é minha visão sobre os bonecos da 1112 [AL, aluno da turma 1111].

Fotografia 23- Cocriação a partir de fantasias do segundo setor do desfile da São Clemente, 2015.



Foto: André Luiz Porfiro

A minha fantasma ficou um pouco diferente dos bonecos da turma 1112. Os bonecos da minha turma foram bastante trabalhosos e são pequenos em comparação à outra turma. Na 1112, eu gostei bastante dos bonecos, achei criativos apesar de não saber sobre os procedimentos da feitura. Em geral, todos os bonecos possuem sua forma, sua beleza, suas características sem igual. Os alunos que participaram desse trabalho estão de parabéns (BrB, aluna da turma 1111).

A máxima do homenageado pela Escola de Samba São Clemente, o carnavalesco Fernando Pamplona, “*tem que se tirar da cabeça, aquilo que não se tem no bolso*”, perseverou como imperativo na experiência de recepção.

Fotografia 107 - Cocriação a partir da junção de duas fantasias do desfile da São Clemente.



Foto: André Luiz Porfiro

Os bonecos da turma 1112 são seis, eles são bem maiores do que os da turma 1111. Dos seis bonecos, dois são homens, bastante coloridos, um com o cabelo de lã amarelo e o outro com tiras de jornais e o corpo com um grande comprimento e o resto se parece muito com pássaros e borboletas. Em geral, mesmo se tratando do mesmo vídeo/tema as diferenças entre eles são evidentes, os da 1112 são muito maiores e tem bastante proximidade com a realidade, já os nossos [os bonecos da turma 1111] se trata de seres místicos e pequenos (CM, aluna da turma 1111).

Em termos filosóficos, o espaço aberto para o dialógico e o dialético provoca transformações e criam um imaginário diferenciado. Pensando a educação como um estágio na vida de um humano, nas propostas sugeridas e efetivadas no processo de '*ensinoaprendizagemensino*' desta pesquisa, tivemos sempre por base o presente da sala de aula. Porém, não desvencilhamos o passado como fator que afirma a identidade ao restabelecer o elo com os descendentes.

Ao mergulhar nas formas de fazer contemporâneas, no qual o impulso inicial está ampliado para alcançar formatos diferenciados na recepção, as surpresas dão a tônica à ação educativa.

Edgar Morin (2001, p. 20) destaca que o "desenvolvimento da inteligência é inseparável do mundo da afetividade, isto é, da curiosidade, da paixão, que, por sua vez, são a mola da pesquisa filosófica ou científica". A experiência vivida e construída nos '*espaçostempos*' estabelece o olhar. Ainda é Morin que particulariza a experiência do conhecimento quando sinaliza que "o conhecimento não é um espelho das coisas ou do mundo externo. Todas as percepções são, ao mesmo tempo, traduções e reconstruções cerebrais com base em estímulos ou sinais captados pelo sentidos (2001, p. 20).

As formas surgidas nas experiências apresentadas, trouxeram em si artefatos imprevistos pelo inesperado caminho que as inferências da proposta causaram. Demonstra que o saber não é estático, não é fim. Está embrenhado com as diversas configurações do viver.

É relacional!

## A APOTEOSE<sup>38</sup>

O desfile de uma Escola de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro termina após a passagem por uma linha demarcatória, em frente aos setores 12 e 13 das arquibancadas. Um portão é fechado ao passar o último componente da escola. Daí em diante, os desfilantes vão para a esquerda, com suas fantasias e os carros alegóricos para a direita da Praça da Apoteose. Ambos entram no espaço da dispersão, local anterior a saída do Sambódromo.

Após a saída, muitos desfilantes pousam ali a sua fantasia. Outros desfilantes levam consigo a fantasia, no afã de que possa retornar para o Desfile das Campeãs<sup>39</sup>. As fantasias deixadas, como em oferenda, pelos desfilantes do Sambódromo, no desfile oficial<sup>40</sup>, são recebidas por pessoas de blocos, pequenas escolas de samba, por artesãos, por pessoas que querem levar um pedaço do grande espetáculo, materializado ali pela fantasia, para casa e assim, também, tornarem-se parte.

Entendemos que as expressões artísticas como um sistema de convenções que são inventados no seio da cultura, na relação do humano com o meio, seu imaginário e sua relação com outros seres.

O Desfile das Escolas de Samba, no decorrer do seu processo vivo, construiu convenções e signos, a partir de pressupostos pensados anteriormente ou nos atritos das interseções dos vários elementos que compõe o seu universo. Em seu processo de artificação do Desfile das Escolas de Samba alguns dos seus elementos constitutivos tiveram sua forma original alterada ou deslocada. Com a semântica redefinida, os papéis originais puderam ser ampliados e alterados significativamente. É o caso do carro alegórico nos desfiles contemporâneos.

Com o processo de artificação, que apresentamos no capítulo 1, o Desfile de Escola de Samba passa a ser encarado como um gênero artístico, uma linguagem autônoma e completa que tem suas próprias regras que permite comunicar de maneira diferenciada de outras linguagens. Constituiu-se como um objeto construído que cria e recria suas convenções estabelecendo formas variadas de contato entre quem faz e quem recebe.

---

<sup>38</sup> Praça da Apoteose é o local no Sambódromo de término de um desfile de escola de samba.

<sup>39</sup> Desfile das Campeãs é o desfile que ocorre no primeiro sábado, após os dias oficiais de carnaval, com as 6 (seis) primeiras colocadas do Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

<sup>40</sup> Desfile Oficial é o desfile do Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro que ocorre no domingo e na segunda-feira de carnaval.

Verifica-se, então, que ao se falar de Desfile de Escola de Samba não é possível formular conceito através do singular, pois suas várias manifestações nas diversas Passarelas de Samba caracterizam-se pela multiplicidade de expressões, objetivos e formas de apresentação. Diversidade e complexidade inerentes ao processo artístico contemporâneo.

O gênero artístico Desfile de Escola de Samba circula por meios sociais distintos. Como arte, pode estar na escola e seus conhecimentos serem tratados de maneira equânime com outros conhecimentos em arte.

Com a premissa das pesquisas com o cotidiano, desenvolvida primordialmente por Nilda Alves, as experimentações partilharam caminhos para o uso educativo dos ‘*saberes-fazer*s’ criados nas escolas de samba. Com a Arte do Carnaval, a sala de aula de arte virou um barracão de escola de samba e a escola uma passarela para um desfile. O professor mediador, os alunos e alunas de turmas do primeiro e segundo anos do Ensino Médio foram os ‘*praticantes-pensantes*’ das vivências.

O emblema da pesquisa são os bonecos *Cabeções*. Objetos construídos coletiva e colaborativamente na sala de aula por alunos e alunas do segundo ano do Ensino Médio. Os bonecos saíram da escola e foram para um desfile de carnaval. Depois do carnaval, retornaram à escola para um desfile-performance no pátio do ISERJ, numa experiência coletiva do grupo de professores de arte. Estavam ali demarcados elementos das dimensões plástico-visuais e percussivo-musical do desfile. O elemento literário-dramatúrgico surgiu no desfile-performance para a audiência pela improvisação. Uma procissão deambulante com fantasias de papel, inspiradas nos Parangolés de Hélio Oiticica, os bonecos manipulados e representando como personagens os próprios alunos e alunas, ao som percussivo de uma bateria comandada pelo professor de música. Os bonecos *Cabeções* preencheram o ciclo completo de circulação dos conhecimentos engendrados da Arte do Carnaval na sala de aula.

Na sala de aula, o diálogo passa por outros sentidos, além da racionalidade instrumental. A subjetividade de cada aluno e aluna emerge. Surgem em bonecos que são projeções de quereres e realidade dos adolescentes. A história de vida do personagem e do aluno ou da aluna se entrelaça. O boneco fala, o aluno ou aluna falam. O ‘*barracão-sala-de-aula*’ é um “ensaio sem erro” (Ryngaert, 1981) para a convivência respeitosa e equitativa.

Assim, chegamos à Apoteose!

A harmonia e a evolução, talvez, por vezes, deixaram de alcançar uma comunicação nítida, mas a força do enredo e do chão da escola, creio, propiciaram bons argumentos.

Fechamos o portão desse desfile!

*Olodumarê, o deus maior, o rei senhor  
 Olorum derrama a sua alteza na Beija-flor  
 Oh! Majestade negra, oh! mãe da liberdade  
 África: o baobá da vida ilê ifé  
 Áfricas: realidade e realeza, axé  
 Calunga cruzou o mar  
 Nobreza a desembarcar na Bahia  
 A fé nagô yorubá  
 Um canto pro meu orixá tem magia  
 Machado de Xangô, cajado de Oxalá  
 Ogun yê, o Onirê, ele é odara*

*É Jeje, é Jeje, é Querebentã  
 A luz que bem de Daomé, reino de Dan (bis)  
 Arte e cultura, Casa da Mina  
 Quanta bravura, negra divina  
 Zumbi é rei  
 Jamais se entregou, rei guardião  
 Palmares, hei de ver pulsando em cada coração  
 Galanga, pó de ouro e a remição, enfim  
 Maracatu, chegou rainha Ginga  
 Gamboa, a Pequena África de Obá  
 Da Pedra do Sal, viu despontar a Cidade do Samba  
 Então dobre o Run  
 Pra Ciata d'Oxum, imortal  
 Soberana do meu carnaval, na princesa nilopolitana*

*Agoyê, o mundo deve o perdão  
A quem sangrou pela história  
Áfricas de lutas e de glórias*

*Sou quilombola Beija-Flor  
Sangue de Rei, comunidade (bis)  
Obatalá anunciou  
Já raiou o sol da liberdade<sup>41</sup>*

---

<sup>41</sup> Áfricas: Do Berço Real à Corte Brasileira; Letra do samba-enredo da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis para o carnaval de dois mil e sete. Autores: Cláudio Russo, J. Velloso, Gilson Dr., Carlinhos do Detran

## REFERÊNCIAS

- ALICE, Tania. Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos. Catálogo Nacional, [S.l.], 2013. Disponível em: <[http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014\\_Artigo\\_Tania.pdf](http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014_Artigo_Tania.pdf)>. Acesso em: 20/11/2019.
- ALVES, Nilda. Decifrando o pergaminho: os cotidianos das escolas nas lógicas das redes cotidianas. In: ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês B. de (Orgs.). *Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas*. 3. ed. Petrópolis, RJ: DP, 2008a, p. 15-38.
- \_\_\_\_\_. Sobre movimentos das pesquisas nos/dos/com os cotidianos. In: ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês B. de (org.). *Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas*. 3. ed. Petrópolis, RJ: DP, 2008b, p. 39-48.
- \_\_\_\_\_. A compreensão de políticas nas pesquisas com os cotidianos: para além dos processos de regulação. *Revista Educação e Sociedade*, Campinas, 31 v., n. 113, p. 1195-1212, out./dez., 2010.
- \_\_\_\_\_. A formação com imagens. *Revista Interinstitucional Artes de Educar*, Rio de Janeiro, 2 v., n. Especial, p. 235-52, jun./out., 2016.
- ALVES, Nilda, LIBÂNEO, José Carlos (org.), *Temas de Pedagogia diálogos entre didática e currículo*, São Paulo, Cortez Editora, 2012.
- ANDRADE, Nivea; CALDAS, Alessandra Nunes e ALVES, Nilda. Os movimentos necessários às pesquisas com os cotidianos - após muitas 'conversas' acerca deles. in: OLIVEIRA, Inês Barbosa de; PEIXOTO, Leonardo Ferreira e SÜSSEKIND, Maria Luiza (org.). *Estudos do cotidiano, currículo e formação docente: questões metodológicas, políticas e epistemológicas*. Curitiba, CRV, 2019.
- BARBOSA, Ana Mae. *John Dewey e o Ensino de Arte no Brasil*. São Paulo, Cortez, 2008.
- \_\_\_\_\_. *John Dewey e o ensino de arte no Brasil*. São Paulo, Cortez, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais*. São Paulo, Cortez, 2010.
- BARROS, Paulo. *Sem Segredo – Estratégia, Inovação e Criatividade*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013.
- BASTOS, João. *Acadêmicos, Unidos e Tantas Mais: entendendo os desfiles e como tudo começou*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.
- BAXANDALL, Michel. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- BLASS, Leila Maria da Silva. *Desfile na Avenida, Trabalho na Escola de Samba: a dupla face do carnaval*. São Paulo, Annablume, 2007.

BRANQUINHO, F. T. B.; SIRENA, M. L.; MACHADO, L.; CASTRO, R. C. Etnografia de objetos e a (des)hierarquização dos saberes: um caminho para a prática docente. Brasília, *Revista Dialogos: construção conceitual de extensão e outras reflexões significativas*, v.14, n.1, dez, 2010.

BRASIL, Congresso Nacional. Lei de diretrizes e bases da educação nacional, LEI Nº 9.394/1996. Brasília, 1996. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/lei9394\\_ldbn1.pdf](http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/lei9394_ldbn1.pdf), acessado em 20/10/2019.

BROOK, Peter. A Porta Aberta. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Lumiar, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A Temática Racial no Carnaval Carioca: algumas reflexões, Rio de Janeiro: Estudos Afro-Asiáticos, nº 18, 1990.

\_\_\_\_\_. Maria Laura Viveiros De Castro. “As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual”. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 3, n. 1, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile, Rio de Janeiro*. Ed. UFRJ, 4ª. Ed., 2008.

\_\_\_\_\_. “Formas do efêmero: alegorias em performances rituais”. *ILHA* v. 13, n. 1, p. 163-183, jan./jun. (2011) 2012.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano – artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo, Irmãos Vitale, 2001.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.

CUNHA, Milton. Rapsódia brasileira de Joãozinho Trinta: Um grande leitor do Brasil! Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Tese de doutorado.

\_\_\_\_\_. *Carnaval é cultura: Poética e técnica no fazer escola de samba*. São Paulo, SENAC, 2015.

DA MATTA, Roberto. O Carnaval como Rito de Passagem, In: *Ensaios de Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DE MASI, Domenico. O Futuro do Trabalho – fadiga e ócio na sociedade pós-industrial. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, Ed. da UnB, 1999.

- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- ELIAS, Norbert. *Mozart - Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.
- ESPILOTRO, Sandra (Org.). *História do Samba*. Rio de Janeiro, Globo, 1997.
- FARIAS, Edson. Paulo da Portela, um herói civilizador. Salvador, *CADERNO CRH*, Salvador, n. 30/31, jan./dez. 1999
- \_\_\_\_\_. *O Desfile e a Cidade – o carnaval espetáculo carioca*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.
- \_\_\_\_\_. Espaço e lembranças na economia simbólica urbana: o “retorno” da África carioca. In: *TOMO*, Revista do Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais/Universidade Federal de Sergipe, nº 16, São Cristóvão, NPPCS/UFS, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Ócio e Negócio: Festas Populares e Entretenimento – Turismo no Brasil*. Curitiba, Appris, 2011.
- \_\_\_\_\_. Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do “gosto do povo” em Joãosinho Trinta. In: *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, V. 27.03 - Setembro/Dezembro 2012.
- \_\_\_\_\_. O *ethos* hedonista-diversional nos contornos do mundo-sistema do entretenimento. In: Farias, Edson e Mira, Maria Celeste (orgs.): *Faces Contemporâneas da Cultura Popular*. Jundiaí: Paco Editorial: 2014
- \_\_\_\_\_. O Saber Carnavalesco: Criação, Ilusão e Tradição no Carnaval Carioca, In: *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, V. 5.01, abril 2015.
- \_\_\_\_\_. Diversidade Cultural e Entretenimento nas Ambiências Midiáticas do Espetáculo. In: *Política & Sociedade*. Florianópolis – V. 16 - Nº 35 - Jan./Abr. de 2017
- FEIJÓ, Carlos e NAZARETH, André. *Os artesãos da Sapucaí*. São Paulo, Olhares, 2011.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados – Rio de Janeiro 1928-1949*. Rio de Janeiro, Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- FERREIRA, Felipe. *O Marquês e o Jegue – estudo da fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro, Altos da Glória, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Inventando Carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de Sambar no Estácio – de 1928 a 1931*. São Paulo, IMS, 2010.

GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco: o artista que faz escola*. Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 1992. Dissertação de mestrado.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença - o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro, Editora PUC Rio, 2010.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo, Martins Fontes, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. *Performances Processionais Afro-brasileiras*. Texto inédito, utilizado no Curso Inventando o Brasil da Universidade do Rio de Janeiro - Uni-Rio, 2001.

LIMA, Fátima Costa de. *Alegoria Benjaminiana e Alegorias Proibidas no Sambódromo Carioca: O Cristo Mendigo e a Carnavalíssima Trindade*. Tese de Doutorado, UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo, Planeta, 2012.

LOPES, Nei e SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.

MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977.

MAGALHÃES, Rosa e NEULANDS, Maria Luiza. *O Inverso das Origens*. Rio de Janeiro, Novaterra, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo, Cortez, 2001.

MUNIZ JÚNIOR, José. *Do Batuque à Escola de Samba*. São Paulo, Símbolo, 1976.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. *Universalismo e Diversidade*. São Paulo, Boitempo, 2015.

PAMPLONA, Fernando. *O Encarnado e o Branco*. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

PORFIRO, André Luiz. *Inter-relações entre Teatro e Educação: Jogos Dramáticos na Formação do Homem*. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2004. Dissertação de Mestrado.

\_\_\_\_\_. *Imagens Religiosas nos Desfiles de Escolas de Samba no Carnaval do Rio de Janeiro: Entre Interdições e Tolerâncias*. Artigo apresentado no VII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Transformações e Subversões na Atualidade, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, UERJ/PROPED, Rio de Janeiro, 2013.

\_\_\_\_\_. Da artificação do desfile das escolas de samba à sala de aula como barracão do fazer. In: RIBEIRO, Ana Paula Alves; PORFIRO, André Luiz e SANTOS, Nilton Silva (org.). Arquivos do CMD, Dossiê Arte do Carnaval, Brasília, v. 5 n. 2, 2019

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: 1992.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível: estética e política. São Paulo, Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. O mestre ignorante: Cinco lições sobre emancipação intelectual. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

RIBEIRO, Ana Paula Alves; FARIAS, Edson e PORFIRO, André Luiz. Você! Viu um carro alegórico, aí? Em Busca das Mediações Socioculturais de um Artefato Artístico, In: RIBEIRO, Ana Paula Alves; PORFIRO, André Luiz e SANTOS, Nilton Silva (org.). Arquivos do CMD, Dossiê Arte do Carnaval, Brasília, v. 5 n. 2, 2019.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba Negro, Espoliação Branca*. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *O Jogo Dramático no Meio Escolar*. Coimbra, Centelha, 1981.

\_\_\_\_\_. Jogar, Representar. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

SANTOS, Nilton. A arte do efêmero – carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro. Apicuri, Rio de Janeiro, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem Preto nem Branco, Muito pelo Contrário – Cor e Raça na Sociabilidade Brasileira. São Paulo, Claroenigma, 2012.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro, Record, 2009.

\_\_\_\_\_. *Juntos: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro, Record, 2013.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? Brasília, *Revista Sociedade e Estado* – v. 22, n. 1, jan./abr. 2007.

SHAPIRO, Roberta e HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? Brasília, *Revista Sociedade e Estado* – V. 28 n. 1 - Janeiro/Abril 2013

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte – O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular*. São Paulo, Ed. 34, 1998.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas. São Paulo, UNESP, 2012.

SOARES, Carmela. Teatro e Educação na Escola Pública: Uma Situação e Jogo. In: Tavares, Renan. Entre Coxias e Recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro. São Caetano do Sul, Yendis, 2006.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

TRINTA, Joãozinho. Sinopse do enredo Ratos e Urubus Larguem minha fantasia, Rio de Janeiro, 1988. In: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/>, acessado em 20/10/2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Maria Laura. Barracão de escola e “Barracão de Ala”: breve estudo dos bastidores do carnaval. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Pró-Memória/SPHAN, Rio de Janeiro n. 20, 1984, p.175.

### **Páginas eletrônicas:**

<https://www.portelaweb.org/outros-carnavais/decadas-de-20-e-30/carnaval-de-1932>, acessado em 10/12/2018.

<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/joaosinho-trinta-mudou-historia-do-carnaval-do-rio-partir-dos-anos-70-10151912> , acessado em 10/10/2018.

<https://filmow.com/fernando-pamplona-a91314/>, acessado em 10/10/2018.

<http://www.carnavalize.com/2016/08/carnavapolis-o-ziriguidum-tropicalista.html>, acessado em 20/11/2019.

<http://www.galeriadosamba.com.br/noticias/fim-de-uma-era-max-lopes-devera-deixar-a-mangureira/1846/>, acessado em 10/10/2018.

<https://noticias.uol.com.br/carnaval/2019/colunas/anderson-baltar/2019/01/31/com-fome-de-titulo-rosa-magalhaes-cria-desfile-para-clara-nunes-na-portela.htm>, acessado em 20/11/2019.

<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2015/noticia/2015/02/carnavalesco-paulo-barros-deixa-mocidade-apos-7-lugar-no-carnaval.html>, acessado em 20/11/2019.

<https://carnaval.ig.com.br/2015-02-16/para-coreografo-carlinhos-de-jesus-desfile-da-mangureira-foi-tenso.html>, acessado em 21/11/219.

<https://euqueroeviajar.wordpress.com/2011/02/08/conheca-a-cidade-do-samba-no-rj/>, acessada em 20/11/2019,

<http://postozero.com/arte-e-cultura/centros-culturais/cidade-do-samba>, acessado em 20/11/2019

<https://oglobo.globo.com/rio/presidente-vargas-fecha-para-desfile-de-carros-alegoricos-7525845>, acessado em 20/11/2019.

<https://diariodorio.com/transito-e-transportes-durante-o-carnaval/>, acessado em 20/11/2019.

<http://www.zimbio.com/photos/Sao+Clemente/Rio+Carnival+2015+Day+2/4ZeNi9F5zWC>, acessado em 20/11/2019.

<https://www.flickr.com/photos/rkbanshi/16566176492/>, 2015, acessado em 20/11/2019.

<http://glo.bo/1DzzbGW>, 2015, acessado em 20/11/2019.

<https://www.flickr.com/photos/delcueto>, 2015, acessado em 20/11/2019.

<http://glo.bo/1DzzbGW>, acessado em 20/11/2019.

<www.flickr.com/photos/riotur/16368901039>, acessada em 20/11/2019.

<https://www.flickr.com/photos/rkbanshi/>, 2015, acessado em 20/11/2019.

<https://www.flickr.com/photos/delcueto>, 2015, acessado em 20/11/2019.

[https://www.culturaememoria.com.br/pagina\\_sobre-nosso-grupo-de-pesquisa--cultura-e-memoria\\_39.html](https://www.culturaememoria.com.br/pagina_sobre-nosso-grupo-de-pesquisa--cultura-e-memoria_39.html), acessado em 25/10/2018.

<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/escolas-de-samba-desfilam-na-antonio-carlos-no-mangue-ate-pouso-na-sapucai-20954625>, acessado em 25/10/2018.

<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/apos-praca-onze-samba-vive-era-de-ouro-na-presidente-vargas-na-candelaria-20926036>, acessado em 25/10/2018.

<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142>, acessado em 25/10/2018.

<http://www.carnavalize.com/2017/01/carnavalizadores-de-primeira-leveza-e.html>, acessado em 25/10/2018.

<https://canaltech.com.br/produtos/O-que-e-QR-code/>, acessado em 25/10/2019.

### **Jornais:**

O Globo, A carnavalesca dos sonhos. O design delirante das fantasias da Sapucaí. 20/3/2014, p. 19.