Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Andre Monte Pereira Dias

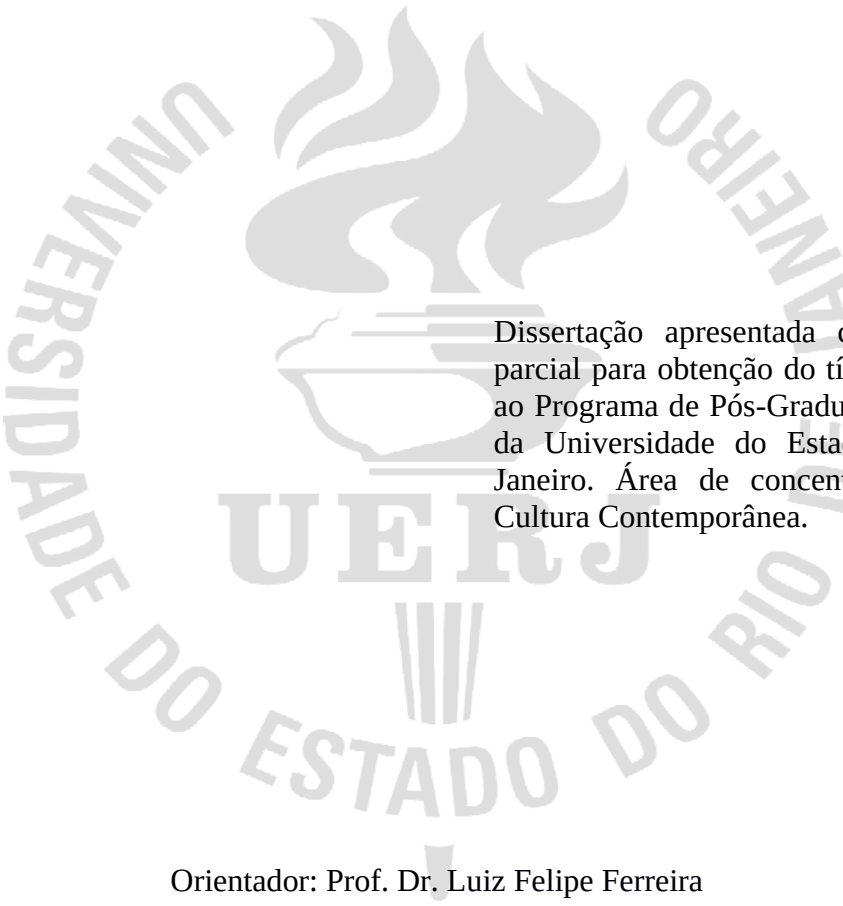
“É fantástico, virou Hollywood isso aqui”
Os processos artísticos pós-modernos nos carnavais de Paulo Barros

Rio de Janeiro
2016

Andre Monte Pereira Dias

“É fantástico, virou Hollywood isso aqui”

Os processos artísticos pós-modernos nos carnavais de Paulo Barros



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

D541 Dias, André Monte Pereira.
"É fantástico, virou Hollywood isso aqui" : os processos artísticos pós-modernos nos carnavais de Paulo Barros /André Monte Pereira Dias. – 2016.
183 f. : il.

Orientador: Luiz Felipe Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Escolas de samba – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 2. Carnavalescos – Teses. 3. Estética moderna – Séc. XXI – Teses. 4. Carnaval – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. I. Ferreira, Luiz Felipe. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 394.25(815.3)

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

_____ _____

Assinatura Data

Andre Monte Pereira Dias

“É fantástico, virou Hollywood isso aqui”

Os processos artísticos pós-modernos nos carnavais de Paulo Barros

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 29 de julho de 2016.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. Samuel Abrantes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Marcelo Campos

Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Dedico à minha avó,
que com o brilho de seus olhos,
ao narrar suas histórias de carnavais passados
me ensinou que
“sem saçaricar esta vida é um nó !”

AGRADECIMENTOS

A fé que me move e ao amor que me alimenta.

Ao carnavalesco Paulo Barros por ter me provocado com seus carnavais.

A meus pais Antônio e Ilca, e a minha tia Hilda pela criação digna e amorosa.

A meus irmãos, primos, sobrinhos que me apoiam em todas as decisões e momentos.

A Daniel por ser uma ilha de paz no meio desse oceano de caos que me cerca.

Aos meus amigos, sobretudo a Renato, André, Samile e Felipe por compartilharem da paixão pelo carnaval.

Aos meus professores e amigos do PPGARTES que tornaram essa caminhada mais prazerosa.

A meu orientador Felipe Ferreira por aceitar minha pesquisa e contribuir tanto com suas orientações tão ousadas.

É quase meia-noite
E algo maligno está te espreitando no escuro
Sob a luz da lua
Você tem uma visão que quase para o seu coração
Você tenta gritar
Mas o terror toma o som antes de você fazê-lo
Você começa a congelar
Enquanto o horror te olha bem nos seus olhos
Você está paralisado!

Você escuta a porta bater
E percebe que não há para onde correr
Você sente uma mão fria
E pensa se ainda vai ver o sol
Você fecha os olhos
E espera que seja tudo imaginação

Trecho da canção Thriller de Michael Jackson

(Tradução do autor)

RESUMO

DIAS, André Monte Pereira. *"É fantástico, virou Hollywood isso aqui"*: os processos artísticos pós-modernos nos carnavais de Paulo Barros. 2016. 183 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Este trabalho propõe uma reflexão acerca dos desfiles das escolas de samba do Rio de janeiro na contemporaneidade por meio da obra do carnavalesco Paulo Barros no período de 2004 até 2014. Investiga a possível criação de um estilo próprio do artista dentro das múltiplas linguagens vivenciadas na criação de um desfile, como as linguagens textuais, gestuais e estéticas, e passa pela formação da imagem do artista pelos discursos midiáticos como inovador, pós-moderno e *pop*.

Palavras-chave: Paulo Barros. Carnaval. Carnavalesco. Pós-modernidade. Performance. Fragmentação.

ABSTRACT

DIAS, André Monte Pereira. *“Is fantastic, became Hollywood here that ":* the artistic processes in the post-modern carnivals of Paulo Barros. 2016. 183 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This work proposes a reflection on the parades of Rio de Janeiro samba-schools in contemporary times through the works of the “carnavalesco” Paulo Barros from 2004 to 2014. Also investigates the possible creation of a unique style of the artist within multiple languages, such as textual, gestural and aesthetic, and runs through the formation of the artist's image through the media discourse as an innovative, post-modern and pop.

Keywords: Paulo Barros. Carnival. Carnavalesco. Post-modernity. Performance. Fragmentation.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	**PAULO BARROS: "O SONHO DA CRIAÇÃO E A CRIAÇÃO DO SONHO"**	14
1.1	**O carnavalesco e a criação**	15
1.1.1	**Primeiros contatos**	17
1.1.2	Os carnavais do grupo de acesso	19
1.2	A construção do estilo Paulo Barros	28
2	**O ESTILO PAULO BARROS: A NARRATIVA TEXTUAL- A FRAGMENTAÇÃO DO DISCURSO**	39
3	**O ESTILO PAULO BARROS: A Linguagem estética/CONCEITO**	53
3.1	**A Arte Pop**	59
3.2	**Leitura fácil**	64
3.3	**As Assemblages**	78
3.4	**O não lugar**	81
3.5	**Os Ícones**	84
3.6	**Mestre Sala e Porta Bandeira**	96
4	**O ESTILO PAULO BARROS: A LINGUAGEM GESTUAL**	101
4.1	**As alegorias**	103
4.1.1	Carros-vivos	104
4.1.2	Carros de ação, ou carros "conceito de cena"	123
4.2	**Comissão de Frente**	130
4.3	**Alas coreografadas**	138
5	**É SEGREDO?**	150
	CONCLUSÃO	176
	REFERÊNCIAS	179

INTRODUÇÃO

E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto
E passo aos olhos nus
Ou vestidos de lunetas,
Passado, presente,
Participo sendo o mistério do planeta.[1]

Sabe-se que as fronteiras entre as culturas, embora ainda se mantenham, não são mais formadas por muros e sim por pontes que, em lugar de separá-las, lhes permite a união, troca de influências e negociação. Desse modo, além dos renomados artistas acadêmicos, os artistas populares narram através de suas obras a história de seu tempo. Dentre as manifestações populares, os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro é uma das que atingem o maior número de espectadores de criadores/artistas, desde o carnavalesco (uma espécie de diretor de espetáculo), passando por artesões, escultores, músicos, bailarinos, costureiras, etc.

Na última década um artista sobressaiu no espetáculo das escolas de samba e foi nomeado, sobretudo pela mídia, como o responsável pela nova cara do carnaval ou como o "terceiro milênio do carnaval". Este artista é o carnavalesco Paulo Barros, um ícone da atualidade que tem dentre suas características polêmicas, ousadias, segredos e uma linguagem pop, atributos que lhe foram atribuídos pela imprensa.

Paulo Barros tem contato com o espetáculo desde a infância e assina carnavais desde o ano de 1994, entrando de vez para a memória popular com seu carnaval do ano de 2004, sua estreia no grupo especial. Neste desfile, pelo GRES Unidos da Tijuca, dentre as criações por ele apresentadas se destacou o carro alegórico "A criação da vida" apelidado posteriormente de "carro do DNA", uma alegoria que surpreendeu pela quebra do paradigma das estruturas alegóricas existentes que geralmente dão destaque a esculturas, elementos cenográficos e destaques. Nela o foco era o elemento humano, mais de 120 componentes seminus com corpos pintados de azul executando um balé sincronizado. Após este desfile, a escola que não passava por um momento promissor, vindo há pouco tempo do Grupo de Acesso, e obtido um quinto lugar, dois nonos e um décimo nos anos anteriores, obteve o segundo lugar. A partir deste ano, a agremiação entrou para o ranking das grandes escolas[2] e atualmente está em

[1] "Mistério do planeta" Composição: Luiz Galvão e Morais Moreira.

[2] Similar ao ranking dos pilotos de Fórmula I, esse sistema de classificação das escolas de samba abrange os 5 últimos anos, pontuando as agremiações de acordo com seus resultados nos desfiles.

primeiro lugar, contando com três campeonatos e três vice-campeonatos sob a regência do carnavalesco, sendo o último no ano de 2014. O corte temporal desta pesquisa será justamente deste período, os desfiles do grupo especial do ano de 2004 até 2014.

Para além dessa institucionalização, a obra de Paulo Barros é de certo modo um painel sobre como os carnavais dos últimos anos se inserem na linguagem espetacularizada, tecnológica e fragmentada do mundo atual, ao propor uma negociação com as influências externas, do cinema, música, arte e literatura entre outras.

O objetivo deste trabalho vai além de compreender um pouco mais sobre a manifestação carnavalesca na contemporaneidade. Pretende-se observar suas negociações, investigar se os conceitos atribuídos ao carnavalesco Paulo Barros realmente se aplicam a seu trabalho e refletir as questões do mundo das artes empregadas sobre o trabalho do artista como, por exemplo o que seriam a qualificações de “pós-moderno” e “pop” no discurso da cultura popular.

A questão motivadora desta pesquisa se baseia na afirmação de que o carnavalesco criou um estilo próprio. A partir dessa assertiva parte-se em busca da confirmação se o estilo Paulo Barros existe, como o mesmo se constitui, se há coerência na obra do artista e como Paulo Barros interage com a contemporaneidade.

Pouco se falou sobre Barros. Dentre as fontes encontradas acerca do carnavalesco figuram um livro de autoria do próprio artista publicado no ano de 2013, É segredo, no qual Barros detalha de forma concisa como ocorre seu processo criativo e relata algumas histórias sobre suas criações e sua trajetória. Encontrou-se também a dissertação de mestrado da pesquisadora Juliana Barbosa dos Santos (2007) que aborda o desfile do ano de 2007 do carnavalesco no GRES Unidos do Viradouro, com o enredo “A Viradouro vira o jogo”, na qual a pesquisadora reflete sobre o processo de criação, a transmutação de formas e o jogo de linguagens daquele desfile, além de alguns artigos como, por exemplo, o de Beatriz dos Santos Feres intitulado “A originalidade do carnaval de Paulo Barros: patemização e iconicidade” (2011) que aborda a interação do carnavalesco com o público, como seus enredos e criações são baseados nas sensações. Um de Juliana Basbosa (2011) “Imagens em movimento: a estética criadora do carnavalesco Paulo Barros, E outros com temas afins, como: “A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval” de Ana Luiza da Luz (2013) e outros que apesar de apresentarem dialogo com a obra do carnavalesco, não foram empregados neste trabalho como: “Arautos da folia: arte e elegância nas comissões de frente das escolas de samba do Rio de Janeiro(1960-1980)” de Eliseu de Miranda Corrêa (2011), “Bandeira, porta bandeira e mestre-sala: elementos de diversas culturas numa tríade soberana

nas escolas de samba cariocas" de Ricardo Lourenço (2009) e "Alegoria Viva: o corpo como produtor de signo" monografia de graduação de Cássia Roberta Nogueira dos Santos (2009)

A obra do carnavalesco é a base da presente pesquisa que possui uma metodologia múltipla, formada por diferentes campos teóricos que dialogam entre si. Para tanto selecionou-se onze anos de desfiles do Grupo Especial do Rio de Janeiro que se apresentarão entre variados aportes e fontes primárias como, fotos, vídeos das transmissões televisivas, os livros Abre alas, veiculados pela LIESA, matérias do jornal O Globo e de sites variados. Após o fichamentos e transcrições realizou-se a análise do material. Os desfiles foram observados sob a luz de alguns conceitos teóricos e eixos temáticos explicitados em cada capítulo, entrecruzados com reflexões e informações inerentes a cada característica, imagem ou desfile. A divisão do trabalho é a seguinte:

A princípio será exposto o papel do carnavalesco como o criador e mediador do espetáculo, onde reflexões dos professores Felipe Ferreira, Nilton Santos e Helenise Guimarães serão discutidas. Logo após, será apresentada a trajetória do artista até a chegada ao Grupo Especial, com sua vivência inicial nos barracões e, depois, assinando os carnavais dos grupos de acesso. Dando segmento, o texto aponta como se deu a construção do estilo Paulo Barros por meio não só de seu trabalho, mas, também, pelos adjetivos e classificações dados a ele pela mídia em geral. Nossa hipótese é a de que esses discursos múltiplos serviram para criar um ícone, um "personagem" polêmico, pop, ousado, inovador entre outros apostos empregados tantas vezes com relação ao artista.

Os três capítulos seguintes investigam se estes termos utilizados para denominar o carnavalesco se encontram em consonância com seus desfiles, suas criações e atentam, também, para o fato dos mesmos termos serem reapropriados pelas vozes da cultura popular, que cria a sua definição própria de pop, de pós-moderno e afins.

O primeiro desses três capítulos reflete sobre a linguagem textual, as narrativas dos enredos de Paulo Barros e a fragmentação do discurso. Neste capítulo serão confrontados dois enredos: "Acelera Tijuca!" do GRES Unidos da Tijuca, desenvolvido pelo carnavalesco Paulo Barros e o enredo "A incrível história do homem que só tinha medo da Matinta Pereira, da Tocandira e da onça pé de boi" do GRES São Clemente, desenvolvido pela carnavalesca Rosa Magalhães, ambos do ano de 2014. Essa comparação serve para demonstrar dois estilos distintos de narrativas, o de Paulo mais fragmentado e citacional e o de Rosa, linear, temporal e histórico. Dentre os conceitos apresentados nesse capítulo estão os de fragmentação (RICOEUR,2012); as oposições de histórias e crônicas (WHITE, 2008); o narrador como um

“camponês sedentário” em oposição ao narrador como um “marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 2012) entre outros.

O capítulo seguinte se debruça sobre a linguagem estética e conceitual do artista. Para tanto, se inicia com uma breve apresentação sobre a pós-modernidade (NICOLACI-DA-COSTA, 2004 e ESPERANDIO, 2007) e indagações sobre o fim das fronteiras sobre as culturas (SANTOS, 2000) e identidade e tradição (HALL, 2004). O capítulo está subdividido em seis partes: A Arte pop; A busca de uma leitura fácil; As assemblages; O conceito de “não lugar”; A presença dos ícones da cultura de massa; A renovação estética dos casais de mestre sala e porta bandeira.

Sobre a arte pop o aporte teórico apresentado se baseia em Mark Francis (2001), Richard Hamilton (1956), Farthing (2011) e Osterwold (2013).

No que tange a leitura fácil os conceitos teóricos abordados são: a pregnância (GOMES FILHO, 2002 e FISHER E SMITH-GRATTO, 1998), a utilização das cores (PEDROSA, 2013) e a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2012). Segue se a este os outros subcapítulos com questões acerca das assemblages (GLUSBERG, 2013), o “não lugar” (AUGÉ, 2012), os ícones (MORIN, 2011 e CANCLINI, 2013).

O capítulo a seguir aborda a linguagem gestual dentro do estilo Paulo Barros e apresenta reflexões sobre as artes performáticas também trabalhadas por Jorge Glusberg (2013). E se divide em: Alegorias (onde pode-se observar dois grandes grupos, o primeiro de “carros-vivos” e o segundo de “carros conceito-de-cena”, ambos termos empregados por Paulo Barros para tratar de suas alegorias); Comissões de frente e Alas coreografadas.

O capítulo seguinte verifica se em um de seus desfiles pode se encontrar todas estas características, como maneira de questionar se a escolha do que seria o “estilo Paulo Barros” dá conta da questão e se aplica de maneira geral no desfile campeão de 2010 do GRES Unidos da Tijuca, enredo “É segredo”.

E por fim a conclusão a qual a pesquisa chegou após a confrontação de todos os fatos e conceitos abordados.

1 PAULO BARROS: "O SONHO DA CRIAÇÃO E A CRIAÇÃO DO SONHO"

Você não sente, não vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança em breve vai acontecer
O que há algum tempo era novo, jovem
Hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer [3]

O capítulo que se segue se propõe a apresentar algumas questões acerca do que se convencionou chamar "estilo Paulo Barros". A princípio será trabalhado, de forma sistemática, o papel dos carnavalescos no processo de execução e criação do espetáculo, seguido por uma abordagem da trajetória primeira de Paulo Barros até sua chegada ao Grupo Especial do Rio de Janeiro. Por último, os conceitos e características estéticas presentes nos seus desfiles mais relevantes dentro de seu estilo, observando-se, entretanto, que não são de modo algum totalizantes e únicos. Sempre que necessário, a construção do personagem Paulo Barros pela mídia será apontada, já que esse discurso midiático de certo modo corroborou a definição do que é o "estilo Paulo Barros". Ao mesmo tempo se agregarão referências a desfiles e espetáculos anteriores, visto que grande parte das características apresentadas pelo artista já estavam presentes, de uma ou de outra maneira, em momentos anteriores, o que evocou uma das provocações motivadoras dessa pesquisa: O que torna a obra de Paulo Barros "o terceiro milênio do carnaval"?, consideração publicada no jornal O Globo em 11 de fevereiro de 2010.

Em textos e comentários divulgados nas mídias impressa, televisada e eletrônica, Paulo Barros, se auto define como o mais "pop"[4] dos carnavalescos e ganhou apostos como "o maestro da Sapucaí"[5], "o mago da Sapucaí"[6], o "novo rei do Sambódromo"[7] ou "o apóstolo da criatividade"[8]. Paulo Barros surge, também, como personagem midiático em locais fora do

[3] "Velha roupa colorida" Compositor: Belchior

[4] "Vou fazer o que? Adoro ser pop!". Declaração de Paulo Barros ao jornal O Globo (21.2.2010).

[5] O Globo, 01.03.2006.

[6] O Globo, 23.02.2012 e também www.ig.com.br na matéria "O mago da avenida".

[7] O Globo, 01.03.2006.

[8] O Globo, 01.03.2006.

carnaval, como programas de televisão – tais como “Mais Você”[9] e “Caldeirão do Huck”[10] (na Rede Globo), em que é citado como exemplo de criatividade, em reportagens esportivas, em crônicas jornalísticas e até em matérias sobre *design* e arquitetura. Além disso, é, segundo dizem, o carnavalesco mais bem pago da história.[11] Polêmico como um *rock star*, está sempre nos burburinhos sobre mudança de escolas, criações e censuras a seus trabalhos.

As características e conceitos que serão abordados foram divididos em três eixos: linguagem textual (fragmentação dos enredos); linguagem gestual (*performances*: nas alegorias, comissões de frente e alas) e linguagem estética (linguagem simplificada, *assemblages*, “não lugar’, ícones da cultura *pop* e a estética dos casais de mestre sala e porta bandeira). Para além destes citados, também se apresentarão noções acerca das temáticas da pós-modernidade, da arte pop, do conceito de identidade, entre outras necessárias para um melhor entendimento.

1.1 **O carnavalesco e a criação**

Olha pra mim, diga quem sou
Eu sou o espelho, sou o próprio Criador [12]

O carnavalesco é o grande maestro do espetáculo das escolas de samba, sendo, geralmente, o responsável pela escolha, desenvolvimento dos enredos e seus desdobramentos.[13] Ele é visto como um mediador cultural que trabalha na união do erudito e do popular como define o professor Felipe Ferreira (1999, p. 17):

> O “saber” carnavalesco difere de outras formas de conhecimento artístico. Ele está dentro da chamada “cultura popular” no sentido em que compreende uma forma de aprendizado espontâneo e informal, depende assim da vivência e convivência dentro de um meio de “especialistas”.

[9] Programas dos dias 07.02.2013; 16.09.2013; 05.01.2014 entre outros.

[10] Programa do dia 22.02.2012 (quadro Lata Velha).

[11] Site Extra/O Globo, 19.03.2014 “Paulo Barros levou 2,5 milhões para trocar Tijuca pela Mocidade”.

[12] Criador e Criatura, Compositores: Beto Corrêa, Dico da Viola, Jefinho e Joãozinho

[13] Ressalto que, hoje em dia, com o crescente número de enredos patrocinados – por países, cidades, empresas ou personalidades – essa escolha não é mais tão livre, o que não desmerece o trabalho criativo do carnavalesco pois, afinal, não é novidade a ação dos mecenas nas criações artísticas.

Em suma, apesar (ou por causa) de estarem inseridos na “cultura popular”, os enredos não são formados somente a partir de conhecimentos provenientes da cultura “do povo”, mas agregam saberes das instituições de difusão da cultura erudita. Como alega o professor Felipe Ferreira, “esta relação entre cultura popular e cultura erudita se dá de uma forma complexa. A fronteira entre as culturas do povo e da elite é vaga, sendo mais importante sua interação que a divisão entre elas.” (Idem, p. 32) Os carnavalescos são, portanto, importantes mediadores entre diferentes manifestações e produtos culturais.[14] Este raciocínio se complementa com a citação a seguir:

> A cidade do Rio de Janeiro tem, em suas escolas de samba, um importante ponto de convergência e sociabilidade de diversificada amplitude. No interior desse espaço de interação social, os carnavalescos, responsáveis pela concepção estética das escolas de samba, funcionam como mediadores privilegiados entre mundos socioculturais. (...) Este diálogo permite, cotidianamente, a comunicação entre indivíduos que de outra maneira estariam apartados. Por outro lado, o mundo do carnaval tem servido como espaço de constituição de uma marca autoral, de assinaturas em um mundo artístico (Becker, 1977) bastante complexo e dinâmico que envolvem os carnavalescos, patronos, comunidades e escolas de samba da cidade. (SANTOS, 2009, p. 153)

A participação desses profissionais apareceu já há algum tempo, como por exemplo: o casal Dirceu e Marie Louise Nery[15], Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Rosa Magalhães, Maria Augusta, Joãosinho Trinta, Fernando Pinto e Viriato Ferreira entre outros provenientes tanto da Escola de Belas Artes[16] quanto do Teatro Municipal ou do teatro de revista nos primórdios do carnaval das escolas de samba.

Quanto ao casal Marie Louise e Dirceu Nery, um depoimento da artista assinala como a entrada desses profissionais do “espetáculo”, foram fundamentais para mudanças na temática e na estética da festa:

> Eu comecei logo a gostar muito de tudo, do povo que era caloroso e naquela época eu fui bem recebida, eles gostavam de trabalhar comigo, mesmo sendo estrangeira, e

[14] Uma abordagem antropológica sobre a questão do carnavalesco mediador poder ser encontrada em Cavalcanti (2006).

[15] Dirceu Nery era cenógrafo e fazia parte da companhia de danças "Brasiliana", onde era bailarino de frevo. Conheceu Marie Louise na Suíça, no Museu de Etnologia de Neuchâtel onde cuidou da parte folclórica da exposição "*Arts primitives et modernes brésiliennes*" e unidos por interesses comuns e pela paixão, retornaram ao Brasil em 1956. (GUIMARÃES, 1992, p. 43)

[16] A participação da Escola Nacional de Belas Artes nos carnavais já é notada no final do século XIX, quando Rodolpho Amoedo, diretor desta escola, confeccionou o estandarte dos Tenentes do Diabo em 1886. Era normal a participação de mestres e alunos na confecção de préstitos, decorações e comissões julgadoras no carnaval carioca. Os concursos de decoração de clubes e hotéis, como o Theatro Municipal e o Hotel Gloria atraíram vários artistas, entre eles Nilton da Costa, Roberto Burle Max, Bianco e Gilberto Trompowsky. Dos concursos de decoração de rua participaram Nilton Sá, Moacir Fernandes Figueiredo, Plinio Lope Cipriano, Adir Botelho, David Ribeiro, Fernando Santoro e Fernando Pamplona. Todos ligados à Escola de Belas Artes. (GUIMARÃES, 1992, p. 53)

> eu adorava. Meu marido estava lá, nós sabíamos como trabalhar e entendíamos de folclore, e eu também entrei direto, e até frequentava terreiros de macumba (...) eu entrei com um bom guia que era o meu marido, e ele era até muito rígido (...) não gostava que eu falasse com muita gente, misturava essa coisa de Escola de Samba com Teatro Municipal, essa coisa do show de levar o espírito do espetáculo para a Escola de Samba. (Apud GUIMARÃES,1992, p. 44)

O carnavalesco e professor Fernando Pamplona, também reforça a importância da participação do casal na "revolução estética" dos desfiles:

> O fato é que a partir do Dirceu Nery e não de mim exatamente houve a revolução da maneira de ver (...) Dirceu Nery que como todos os antecessores trabalhou em teatro, trouxe uma solução de teatro para o figurino, que hoje está empetecada e abarrocado demais, mas ele trouxe uma simplificação que nós acompanhamos. (Apud GUIMARÃES, 1992, p. 48)

Atualmente o carnavalesco é um profissional essencial e grande parte deles acumula experiências de várias áreas do conhecimento, como encenador, figurinista, cenógrafo, artista plástico, etc. O que se nota em seu trabalho é o reflexo de sua trajetória, fragmentos de sua vivência, desdobramentos de influências.

A seguir será apresentado esse caminho de formação do carnavalesco Paulo Barros, dividido em três partes: Concentração (onde se apresentam os primeiros contatos com o carnaval e os barracões das escolas de samba), Desfile (nesse subcapítulo se apresentam os primeiros anos de Paulo Barros como carnavalesco dos grupos de Acesso do Rio de Janeiro)

1.1.1 Primeiros contatos.

Glória a quem trabalha o ano inteiro
Em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras
Figurinista, desenhista e artesão
Gente empenhada em construir a ilusão[17]

O carnavalesco Paulo Barros nasceu em Nilópolis, cidade da Baixada Fluminense conhecida pela presença do GRES Beija Flor de Nilópolis que tem em sua diretoria ligação de parentesco com a maior parte dos dirigentes políticos da cidade.

[17] "Pra tudo se acabar na quarta feira" Composição: Martinho da Vila.

Em seu livro *Paulo Barros sem segredos* o carnavalesco revela um pouco sobre seu primeiro contato com o carnaval das escolas de samba:

> Um dia quando eu ainda era muito pequeno, com 10, 11 anos, liguei a televisão, vi o desfile de uma Escola de Samba e me apaixonei. A partir daquele momento todos os anos eu via os desfiles. A maioria das pessoas espera ansiosamente a chegada do Natal ou do Ano Novo. Eu contava os dias para chegar o Carnaval. (BARROS, 2013, p. 43)

Barros possui formação incompleta em arquitetura e uma carreira de comissário de bordo de 14 anos de duração que largou após iniciar seus trabalhos como carnavalesco. Desfilou, aos 14 anos de idade, na Beija Flor e sempre frequentou o barracão das escolas de samba, e tem em Joãosinho Trinta, carnavalesco da escola nilopolitana por décadas, uma fonte de inspiração. Em sua coluna jornalística, Aydano Motta comenta o fato:

> Entre um momento e outro, o maior artista da festa de todos os tempos serviu de inspiração ao badalado criador das alegorias vivas. Em 1989, a obra suprema de João e da Beija-Flor – "Ratos e urubus, larguem minha fantasia", o mítico desfile do lixo – teve Paulo Barros como componente, na alegoria "Banquete dos miseráveis", que entrou na Sapucaí logo depois do Cristo Mendigo, o abre-alas-emblema. O então comissário de bordo, nascido em Nilópolis (...) conta que decidiu ser carnavalesco ao se deparar com o Redentor na concentração, embrulhado no plástico preto imposto pela censura da Igreja. (O Globo 19.3.2014)

Na ocasião do falecimento de Joãosinho Trinta, Barros prestou uma homenagem a seu ídolo:

> Foi o ano de 1979. Na semana que antecedia ao desfile, estava eu no barracão da Beija-Flor ajudando no que podia para o término das alegorias. Foi a primeira vez que me deparei com João: Meu Deus!!! Estava eu diante daquele pequeno grande homem, meu ídolo... Sempre muito ocupado, corria de um lado para o outro. Tentei abordá-lo com uma pergunta, mas ele não me deu nenhuma atenção. Naquele dia, não entendi sua reação. Mas hoje... (risos). Alguns anos se passaram e eu permaneci no barracão. Continuei fazendo perguntas que depois de tanta convivência, eram prontamente respondidas por ele. Agora eu integrava a equipe (...). Os dias livres entre meus voos na Varig, passava dentro do barracão. Assistia e estava atento a tudo. Quantos finais de semana ficávamos sentados nos carros alegóricos ouvindo suas histórias? Seus ensinamentos... Não era uma pessoa muito fácil de lidar, porém era fascinante. Suas soluções me encantavam pela sua simplicidade de execução.[18]

Como visto, a origem do "talento" do carnavalesco Paulo Barros não vem de um conhecimento técnico, erudito ou acadêmico, mas de um conhecimento prático, formado de modo empírico a partir do diálogo dos saberes e fazeres do cotidiano de um barracão de escola de samba.

[18] www.tudodesamba.com.br/destaque/paulo-barros-homenageia-joaosinho-trinta-com-texto-no-facebook. Acesso em 19.12.2011.

1.1.2 Os carnavais do grupo de acesso.

Quando eu cheguei tudo,tudo
Tudo estava virado
Apenas viro me viro
Mas eu mesma viro os olhinhos.[19]

A trajetória do carnavalesco começou nos grupos de acesso A e B, que, geralmente, apresentam algumas características especiais, como, por exemplo, deficiências estrutural e financeira, obrigando seus carnavalescos a buscar novas soluções como a substituição do luxo por materiais e ideias alternativos. Não cabe aqui esmiuçar esses desfiles do Grupo de Acesso. Serão apenas citados os anos, enredos e colocações, atendo-se um pouco mais ao ano de 2003, quando já é perceptível grande parte dos frutos apresentados no emblemático carnaval de 2004. (Tabela 1)

Tabela 1- Carnavais de Paulo Barros nos Grupos de Acesso

ANO	GRUPO	ESCOLA	ENREDO	COLOCAÇÃO
1994	B	Vizinha Faladeira	Sou rei sou rainha na corte da Vizinha (em parceria com o carnavalesco Henrique Celibe)	2º lugar
1995	A	Vizinha Faladeira	O relicário do samba (em parceria com o carnavalesco Henrique Celibe)	6º lugar
1999	B	Arranco	Numa fuga alucinada entre piolhos e galinhas, veio até uma rainha	4º lugar
2000	B	Arranco	Brasil, 500 anos em três raças	7º lugar
2001	B	Arranco	Oh, que saudade que eu tenho	4º lugar
2002	B	Vizinha Faladeira	Nem tudo que reluz é ouro	5º lugar
2003	A	Paraíso do Tuiuti	Tuiuti desfila o Brasil nas telas de Portinari	4º lugar

[19] "A menina dança" Compositores: Morais e Galvão.

É preciso informar que mesmo após 2004, ano que o carnavalesco entra de vez para a história do carnaval e dos desfiles do Grupo Especial, ele não deixou de contribuir em alguns anos com as escolas do Grupo de Acesso. A tabela 2, a seguir, apresenta essa participação:

Tabela 2 - Carnavais de Paulo Barros no Grupo de Acesso, em parceria com outros carnavalescos.

ANO	GRUPO	ESCOLA	ENREDO	COLOCAÇÃO
2006	A	Estácio de Sá	Quem é você?	Campeã
2009	A	Renascer de Jacarepaguá	Como vai, vai bem? Veio a pé ou veio de trem? (em parceria com o carnavalesco Paulo Menezes)	2º lugar
2010	A	Renascer de Jacarepaguá	Aquaticópolis (em parceria com o carnavalesco Wagner Gonçalves)	8º lugar
2011	A	Renascer de Jacarepaguá	Águas de Março (em parceria com o carnavalesco Edson Pereira)	Campeã

A tabela abaixo aponta os desfiles do carnavalesco no grupo especial (Tabela 3):

Tabela 3- Carnavais de Paulo Barros no Grupo Especial.

ANO	GRUPO	ESCOLA	ENREDO	COLOCAÇÃO
2004	ESPECIAL	Unidos da Tijuca	O sonho da criação e a criação do sonho: a arte da ciência no tempo do impossível	Vice-campeão
2005	ESPECIAL	Unidos da Tijuca	Entrou por um lado, saiu pelo outro… quem quiser que invente outro!	Vice-campeão
2006	ESPECIAL	Unidos da Tijuca	Ouvindo tudo que vejo, vou vendo tudo que ouço	6º lugar
2007	ESPECIAL	Viradouro	A Viradouro vira o jogo.	5º lugar
2008	ESPECIAL	Viradouro	É de arrepiar	7º lugar
2009	ESPECIAL	Vila Isabel	Neste palco da folia, minha vila anuncia: Theatro Municipal, a centenária maravilha (em parceria com	4º lugar

			Alex Souza)	
2010	ESPECIAL	Unidos da Tijuca	É segredo !	CAMPEÃO
2011	ESPECIAL	Unidos da Tijuca	Esta noite levarei sua alma!	Vice-campeão
2012	ESPECIAL	Unidos da Tijuca	O dia em que toda a realeza desembarcou na avenida para coroar o rei Luiz do sertão	CAMPEÃO
2013	ESPECIAL	Unidos da Tijuca	Desceu num raio, é trovoada! O deus Thor pede passagem para mostrar nessa viagem à Alemanha encantada	3º lugar
2014	ESPECIAL	Unidos da Tijuca	Acelera, Tijuca!	CAMPEÃO
2015	ESPECIAL	Mocidade	Se o mundo fosse acabar, me diz o que faria se só lhe restasse um dia?	7º lugar
2016	ESPECIAL	Portela	No voo da águia, uma viagem sem fim...	3º lugar

Dois fatos podem ser destacados a partir das tabelas: o primeiro é que o carnavalesco, aparentemente, dividiu com outro criador quase metade de seus carnavais dos Grupos de Acesso (fato que ocorreu também no Grupo Especial em 2009 na GRES Unidos de Vila Isabel com o carnavalesco Alex de Souza). O segundo fato é que seus enredos para estes grupos eram menos “abstratos” do que os que fariam a fama do carnavalesco, que aborda temas “conceituais” como “medo”, “arrepio” ou “velocidade” ou genéricos como “música” “jogos” ou “viagens”.

Em seu primeiro carnaval (1994) “Sou rei, sou rainha na corte da vizinha”, Barros já menciona alguns personagens que depois serão marca de sua expressão, como os reis e rainhas. Tais personagens reaparecerão em alguns de seus desfiles, como no ano de 2012 na Unidos da Tijuca, enredo em homenagem ao Luiz Gonzaga.

No ano de 1995, o enredo “O relicário do samba”, homenageava os antigos carnavais, que, ironicamente, anos mais tarde, serão “o oposto” dos apresentados pelo carnavalesco em suas “revoluções” no mundo do samba. Um trecho do samba destaca: “Eu vou nesta fantasia,

deslumbrando a poesia dos velhos tempos que não voltam mais. Praça Onze foi o ventre imaculado. Ai que saudade a lembrança traz!".[20]

Nos anos de 1999 e 2000, Barros apresentou, no GRES Arranco, enredos mais ligados ao imaginário do povo brasileiro e em 2001, ainda na mesma escola, apresentava um enredo que, apesar do título saudosista, já traz os personagens que fazem parte de seu passado e que definiram seu futuro, como a bruxa e os heróis da fantasia presentes, por exemplo, em 2005, no enredo "Entrou por um lado, saiu pelo outro... quem quiser que invente outro".

No ano seguinte, 2002, na escola Vizinha Faladeira, desenvolveu o enredo "Nem tudo que reluz é ouro" que nos remete ao enredo "Ratos e Urubus" de João Trinta, ao abordar a noção de que o carnaval se faz pela ilusão, pela troca de materiais e criatividade para superar as necessidades que vemos presente na letra do samba: "Mas se falta grana sobra imaginação / entra em cena o poder da criação. / Pra transformar a crise em alegria. / Se é falso ou verdadeiro é nosso carnaval. / Um lindo show de visual com latas e garrafas minha escola vai brilhar.[21]

Em 2003, ano em que Paulo Barros apresentou na escola Paraíso do Tuiuti o enredo "Tuiuti desfila o Brasil em telas de Portinari", já se vê grande parte do que seria apresentado no ano seguinte na Unidos da Tijuca.[22] Na comissão de frente (Figura 1) há a utilização de um mecanismo que permite o girar da saia, representando uma palheta com pinceis. Esse mesmo mecanismo foi usado em vários carnavais de Paulo nos anos seguintes.

[20] Compositores: Carlos Pessoa, Ageu Coisa Boa, Arthur e Ticarlos.

[21] "Nem tudo que reluz é ouro" Compositores: Rafael, Humberto, Robinho, Maggaiver, Aloysio Madrugada, Luisinho Oliveira, Henrique Guerra, Márcio Alexandre e Wagui

[22] Em conversas informais com especialistas e admiradores da festa carnavalesca, sempre que se fala em Paulo Barros, cita-se Portinari como o início de tudo, embora para o grande público, que assiste apenas o Grupo Especial ou lê apenas o que está na capa dos grandes jornais, o "gênio" surge mesmo em 2004.

Figura 1- GRES Paraíso do Tuiuti, carnaval 2003. Comissão de Frente. Fonte: Galeria do Samba.[23]

A utilização de material inusitado para forração ou construção de alegoria, como uma *assemblage* ou uma instalação, que se tornará uma marca do artista, também se encontra nesse desfile, com seu ponto mais marcante no carro abre-alas: a coroa, símbolo da agremiação, forrada de latas de tinta Suvinil, sem nenhum outro tratamento por cima para "camuflar". (Figura 2)

[23] http://www.galeriadosamba.com.br/espacoaberto/topico/198878/0/2/0/

Figura 2- Paraíso do Tuiuti, em 2003. Detalhe do carro abre alas feito a partir de latas de tinta para materializar o enredo sobre Portinari.[25]

O carnavalesco Luiz Fernando Reis, conhecido por seus enredos críticos realizados na escola de samba Caprichosos de Pilares contou sua experiência no barracão com Paulo Barros destacando essa alegoria:

> Eu admiro muito o Paulo Barros, eu te confesso que eu aprendi muito com ele, pois ele se permite criar, ele sai da formatação, aprendi a liberdade de criar sem medo com o Paulo. No ano do carro dos espantalhos eu era o Diretor de Carnaval da Tuiuti, e o Paulo Barros o Carnavalesco, o enredo era sobre Portinari, e uma pessoa, um dos dirigentes da escola, quando viu o carro abre alas, todo feito com latas de tinta, me chamou e disse que estava muito preocupado com aquilo não dar certo, e que as latas quem sabe, deveriam ser colocadas ao menos numa forma mais simétrica e não todas atrapalhadas! Aí eu disse a ele, feche os olhos e imagina na avenida! Está do caralho! E assim foi, o carro saiu e fez um sucesso internacional! E foi com esse enredo que o Paulo Barros decolou. O cara é um gênio a seu modo! [27]

Outra marca de Paulo Barros é a ousadia na vestimenta dos casais de mestre-sala e porta-bandeira com a substituição das plumas, babados e penas de faisão por elementos ligados à forma, ao movimento ou à temática do desfile. Em 2003, o casal já apresentava estas características que seriam retomadas depois no Grupo Especial, com saias representando

[25] https://www.flickr.com/photos/7477245@N05/6858136759

[27] Entrevista feita por William Oliveira, site www.obatuque.com

roleta, CD e abajur, entre outros elementos. Não se pretende, com isso, dizer que os casais das outras escolas não estejam inseridos no enredo, mas os mesmos, quase sempre, seguem geralmente uma linha mais abstrata, conceitual, com detalhes sutis que remetam ao tema. No caso de Paulo Barros a referência é mais direta. O público percebe que se trata do "Planeta dos Macacos", por exemplo. No casal de 2003, observa-se uma estrutura de saia vazada e formada por pincéis sujos de tintas. (Figura 3).

Figura 3- Casal de Mestre Sala e Porta Bandeira, Tuiuti 2003. Com a saia da porta-bandeira feita de pinceis. Fonte: Galeria do Samba.[28]

Por último, colocam-se em relevo as chamadas "alegorias vivas" (aparentemente surgidas no "carro do DNA" de 2004, na Unidos da Tijuca) "inventadas" por Paulo Barros. Mas isto será retomado depois quando será apresentada a utilização de foliões para a formação de alegorias em desfiles anteriores a este. Quanto a sua utilização pelo carnavalesco, tem-se no "Carro do espantalho" sua plena realização. A alegoria entrou no desfile com os espantalhos estáticos e meio cabisbaixos, como espantalhos reais, e em determinado momento da música eles se moviam, impressionando a plateia que acreditava se tratar de esculturas e não de pessoas fantasiadas. O próprio carnavalesco em seu livro conta que o embrião do

[28] http://www.galeriadosamba.com.br/espacoaberto/topico/198878/0/2/0/

Carro do DNA “foi o uso da figura humana, que já vinha sendo experimentada desde a concepção do carro ‘Espantalhos’”.[30] (Figuras 4 e 5).

Figura 4- Detalhe do Carro “Espantalhos”, Tuiuti 2003. Fonte: Galeria do Samba.[31]

[30] BARROS, 2013, p.48

[31] http://www.galeriadosamba.com.br/espacoaberto/topico/198878/0/2/0/

Figura 5- Detalhe dos espantalhos, Tuiuti 2003.[32]

Observa-se, entretanto, que há uma mudança nas cores do espantalho original de Portinari (figura 6), substituídas por cores mais saturadas, o que remete aos espantalhos que aparecem geralmente na televisão ou em desenhos animados. Uma estética um pouco mais *pop* que também será detalhada mais adiante.

Figura 6- Tela “Espantalho” de Portinari, 1959. Fonte: Secretaria da Educação do Paraná.[35]

[32] https://www.flickr.com/photos/7477245@N05/sets/72157629275538373/

[35] http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=126&evento=

Como esta pesquisa, a princípio, não se propõe a preencher o papel de uma biografia do artista, mas sim a relativizar as características recorrentes em sua obra, acredita-se que esta breve introdução tenha elucidado de forma satisfatória a formação e trajetória artística do carnavalesco até chegar ao Grupo Especial. Quanto aos anos seguintes, não serão abordados de forma cronológica, mas sim apresentados dentro das temáticas quando forem elucidativos, incluindo matérias, imagens e opiniões referentes aos mesmos que venham a corroborar com os objetivos desta pesquisa.

1.2 **A construção do estilo Paulo Barros**

Eu sei que faço seu corpo arrepiar
Eu sei que você não vai sem me ver passar
Eu já vi você chorar
Na hora do meu desfile encerrar.[37]

Após essa introdução da carreira de Paulo Barros, segue-se em direção de algumas provocações que surgiram em vários momentos dessa pesquisa, como, por exemplo, em aulas de figurino de carnaval na EBA/UFRJ e conversas de bastidores entre outros. A mais feroz, foi uma questão proposta num seminário apresentado sobre o carnavalesco na UERJ por um dos presentes na plateia, que é jurado do Grupo de Acesso A: Você acredita que há um estilo Paulo Barros e que ele mereça ser pesquisado?

Quanto a relevância do artista, ou seja, se ele "merece ser pesquisado" ou não, responde-se de maneira bem objetiva: Qualquer manifestação artística/cultural merece ser pesquisada e o artista em questão, além desse valor, acrescenta em seu currículo mais de vinte anos de história, três campeonatos, entre outros fatores quantitativos de mídia, salário e afins. O título da matéria de capa do jornal O Globo, de 23 de fevereiro de 2012, após seu segundo campeonato enaltece esse valor: "O mago da avenida dá um novo título à Tijuca – Paulo Barros vence com enredo tradicional e prova que criou uma nova era na Sapucaí". O texto da matéria destaca que "a vitória, somada aos vice-campeonatos de 2004, 2005 e 2011 consolida

[37] "Tributo à vaidade", Portela 1991. Samba-enredo composto por Café da Portela, Carlinhos Madureira e Iran Silva

a era do carnavalesco inventor das alegorias vivas, que já assinou seis enredos para a escola, nunca ficou fora do desfile das campeãs e teve seu estilo imitado por outros." (p. 1).

A outra questão, sobre a existência ou não de um "estilo Paulo Barros", guia toda a escrita desta pesquisa de modo intermitente. Passou-se então, a questionar aqueles que vinham dialogar sobre carnaval: O que é o "estilo Paulo Barros"? Qual é sua marca? E as respostas vinham ao encontro das mesmas características que se havia decidido pesquisar. Sabe-se que não são as únicas características, visto que uma manifestação tão plural quanto o desfile de uma escola de samba possui desdobramentos e olhares múltiplos, mas, no processo desta pesquisa, foram as que se mostraram mais relevantes. Ressalta-se ainda, que as características são fluidas, transitam de elemento para elemento, podendo se sobrepor. Um mesmo elemento alegórico pode se encaixar em várias características ao mesmo tempo. Para caracterizar e reforçar estas escolhas usa-se as falas do próprio carnavalesco e da mídia. Pode se justificar o emprego das falas da mídia com uma fala de John Kenneth Galbraith (1986), " a crença que outrora era dedicada ao padre-e, talvez em menor grau, ao mestre-escola- é agora conferida aos porta-vozes da televisão e da imprensa. Alusões à fonte da crença são universais e automáticas – 'li isso no jornal' ou 'vi isso na televisão'"

O ano de 2004 é um divisor de águas não só para o carnavalesco Paulo Barros, mas para os desfiles das Escolas de Samba. É o momento em que "nasce", para o público e para a mídia, o artista Paulo Barros. Pode-se constatar este fato em algumas reportagens que o chamam de "desconhecido". Entretanto, a partir desse desfile, seu nome aparece, por vezes, mais do que o das próprias escolas em que assina o projeto artístico.

Ao se analisar as matérias de sites especializados em carnaval, blogs, jornais e narrações dos desfiles percebe-se uma mudança de 2004 para 2005, principalmente, na forma como o carnavalesco é referido. Um exemplo é a narração da Rede Globo que incluía na apresentação de cada escola uma pergunta relacionada ao desfile. Em 2004 a pergunta durante a transmissão do desfile da Unidos da Tijuca era a seguinte: "Escolas do Grupo Especial devem correr o risco e lançar novos talentos no carnaval?". Surpreendentemente a resposta foi 90% negativa, ou seja, 90% dos telespectadores não aprovavam novos talentos. Outro fato curioso é a descrença de alguns em relação ao samba-enredo. O trecho da matéria "2004: Surge Paulo Barros; Beija-Flor vence desfile equilibrado" ilustra essa posição:

> Na fase pré-carnavalesca, muita gente ironizou a Unidos da Tijuca pelo refrão principal de seu samba: "Sonhei amor e vou lutar/Para o meu sonho ser real/ Com a Tijuca campeã do carnaval". Ora bolas, como uma agremiação cujo único campeonato na elite remontava a 1936, havia sido rebaixada várias vezes, tinha como melhor posição no Grupo Especial nas últimas décadas um isolado quinto

> lugar (em 2000) e vinha de duas nonas e uma décima colocações nos três anos anteriores, achava factível ser campeã?[38]

Em relação à criação de um estilo, o carnavalesco aponta:

> Nem sei se você quer saber se considero que estou criando uma nova estética, uma estética Paulo Barros. Mas devo dizer que já me perguntaram sobre isso muitas vezes (...). Vejo que outros profissionais estão buscando formas de introduzir mudanças em suas Escolas. Até ouso dizer que percebo influência de algumas ideias que levei para a avenida. (BARROS, 2013, p.47)

Os jornais reforçam essa ideia, principalmente no que diz respeito às alegorias-vivas, como por exemplo, a matéria do jornal O Globo[39] que afirmava que o GRES Porto da Pedra copiou a ideia de Paulo Barros:

> Outra alegoria muito aplaudida foi a do carro do Boi Apis em que os figurantes faziam coreografias. Uma ideia copiada do carnavalesco da Unidos da Tijuca, Paulo Barros, vice-campeã de 2004, a escola da Tijuca da primeira noite do Grupo Especial já entrou para a história do carnaval ao lançar um novo estilo: os carros alegóricos vivos com esculturas formadas por corpos humanos. É o DNA do samba. (Figura 7)

Figura 7- Jornal O Globo, 8.2.2005, p. 09

Porto da Pedra revive porre de felicidade

Escola de São Gonçalo leva carros gigantescos e público das arquibancadas canta samba de 89 até a Apoteose

Marcia Foletto

• A Unidos do Porto da Pedra, foi a primeira escola de samba a desfilar na Marquês de Sapucaí ontem à noite, com "Carnaval, Festa Profana", reeditando o enredo da União da Ilha de 1989. A vermelho-e-branco de São Gonçalo levou pela primeira vez para a avenida a Ala Crescer e Viver, que doará parte da renda arrecada com a venda das fantasias para projetos sociais.

A escola levou carros gigantescos, como o abre-alas, um tigre de 12 metros de altura, que se movimentou ao longo de todo o Sambódromo. Outra alegoria muito aplaudida foi o carro do Boi Ápis, em que os figurantes faziam coreografias, uma idéia claramente copiada do carnavalesco da Unidos da Tijuca, Paulo Barros.

— Acho tudo isso muito válido. Se estão se inspirando em mim é porque a idéia realmente funcionou — disse Paulo Barros, que circulou pela concentração.

[38] http//www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/02/sambódromo-em-30-atos-2004-desponta-paulo-barros-e-beija-flor-vence-desfile-equilibrado/ Acesso em 24/12/

[39] Jornal O Globo (08/02/2005)

Em resposta aos comentários, na mesma matéria, Barros comentou que achava "tudo isso muito válido. Se estão se inspirando em mim é porque a ideia realmente funciona".

A coluna de Artur Xexéu, no Segundo Caderno do mesmo jornal, no dia seguinte, tinha como título: "Um carnavalesco já ganhou o desfile de 2005 – Nesta quarta-feira de cinzas, tornei-me Unidos da Tijuca desde criancinha." O cronista cita Joãosinho Trinta[40], com sua teatralização feita por Amir Haddad em 1989, no antológico enredo "Ratos e Urubus", e Fernando Pinto[41] com seu estilo pop, ressaltando que

> hoje para uma alegoria "aparecer" na avenida, tem que seguir o estilo Paulo Barros. Todas as outras escolas fizeram mais ou menos isso, mas tomando cuidado para não parecer que estavam imitando a Tijuca. (..) A Porto da Pedra imitou descaradamente a Tijuca. (...) No ano passado, Paulo Barros era só uma promessa. Hoje, na Quarta-Feira de Cinzas, já se pode afirmar que ele é o melhor carnavalesco em atividade. (O Globo, 09.2.2005, Segundo Caderno, p. 5)

Outra reportagem reforçando a ideia de uma "grife Paulo Barros", esta do ano de 2007, também no jornal O GLOBO[42], tinha como título: "Alegorias vivas, uma grife que fez escola", afirmando que "O que se viu foi um festival de réplicas de carros da grife Paulo Barros, o carnavalesco da Viradouro que deu nova cara a folia nos últimos três anos". O texto assinala as "alegorias inspiradas" e as "cópias descaradas", citando um carro da Unidos de Vila Isabel com super-heróis que entravam e saiam de portas, de forma bem similar ao "Carro do Drácula"[43] da Tijuca de 2005. A matéria é ilustrada com as alegorias do estilo Paulo Barros daquele ano, sendo duas da Vila Isabel, uma da Mocidade e outra da Estácio de Sá (Figura 8). O texto também insinua que foi Joãosinho Trinta com o Grupo Tá na Rua, em 1989, no carnaval "Ratos e Urubus", que criou a alegoria viva. Quanto à paternidade da alegoria viva, isso será discutido em outro capítulo.

---

[40] Como visto anteriormente, o carnavalesco Joãosinho trinta foi uma de suas maiores influencias. Em seu livro "Sem Segredos", sobre essa influência Paulo Barros afirma: "João me disse uma coisa que me tocou forte e que trago comigo desde então:'Procure usar aquilo que você não usa, na sua cabeça, na sua mente. Nós temos que utilizar o lado do cérebro que não costumamos. (BARROS, 2013, p. 121)

[41] O carnavalesco Fernando Pinto, também é citado como uma das influências por Paulo Barros: "Eis uma das figuras mais impressionantes que vi no Carnaval. O João foi a minha grande fonte de ensinamentos, a bagagem, o alicerce. Mas o que aflorou em mim o sentimento de romper com os padrões estabelecidos foram os desfiles de Fernando Pinto. Muito novo ainda, um dia cheguei à concentração e me deparei com um índio de tênis. As pessoas olhavam para aquilo e achavam um horror; outras achavam engraçado. Foi nesse momento que algo me cutucou, foi quando percebi: 'É isso que as pessoas querem ver.' Não importa se é bom ou ruim, se gostam ou não. O importante é provocar algum tipo de interferência, que nem sempre será positiva, mas, com certeza, será diferenciada." (BARROS, 2013, p. 123)

[42] Jornal O Globo,(20.2.2007, p. 16).

[43] Carro do Drácula, é uma das alegorias de Paulo Barros para o enredo "Entrou por um lado e saiu pelo outro, quem quiser que invente outro" do ano de 2005 no GRES Unidos da Tijuca, onde três andares de urnas funerárias com vampiros dentro executavam uma coreografia marcante com o auxílio de capa.

Figura 8- Matéria do jornal O Globo, 20.2.2007, Carnaval, p. 16.

VIRADA MODA

Alegorias vivas, uma grife que fez escola

Novidade lançada por carnavalesco da Viradouro vira febre na avenida

Na transmissão da TV Globo do ano de 2004, a carnavalesca Maria Augusta é questionada sobre o estilo do estreante Paulo Barros e responde:

> Paulo Barros a meu entender é a revelação do carnaval. (...) Ele vai apresentar carros vivos. (...) O Paulo Barros tem uma linguagem simplificada, estilizada, muito moderna, limpa, o *clean*, ele fala em vários sentidos de uso da forma. E vocês viram que é um carro simples, muito bem definido em termo de conteúdo, informação (...)

> O objetivo da alegoria é exatamente esse, é de traduzir visualmente o conteúdo do enredo, a linguagem não verbal, e isso está acontecendo de uma maneira muito bem feita na Tijuca.[44]

Ainda sobre o desfile de 2004, o blog Trocando em Miúdos[45] comenta que a Unidos da Tijuca já havia mudado inúmeras vezes de estilo e que atualmente "é sinônimo de modernidade e surpresa". O fato de a escola não ter um estilo tão definido e marcante, pode ter proporcionado ao carnavalesco Paulo Barros o solo fértil para implantar suas mudanças, coisa que em outra agremiação talvez fosse vetada, como nota-se nas críticas sofridas por ele em relação a seu trabalho no carnaval de 2016, na Portela, por se tratar de uma das escolas de maior "tradição" no Grupo Especial. Outra mudança abordada na matéria do blog é a de que a escola está ligada a enredos de "forte apelo cultural" substituídos por "enredos que mais na verdade são temas". A página oficial da escola elucida a importância de Paulo Barros:

> A partir de 2004, com a contratação do carnavalesco Paulo Barros, que despontava no Grupo de Acesso, a Unidos da Tijuca surpreendeu e conquistou o público e a imprensa, garantindo o seu lugar entre as primeiras colocadas, apresentando a cada ano magníficos e admiráveis carnavais. Ocorre, então, o resgate da autoestima do tijucano que participa mais, ao mesmo tempo em que ganha outros e novos adeptos, passando a ser vista por todos com o merecido reconhecimento e respeito no mundo do samba.[46]

Essa transformação da escola, a partir da contratação de Paulo, também é apresentada na coluna de Arthur Xexeu, que destaca também sua responsabilidade sobre o renascer dos desfiles:

> O Rio viu seu desfile de escolas de samba renascer. Há dois anos a Unidos da Tijuca vem sendo garfada no carnaval. Mas neste 2006, se ela não for campeã, vai ser difícil justificar. Desde a aparição de Joãosinho Trinta, em meados do século passado, passou-se a acreditar que a agremiação que tivesse dinheiro não teria como ser batida na disputa das escolas. (...) Até 2004 quando o Sambódromo conheceu Paulo Barros, o carnavalesco da Unidos da Tijuca (...) Não sei não mas eu decretaria a Unidos da Tijuca como *hors concours*, não dá para comparar seu desfile com o das outras. Ela está muito acima das demais. Suas alegorias não têm nada a ver com o que os outros carnavalescos vêm fazendo. Além da originalidade, tem bom gosto, são divertidas, são – carnavalecas! Paulo Barros transformou a Unidos da Tijuca em uma das grandes-quem diria? - e tornou-se o principal carnavalesco carioca. A Tijuca hoje faz a diferença no carnaval do Sambódromo. (O Globo, 1.3.2006, Segundo Caderno, p. 8)

[44] www.youtube.com/watch/ v=lwlJYCHFvTU

[45] http://www.aloisiovillar.blogspot.com.br/2013/06/unidos-da-tijuca-em-cinco-carnavais.html

[46] www.unidosdatijuca.com.br/pt/a-unidos-da-tijuca/historia/historico/

No ano de 2005, O jornal O Globo[47] atentava para "o estilo criativo e barato desenvolvido pelo carnavalesco Paulo Barros (...) em alegorias produzidas à partir de materiais inusitados e fantasias sem brilhos e plumas."

Grande é o coro dos que elogiam o estilo do carnavalesco e atribuem a ele às mudanças sofridas pela era atual dos desfiles, alguns desses depoimentos serão apresentados aqui, como por exemplo, o de Ricardo Amaral, presente no prefácio do livro *Sem segredos* de Paulo Barros:

> Quando assisto ao Carnaval de Paulo Barros, não é como apenas uma escola que passa – aliás, de jeito deslumbrante – pela Avenida. Quando vejo seus carros, fico logo tentado adivinhar qual o seu segredo, quais são seus truques, como ele consegue nos cativar desse modo e nos fazer pensar não só na cultura brasileira, recheada de tradições, mas no mundo, na atualidade. (Apud BARROS, 2013, p. 35)

Já no livro, *Na passarela do samba*, o capítulo referente a 2004 se intitula: "2004, Olha o Paulo Barros aí gente!", numa intertextualidade com o grito de guerra da escola campeã daquele ano (a Beija-flor) e informando que "quem quebrou a mesmice no desfile e conquistou o vice-campeonato foi a Unidos da Tijuca, com o carnavalesco Paulo Barros". (CUNHA e DINIZ, 2014, p. 168) O texto destaca, em uma assertiva do carnavalesco, o seu conceito de carnaval: "As pessoas estão cansadas de todos os anos verem as mesmas plumas e paetês. E não adianta: o carro do DNA fez a diferença em 2004". (Idem, ibidem). Por último uma afirmação do carnavalesco e comentarista Milton Cunha: "Um artista admirável, um carnavalesco conceitual, que acredita na sua forma de propor a cena, do novo samba, admirável".[48]

Após a leitura de mais de dez anos de reportagens, vídeos e entrevistas, pôde-se notar que certos termos são ligados exaustivamente ao carnavalesco, como magia, inovação, criatividade, surpresa e ousadia. Por exemplo, na transmissão oficial do desfile de 2007 da Rede Globo de Televisão[49], salienta-se o comentário da repórter Maria Beltrão:

> A Viradouro quer o campeonato, e para isso chamou o carnavalesco revelação Paulo Barros. (...) O Paulo Barros avisa que seu estilo continua o mesmo (...) e confirmou que a ousadia e o risco ainda são a marca. (...) O Paulo Barros vem revolucionando o carnaval carioca (...) conhecido por apresentar inovações no Sambódromo.[50]

[47] Jornal O Globo (6.2.2005)

[48] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5VGFvEejKDE

[49] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sE6yyVet2CA

[50] A escolha das narrações do desfile se dá devido ao fato de serem os comentaristas de certa maneira mediadores entre os desfiles e o público, e atingirem o maior número de espectadores. Ajudando, guiando e até influenciando a receptividade, o entendimento do grande público.

Outro exemplo interessante é a reportagem do jornal O Globo[51] que publicou a opinião de alguns especialistas e apontava a Tijuca entre as favoritas, destacando que a escola tinha entre seus trunfos a volta de Paulo Barros. A historiadora Rosa Maria Araújo foi além, ao afirmar que considerava o carnavalesco "o terceiro milênio do carnaval". Além desse aposto, recebeu inúmeros outros como "maestro da Sapucaí", "novo rei do Sambódromo" e "apóstolo da criatividade".[52]

No que diz respeito ao próprio carnavalesco se auto definindo, reforçam-se algumas declarações: "Para quem diz que eu não faço carnaval, vá para os Estados Unidos. Disseram que eu teria que mudar e não mudei." (O Globo, 18.2.2010) "Meu Carnaval é o que o povo quer!" (O Globo, 21.02.2010) "Vou fazer o que? Adoro ser *pop*." (O Globo, 21.02.2010) "Eu não faço enredo para causar polêmica, eu faço enredo para construir alguma coisa, para as pessoas se divertirem (...). As pessoas me chamam de estrategista. Sou estrategista. Eu libertei, eu deixei sair o que me interessava."[53] "Fico triste quando falam que isso não é Carnaval. Tem espaço para Rosa, Max, Renato. Basta respeitar o que cada um faz."[54]

> Minha aposta hoje é a interação com o público. Quero um espetáculo onde as pessoas não fiquem apenas assistindo a alegoria, as alas passando pela Avenida, sentadas em suas arquibancadas ou no conforto de frisas e camarotes. Quero provocar o susto, a surpresa, o grito, o riso, a dança, o aplauso. O desfile é para ser uma brincadeira, um jogo de cena com a plateia. Quando o público vibra, responde, interage, o objetivo do meu trabalho foi atingido. (BARROS, 2013, p. 164)

"Essa argumentação dos historiadores de que 'aquilo está bem construído', 'isso representa muito bem' é balela. Eu parto de um desejo de desconstruir essa visão e criar momentos que sejam de diversão, surpresa e provocação. (BARROS, 2013, p. 176) "Já decidi o enredo do ano que vem, ia ser Madonna, mas falaram que eu sou muito estrangeiro. Já resolvi, então o enredo será sobre neguinho da Beija Flor. Assim, só vou tirar nota dez. (O GLOBO, 10.3.2011, p. 12)[55]

---

[51] Jornal O Globo (14.2.2010, p. 15)

[52] Jornal O Globo (1.3.2006)

[53] www.diversao.terra.com.br/mistério-de-paulo-barros-coloca-tijuca-entre-favoritas,cf6820d310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html

[54] http://odia.ig.com.br/portal/o-dia-na-folia/paulo-barros-chora-e-diz-que-desfile-da-tijuca-foi-perfeito-1.110259

[55] Declaração polêmica dada em resposta ao Título da Beija Flor de Nilópolis com enredo sobre Roberto Carlos.

No jornal O Globo,[56] foi publicado uma entrevista com o carnavalesco sob a manchete "Não vim para fazer o que todo mundo já fazia". Dentre várias perguntas, duas serão transcritas, por serem mais interessantes para o trabalho:

> A sua maneira de "desconstruir" o carnaval gera opiniões divergentes. Enquanto alguns amam seu trabalho, outros dizem que o que você faz é um espetáculo diferente, mais do estilo Broadway e da Disney, e que pouco tem a ver com carnaval. Como reage a estas críticas?
> Paulo: Não reajo mais. Estou mais preocupado com as pessoas que me encontram nas ruas e me param para dizer que só voltaram a assistir aos desfiles das escolas por minha causa. Faço tudo para essas pessoas.
> Então nada se cria, tudo se copia? [Após comentar que no ano anterior o Salgueiro levou Harry Potter à avenida]
> Paulo: A gente sempre vai ter que trabalhar com referências de cópia. Os carnavalescos usam sempre referências históricas e culturais. Mas, se a cultura é pop, eu também copio. Agora mesmo que eu repita, dou uma abordagem totalmente diferenciada. As esfinges, coitadas, não aguentam mais ser usadas nos desfiles. Não para de aparecer cavalo, elefante... (O GLOBO 06.3.2011, p. 13)

Como se nota, nem todos são adeptos das mudanças e do estilo dos carnavais de Paulo Barros. Para elucidar, agrega-se uma crítica apresentada pela pesquisadora Helena Theodoro: "Paulo Barros tem uma visão de espetáculo (...) ele tem uma beleza estética, cria coisas incríveis. É nota mil. Agora, escola de samba é outra coisa."[57]

Outro fato curioso presente nos jornais e nos grupos de debate na Internet, é o incentivo a uma disputa entre Paulo Barros e a Unidos da Tijuca, quando ambos estavam separados. Por exemplo, no jornal o Globo do dia seguinte ao desfile das escolas de 2007, uma das manchetes era: "À sombra do ex-carnavalesco. Escola espera ter deixado marca de Paulo Barros para trás com o desfile de segunda-feira". (O Globo, 21.2.2007, p. 7) No dia seguinte à apuração que terminou com a Unidos da Tijuca à frente da Viradouro, a manchete era: "Criatura leva a melhor no embate com criador". Frase bem emblemática, pois, nela o carnavalesco criou a escola e não o inverso. (O Globo, 22.2.2007, p.12) Em 2008, Paulo Barros continuava no GRES Unidos do Viradouro e em matéria do jornal O Globo é publicada declaração do então carnavalesco da Tijuca, Luiz Carlos Bruno, de que as alegorias vivas não tinham dono. [58]

Sobre as críticas sofridas pelo artista que apontam que sua obra não é carnaval, cabe uma analogia dessa "descarnavalização" com o conceito de "obra de arte" presente em Arthur Danto (2010). Primeiro há a ideia de "institucionalização" que afirma que "um objeto material

[56] Jornal O Globo (06.3.2011)
[57] Jornal O Globo (06.03.2011, p.14)
[58] Jornal O Globo (08.02.2008)

(ou um artefato) é uma obra de arte quando o arcabouço institucional do *mundo da arte* assim o considera" (p. 39). Do mesmo modo,

> assim como um homem é um marido só porque preenche determinadas condições definidas pelas instituições, embora em seu aspecto exterior nada o diferencie de qualquer outro homem, uma coisa é uma obra de arte quando preenche determinadas condições definidas pelas instituições, embora sua aparência exterior não se diferencie de um objeto que não é uma obra de arte. (p. 68)

Os carnavais de Paulo Barros possuem essa confirmação da "institucionalização". Basta notar a aprovação dos jurados, com os campeonatos e vice-campeonatos conquistados por ele.

Referindo-se ao espaço teatral, Danto comenta que

> o perímetro convencional do teatro desempenha (...) uma função análoga à das aspas, que servem para isolar o que estiver entre elas do discurso coloquial normal. (...) Os artistas se valem das convenções justamente para esse fim, e se às vezes as transgridem é porque desejam provocar ilusões ou criar uma sensação de continuidade entre arte e vida. (DANTO, 2010, p. 61)

Essas aspas no carnaval se dão de duas maneiras, espaciais e temporais. Espacial porque ao passar na Marques de Sapucaí, palco dos desfiles, os objetos, personagens e temas adquirem um valor outro que não o do lugar-comum e temporal. Em relação específica aos desfiles das escolas de samba é inegável que são experiências quase religiosas, em que há um êxtase, algo que beira o sagrado. Por isso, mesmo que o carnavalesco tenha proposto algumas modificações nas representações e elementos dos desfiles, estes continuam sendo carnaval, sendo escola de samba.

Os capítulos seguintes verificarão a presença destas características e conceitos apresentados em diferentes níveis nas falas supracitadas, nos desfiles do carnavalesco Paulo Barros no Grupo Especial do Rio de Janeiro, no período de 2004 até 2014. Observa-se aqui que a mídia, comentaristas e o público não têm um compromisso tão sério com os temas, e podem usá-los de modo mais livre, equivocado, até leviano. Por isso serão conceitualizados e contestados quando necessário. Ao mesmo tempo que demonstram essa ressignificação dos conceitos pela cultura popular, ao perceber como esta cultura os pensa e produz. A divisão das características seguirá a seguinte ordem:

Um primeiro capítulo sobre a linguagem textual, abordará a fragmentação nos enredos de Paulo Barros, além de suas temáticas mais abstratas em comparação com outros enredos.

O capítulo seguinte, abordará a linguagem estética e conceitual dos desfiles. Com uma introdução sobre a pós-modernidade, para que se compreenda um pouco melhor as linhas e fronteiras tênues da arte e de termos como tradição e afins, e uma breve introdução sobre a Arte *pop*. Em sequencia apresentará reflexões como o uso de cores e formas simplificadas, uma estética mais imediatista, *clean*, como a de um outdoor. Trabalha-se a questão da reprodutibilidade e da utilização de *plotters*[59] e outras tecnologias usadas pelo artista. Traz a luz também as *assemblages* e o conceito de "não lugar". Outro termo a sobre o qual se debruça, são os ícones onde se incluem os personagens do cinema, música, televisão, quadrinhos e objetos da cultura e Finaliza com os casais de mestre sala e porta bandeira caracterizados como personagens.

Em seguida será abordada a linguagem gestual, por meio das *performances*, em três aspectos e elementos de um desfile, a saber: comissões de frente, alas coreografadas, alegorias, trabalha-se em cada uma as características e subdivisões que se fizeram notar no decorrer da pesquisa.

[59] *Plotter* é uma técnica de impressão digital de imagens sobre materiais diversos.

2 O ESTILO PAULO BARROS: A NARRATIVA TEXTUAL- A FRAGMENTAÇÃO DO DISCURSO.

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país
Viva a bossa, sa, sa
Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça[60]

Diferentes formatos de enredos são produzidos pelos carnavalescos na "era Sambódromo"[61]. Muitos, atualmente, entram num processo de adequação à linguagem hipermidiática dos meios de comunicação em massa, que tomam como parâmetro a remodelação de linguagens anteriormente estabelecidas pelo impresso, televisão, rádio e cinema enquanto outros ainda seguem uma linearidade narrativa coesa e temporal com princípio, meio e fim. A partir de uma análise de dois enredos distintos – o primeiro do G.R.E.S. São Clemente do ano de 2015, elaborado pela carnavalesca Rosa Magalhães, intitulado "A incrível história do homem que só tinha medo da Matinta Pereira, da tocandira e da onça pé de boi" que contava a história do carnavalesco Fernando Pamplona, o segundo do G.R.E.S Unidos da Tijuca, para o carnaval de 2015, desenvolvido pelo carnavalesco Paulo Barros, com o título de "Acelera Tijuca!" –, se compararão suas sinopses e organogramas, buscando relacionar a narrativa dos enredos com a dos organogramas (figura 9)[62] e ressaltar a influência de um novo público, resultante desse mundo fragmentado e multifuncional das tecnologias contemporânea e herdeiro de narrativas históricas e lineares. Porém, deve-se

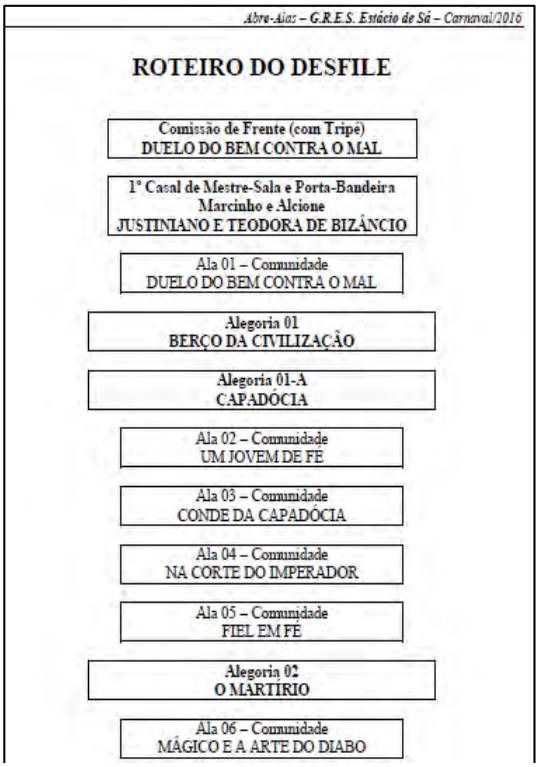
[60] Música Tropicália. Composição: Caetano Veloso.

[61] Período após a construção do Sambódromo em 1984.

[62] O organograma, também chamado de roteiro do desfile, é a maneira objetiva como o desfile se organiza, em setores, alas, alegorias, tripés, etc. É equiparável a um índice dos elementos que serão vistos no decorrer do desfile. A inversão da ordem apresentada nele pode ser penalizada pelos jurados de enredo quando julgarem que ela altere a compreensão do enredo.

questionar o quanto essa linearidade se torna fragmentada pelas infinitas possibilidades de olhares.

Figura 9- Página do organograma/roteiro do desfile do G.R.E.S Estácio de Sá para o carnaval de 2016.[63]



Abre-Alas – G.R.E.S. Estácio de Sá – Carnaval/2016

ROTEIRO DO DESFILE

Comissão de Frente (com Tripé)
DUELO DO BEM CONTRA O MAL

1° Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira
Marcinho e Alcione
JUSTINIANO E TEODORA DE BIZÂNCIO

Ala 01 – Comunidade
DUELO DO BEM CONTRA O MAL

Alegoria 01
BERÇO DA CIVILIZAÇÃO

Alegoria 01-A
CAPADÓCIA

Ala 02 – Comunidade
UM JOVEM DE FÉ

Ala 03 – Comunidade
CONDE DA CAPADÓCIA

Ala 04 – Comunidade
NA CORTE DO IMPERADOR

Ala 05 – Comunidade
FIEL EM FÉ

Alegoria 02
O MARTÍRIO

Ala 06 – Comunidade
MÁGICO E A ARTE DO DIABO

Logo após a escolha do enredo a equipe (geralmente contando com historiadores e pesquisadores) elabora uma extensa pesquisa a partir da qual se desenvolve a sinopse, o texto escrito de onde parte todo o carnaval da escola. Sobre a criação do enredo, Rosa Magalhães (1997) explica que

> uma das características das Escolas de Samba é contar uma história que a cada ano tem de ser diferente. Ter um tema e contar a história que dará origem a todas as outras etapas subsequentes, até culminar com o desfile de carnaval. O enredo, portanto, é o fio condutor da letra e da melodia do samba, e vai orientar a criação e execução dos trajes, o desenho dos carros alegóricos, a escolha das cores e dos efeitos coreográficos, assim por diante. (MAGALHÃES, 1997, p. 26)

O enredo é a base de todo o desfile das escolas de samba, permitindo algumas narrativas e classificações. Ferreira (2012) classifica essa narrativa da seguinte forma:

[63] Fonte: LIESA, Abre-Alas 2016, domingo, p. 13.

> O desenvolvimento do enredo pressupõe a criação de uma narrativa sequencial que conte a história proposta pelo tema ou, no caso de temas abstratos ou meramente descritivos, que destaque seus elementos essenciais. Para tanto, é necessário dividir o desfile da escola em certos números de partes, chamadas de "setores". Cada setor refere-se, normalmente, a um momento do enredo (...). Cada setor mantém, quase sempre, uma unidade visual entre alegorias e fantasias capaz de identifica-lo como tal. (FERREIRA, 2012, p. 181)

Atualmente, com as mídias sociais, o carnaval é fortemente influenciado pelos torcedores que, ao descobrirem as possibilidades de enredos, já correm para opinar, criticar e até "recusar"[65] alguns, o que indiretamente influencia nas escolhas da escola.

Alguns estudiosos do carnaval carioca já classificaram a temática dos enredos, para aprimorar sua compreensão. O principal elemento em comum apresentado por todos é que os enredos podem assumir características mistas.

> Há diversos enfoques para os assuntos escolhidos, pode ser histórico, jocoso, crítico, descritivo, associativo. O mais importante é que tenha uma leitura para o entendimento popular. (MAGALHÃES, 1997, p. 26)
> Alguns (enredos) procuram destacar os aspectos narrativos, destacando fatos ou situações capazes de explicar a história e levar a uma conclusão. (...) Outros carnavalescos dão menos importância à elaboração de um discurso sequencial e procuram enfocar elementos que possibilitem a criação de efeitos visuais surpreendentes (...) Alguns carnavalesco buscam ainda desenvolver o enredo em função do impacto geral da apresentação da escola, colocando os detalhes e o encadeamento das partes em segundo plano. (FERREIRA, 2012, p. 182)
> Os temas dos enredos são muito variados. Podemos distinguir pelo menos os seguintes tipos: histórico, literário, folclórico, homenagem à personalidade/biográfico, metalinguístico, geográfico, de crítica social, de humor, abstrato ou conceitual, sobre objetos, esportivo, de temática infantil, de temática afro-brasileira, de temática indígena e de patrocínio. (FARIAS, 2007, p.48)

Das considerações acima, a que se abordará neste trabalho é a de Ferreira que propõe uma divisão baseada na narrativa, enquanto as outras duas se dão sobre a temática. Apenas a título de classificação, os enredos serão divididos em dois grandes grupos: enredos histórico/lineares e enredos "citacionais".[66] Essa classificação é bem simplificada e cabe ressaltar que os enredos geralmente apresentam características de ambos, guardadas as proporções.

---

[65] Um exemplo: ao anunciar a possibilidade do GRES Beija Flor de Nilópolis homenagear o jogador de futebol "Ronaldo Fenomeno", no desfile de 2017, as páginas especializadas em carnaval do Facebook receberam inúmeras críticas.

[66] Termo é usado pejorativamente por alguns foliões, querendo demonstrar que o carnavalesco não desenvolveu um enredo amarrado, com uma boa narrativa, coesa, como se o mesmo tivesse apenas colocado o tema na ferramenta de pesquisa digital e a partir dos elementos escolhidos aleatoriamente pelo site, os apresentasse na Avenida.

Enredos históricos/lineares são aqueles cuja narrativa segue uma linha histórica, com início, meio e fim. Geralmente apresentam uma evolução no tempo. Por exemplo, enredos sobre personagens da história, sobre algum objeto ou cidade. Este tipo de enredo se propõe a seguir uma linearidade e coesão na qual os elementos seguem em uma ordem com uma inter-relação entre eles. A ordem como se apresentam no desfile é importante para a narrativa. Enredos citacionais são aqueles mais abstratos, sobre temas mais genéricos como "medo", "velocidade", "fogo", nos quais os elementos apresentados geralmente não seguem uma ordem temporal ou lógica, podem ser deslocados e entendidos como uma unidade completa de sentido em si mesmos. A Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) disponibiliza aos julgadores um manual com os itens que devem ser observados ou ignorados em cada quesito. No quesito enredo destaca-se que este "é a criação e a apresentação artística de um tema ou conceito", o que abrange tanto o texto quanto sua realização artística. Os julgadores devem considerar em seu julgamento alguns aspectos como "concepção", ou "argumento ou tema, ou seja, a ideia básica apresentada pela Escola e o desenvolvimento teórico do tema proposto". Devem considerar, também, sua "realização", a forma como ele foi adaptado à linguagem do desfile, "ou seja, a capacidade de compreensão do enredo a partir da associação entre o tema ou argumento proposto e o seu desenvolvimento apresentado na Avenida através das fantasias, alegorias e outros elementos plástico-visuais", além da "apresentação sequencial das diversas partes (alas, alegorias, fantasias, etc.) que irá possibilitar o entendimento do tema ou argumento proposto, de acordo com o roteiro previamente fornecido pela Escola" e penalizar "a troca de ordem e/ou a presença, em desfile, de Alegorias ou Alas que estejam em desacordo com o roteiro fornecido pela Escola". (MANUAL DO JULGADOR, p. 43) Em síntese, a princípio há uma importância temática na ordem em que os elementos se apresentam no desfile, pelo menos no que diz respeito ao julgamento.

No roteiro, ou organograma, encontra-se a ordem em que os elementos se apresentam no desfile em suas divisões temáticas (setores), compostas por alegorias e alas. A ordem é, geralmente, baseada naquela em que os elementos foram apresentados na sinopse.[67]

Pretende-se aqui defender que o desenvolvimento desses enredos citacionais é reflexo dos acontecimentos jornalísticos e narrativas do presente e que tais eventos narrados de forma fragmentada pelas mídias se apresentam como conjuntos significativos integrais e coerentes.

[67] Sinopse é o texto que apresenta o tema do enredo, geralmente desenvolvido em conjunto com pesquisadores e escritores, alguns com estilos similares ao do tema proposto.

Para explicitar melhor o argumento a pesquisa apoia-se em alguns teóricos como Ricoeur (2012), Iser (2013) White (2008) e Benjamin (2012).

Segundo Ricoeur, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana há uma correlação transcultural. O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo e a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal. Esse “tempo humano” está cada dia mais curto, há uma enxurrada de informações as quais o homem não é capaz de dar conta, incluindo as narrativas jornalísticas. Quantas vezes alguém começa a conta uma história e alguém interrompe com um: “Isso acaba hoje?” ou um “Vai direto ao ponto.”. Não há mais tempo para algumas narrativas longas, sejam escritas ou orais.

Cada enredo se propõe a narrar uma história e o carnavalesco geralmente é o autor dessa narração, contudo, ela se dá em vários níveis e linguagens diferentes. Mesmo os carnavalescos que criam enredos citacionais, mantêm certa coesão e linearidade no texto da sinopse, em contraponto aos enredos histórico/lineares.

O ato e a capacidade de narrar uma história está em extinção, como afirma Benjamin (2012):

> São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos é alienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 2012, p. 198)

O autor explica as causas dessa queda da capacidade de narrar, na redução das experiências, e cita o quanto o jornalismo decaiu:

> Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. (BENJAMIN, 2012, p. 198)

Benjamin compara a capacidade de narrar com o trabalho do artesão, alegando que o tempo da sociedade atual não permite mais que se trabalhe sobre as matérias, sejam elas físicas ou narrativas (palavras). Há um desejo pelo imediatismo, pelo objeto pronto, terminado, completo. O autor apresenta as condições de transmissão da experiência necessárias ao bom narrador, que, para ele, não existem mais na nossa sociedade:

> a) A experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte.

> b) Esse caráter de comunidade entre vida e palavra apoia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal. Oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia. O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global, tempo onde se tinha, justamente, tempo para contar. Finalmente de acordo com Benjamin, os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora, já que esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre mão e voz, entre o gesto e a palavra.
> c) A comunidade da experiência funda a dimensão pratica da narrativa tradicional. (...) O conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas em "fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada" (Apud GAGNEBIN, 2012, p.11)

Gagnebin (Idem, ibidem) acrescenta que

> o depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem. A degradação da *Erfahrung* (experiência) descreve o mesmo processo de fragmentação e de secularização que Benjamin, na mesma época, analisa como a "perda da aura" em seu célebre ensaio sobre "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica".

Atualmente existe a sensação de que a vida anda cada dia mais depressa com tantas tarefas, ações e informações. Há essa ânsia de chegar ao ponto, que se reflete na maneira como nossa mídia, arte e bens de consumo se produzem. Como destaca Benjamin (2012, p. 206),

> o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story* que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representam a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.

Benjamim distingue dois grupos de narradores, a saber: "Quem viaja tem muito que contar" (representado por um "marinheiro comerciante", alguém que veio de longe com muitas experiências) e "o homem que ganhou honestamente a sua vida" (representado por um "camponês sedentário", cheio de histórias, tradições e sabedorias que o tempo lhe ensinou). Pode-se imaginar que no carnaval das escolas de samba tem-se também presente os mesmos narradores, afinal os eixos principais de temáticas são as tradições brasileiras, contadas pelos ancestrais, gente do povo, pretas velhas, etc. E do outro lado histórias de viagens, outros países, outros mundos.

Parte-se agora na contraposição dos dois tipos de enredos, linear e citacional, e para tal tarefa serve-se de White e seus conceitos sobre "crônica" e "estórias". Nota-se aqui uma relação das estórias com os enredos lineares e da crônica com os enredos citacionais.

Deve-se ter em mente que as estórias são formadas de uma sucessão de diversas crônicas. Do mesmo modo que os enredos lineares têm suas subdivisões. Como afirma White (2008, p. 21),

> em primeiro lugar os elementos do campo histórico são organizados numa crônica pelo arranjo dos acontecimentos que serão tratados na ordem temporal de sua ocorrência; depois a crônica é organizada numa estória pelo posterior arranjo dos eventos nos componentes de um "espetáculo" ou processo de acontecimento, que, segundo se pensa, possui começo, meio e fim discerníveis. Essa transformação da crônica em estória é efetuada pela caracterização de alguns eventos da crônica em função de motivos iniciais, de outros em função de motivos conclusivos, e de ainda outros em função de motivos de transição.

As crônicas, assim como os enredos citacionais, estão apenas "ali" não precisam de início, meio e fim. Funcionam de modo independente. Não se exige uma série de acontecimentos.

Já na estória, assim como nos enredos lineares, os elementos são organizados a partir de uma lógica, um processo fechado com início, meio e fim, os termos possuem uma subordinação entre si, uma ordem determinada. White (2008, p. 21) comenta que foram colocadas em um "código de motivos", que se transformam "num processo diacrônico concluído, a respeito do qual é possível então fazer perguntas como se se lidasse com uma estrutura sincrônica de relações." Dentro da estória surgem algumas questões que o historiador (compara-se aqui o historiador com o narrador) deve "prever e responder" como: "Que aconteceu depois?", "Como isso aconteceu?", "Porque as coisas aconteceram desse modo e não daquele?", "Em que deu no final tudo isso?". White também destaca as distinções entre "narrativas diacrônicas, ou processionais" ("crônicas" onde o senso de transformação estrutural é predominante como a principal representação orientadora) e as "narrativas sincrônicas ou estáticas" ("estórias" em que o senso de continuidade estrutural predomina.). Para completar seu raciocínio à cerca das distinções White ressalta:

> As *estórias* históricas reconstituem as sequências de eventos que conduzem dos inicios aos términos (provisórios) de processos sociais e culturais, de um modo que as *crônicas* não são obrigadas a fazer. A rigor, as crônicas têm finais em aberto. Em princípio não tem inícios, simplesmente "começam" quando o cronista passa a registrar os eventos. E não têm pontos culminantes nem resoluções; podem continuar indefinidamente. (WHITE, 2008, p. 22)

Os desfiles das escolas de samba, mesmo que a priori sejam baseados em uma narrativa linear e histórica, chegam ao público e a passarela do samba de forma fragmentada, principalmente para o público televisivo que não pode escolher seu ponto de vista e fica à mercê do corte e montagem da emissora. Vários elementos são suprimidos, alguns segmentos

e personagens ganham mais destaque (como, por exemplo, uma atriz global) ou a escola, já estando no meio do desfile, tem um problema em seu início (como um carro quebrado) fazendo com que a narrativa artística seja substituída pelo furo jornalístico e acarretando idas e vindas na sequência do desfile, fragmentando, assim, a ideia inicial do carnavalesco. Isso talvez ocorra porque atualmente o jornalismo não se baseia nas suas qualidades narrativas, mas na sua forma de lidar com o tempo e "importância" dos fatos.

Um conceito recorrente nos estudos recentes sobre mídia é o de "convergência", desenvolvido por Henri Jenkins (2008), que aponta a tendência pela qual os meios de comunicação estão se juntando para se adaptar ao mundo digital, buscando assim uma maior divulgação, distribuição e também um aprimoramento das tecnologias, visto que, com a criação da Internet, os meios de comunicação "antigos" (jornal, rádio e televisão) perderam parte de seu poder. Grandes empresas, jornais e outras mídias decidiram após essa mudança se aliar ao mundo virtual. Uma característica típica dessa convergência é o uso de vídeos, o que se origina da necessidade que os "leitores" atuais sentem de ver tudo com maior velocidade, o que gera por vezes um enorme número de informações com conteúdo reduzido. Outro exemplo dessa convergência está na televisão digital, que apregoa uma maior interatividade do telespectador com as emissoras. Mais um exemplo dessa convergência são os *smartphones* que unem várias funções em um único aparelho, criando um consumidor que ao mesmo tempo em que está estudando, ouve música, fotografa seu lanche, "posta no face", compartilha no whatsapp etc, E cria então um novo modo multifuncional de ser, interagir e divulgar conteúdo.

As gerações anteriores ao fenômeno percebem as diferenças desse mundo mais visual e imediatista, seja num telejornal cheio de notícias superficiais tratadas de modo igualitário, seja uma revolução política ou no batizado de um príncipe. As reportagens são rápidas e "superficiais", salvo raras exceções. Estas gerações, acostumadas com histórias com início meio e fim, e com narrativas "fechadas", sofrem hoje em dia, por exemplo, com as telenovelas, que não têm mais um rumo definido, começam de uma maneira e sendo reescritas de acordo com Ibope.

É a esse público multifuncional, fragmentado e convergente que geralmente se direciona o conteúdo comunicacional produzido atualmente, incluindo-se a arte que, afinal, é um fruto de seu tempo. Os carnavalescos atuais são desafiados, então, a criar enredos e formas inovadoras para seduzir estes novos espectadores.

O professor Wolfgang Iser, ao abordar a estética da recepção literária, elucidou também o ato de recepção fragmentada ao considerar que nenhum texto seria recebido na integra, mas sim com várias lacunas que seriam preenchidas pelos leitores. Segundo o autor,

> se a estrutura básica do texto consiste em segmentos determinados interligados por conexões indeterminadas, então o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está. O não expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso. Expresso esse que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado. (Apud MOTTA, s/d, p. 28)[68]

No desfile de uma escola de samba, essa "recepção" é mais fragmentada do que se imagina, pois o espectador não está passivamente sentado como num teatro, ou em silêncio e em atenção profunda como quem lê um livro. Geralmente está de pé, sambando, conversando, discutindo o que vê, comparando com anos anteriores, o que fragmenta sua recepção.[69]

Estabelece-se a partir desse ponto, a comparação entre as sinopses e os organogramas de Rosa Magalhães e Paulo Barros. Ela historiadora, ex-professora da Escola de Belas Artes da UFRJ e detentora de extenso conhecimento de histórias e estórias do Brasil, de Arte e afins. Ele com sua carreira de comissário de bordo, grande conhecedor e admirador de cinema, dos espetáculos da Broadway e da cultura de massa contemporânea. Pode se relacionar Rosa ao "camponês" e Paulo ao "marinheiro" de Benjamin. Ela como a voz da experiência e da tradição, ele como as novidades e histórias de viagens. Tanto as sinopses quanto os organogramas citados a seguir constam do caderno *Abre Alas*, desenvolvido pela LIESA com todas as informações técnicas dos desfiles de cada agremiação.

A sinopse de Rosa para o GRES São Clemente, sobre a vida de Fernando Pamplona, é narrada de forma biográfica, com um toque caipira intimista, de forma coesa e com episódios evolutivos e ligados entre si, como um encadeamento de ações com princípio, meio e fim. Começa com a infância do carnavalesco: "Em Rio Branco era assim" e segue narrando "causos" e personagens tradicionais do folclore amazônico (Pamplona foi criado no Acre) que povoaram a mente do personagem, como a "bruxa Matinta Pereira", o "uirapuru", a "formiga tocandira" e a "onça pé de boi". Em seguida de forma cronológica narra a volta dele ainda jovem para o Rio de Janeiro, onde toma contato com o carnaval. Na sequência aparecem as marchinhas, os blocos de sujo e a Avenida Rio Branco. No texto há uma passagem temporal:

---

[68] Disponível em http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105768052842738740828590501726523142462.pdf Acessado em 11.06.2015.

[69] Tal atitude me leva a questionar se a narrativa em forma de "crônica", em que as partes são independentes e completas em si mesmas, não seria mais eficiente para o público atual.

“Passa o tempo, passa a guerra, passa a ditadura de Vargas, o tempo vai correndo e nosso herói vai se tornando mais adulto e mais valente”. Em seguida Pamplona entra para a Escola de Belas Artes e para o Theatro Municipal, “onde trabalhou por muito tempo”. Depois disso virou jurado, quando viu o Salgueiro e se apaixonou pela escola, e então “tornou-se, carnavalesco e salgueirense”. Na escola realizou vários carnavais históricos colocando personagens esquecidos pela história oficial, como Zumbi dos Palmares, Xica da Silva, etc. “Depois, passou a bola adiante e foi se dedicar a vários afazeres nas TVs para as quais trabalhava. Um dia cansado da vida, foi embora”. Desse modo, a sinopse apresenta o fim da vida do carnavalesco e segue para o além vida com a possível recepção do mesmo no céu. O que vale notar é que a história do carnavalesco é contada com início (infância), meio (vida adulta) e fim (morte), mas não se atém ao papel de informação simples e pura, historiográfica, ela está preenchida pela imaginação.

Antes de abordar a sinopse de Paulo Barros vale a pena citar como o carnavalesco desenvolve seus enredos, não a partir de um texto ou uma história como a maioria dos carnavalescos, mas começando pelas imagens, para depois “se virar” para criar um enredo que congregue tudo: “Hoje para compor o enredo, primeiro escolho as imagens, defino os carros alegóricos, o que vou dividir em setores e alas, faço a conceituação e depois de tudo pensado, começo a contar essa história”. (BARROS, 2013, p. 176)

O carnavalesco reforça o valor dessas imagens na manifestação espetacular carnavalesca, com um certo desdém pelo contexto e reforça o imediatismo da recepção do desfile pelo público:

> Se você aborda um tema através das imagens, precisa torna-las inesquecíveis. No mais, o desfile é o que você vê. O que se leva para casa são as imagens. Muitos carnavalescos brigam pelo contexto, pelo que a Escola vai mostrar. Mas essa ópera “andante”, muito peculiar, também tem um conteúdo extenso e que se utiliza de múltiplos recursos cênicos. O objetivo é representá-lo em cada ala que passa, em cada alegoria que cruza a Avenida em apenas alguns minutos. Tudo isso é capturado pelo público, se o que ele estiver vendo for diferente, marcante. Ou o desfile apenas passa. (BARROS, 2013, p. 75)

Quanto à sinopse de Paulo Barros sobre Ayrton Senna, ela não é elaborada da mesma maneira “biográfica” que Rosa executou para Pamplona. Nela se criou um *grand prix*, onde vários personagens, a princípio sem nenhuma ligação, se encontram para decidir afinal quem é o mais rápido de todos. O texto é apresentado de modo semelhante a uma narração esportiva, como se um locutor o narrasse.

Logo de início surge o anúncio de que “o Brasil e o mundo estão ligado no Grand Prix Tijuca 2014, são oitenta e dois minutos de muita expectativa!”. Em seguida a sinopse elucida

que a escola “criou um percurso fantástico, com momentos marcantes de grandes corridas que consagram os mais rápidos competidores”. Ou seja, é uma corrida, onde são apresentados momentos de grandes corridas de vários personagens. Logo depois segue com a “largada” e a “emocionante disputa pela Pole Position”, em seguida os “mecânicos fazem os últimos ajustes” porque “vamos conhecer em alguns minutos quem será o vencedor dessa prova. São os últimos momentos antes da corrida” E o texto segue citando quem são os competidores, que estão em seus “boxes”:

> No boxe 1, os animais mais velozes da natureza, que já inspiraram a aerodinâmica de tantos carros. As incríveis inovações tecnológicas que correm o mundo, rompendo barreiras e desafiando limites, se agitam no segundo boxe. Nos outros boxes, não poderiam falta os personagens inesquecíveis, criados pela ficção para brincar com a eterna paixão do homem pela velocidade, e os esportes que exigem rapidez, superação, agilidade e ousadia. É pura emoção! Quem vencerá o GP Tijuca?(LIESA, 2014 b, p. 312)

Após essa apresentação os carros se enfileiram para a corrida, “E agora já está tudo pronto para a grande largada”. “Logo no início da prova, os pilotos enfrentam uma emocionante curva. Ela é perigosa e exige habilidade. Qualquer erro pode definir o resultado da disputa” e começa a citar elementos relacionados à corrida e velocidade: “curva Eau Rouge”[70], “Cavalo”, “beija-flor”, “peixe agulhão”, “guepardo”, “falcão peregrino”, “Internet”, “eletricidade”, “avião supersônico” e o “trem-bala”. Chega a hora de um *pit stop* onde começam a ser enumerados personagens das histórias infantis: “Ligeirinho”, “Papa-léguas”, “Speed Racer”, “The Flash”, “Sonic”, “Dick Vigarista”, “Mutley”, “Penélope Charmosa”, “Professor Aéreo”, “Irmãos Rocha”, “Quadrilha da morte”, “Cupê mal-assombrado”, “Barão Vermelho”, “Caipira Luke”, “Peter Perfeito” e “Rufus Lenhador”, todos “tentando ultrapassagens alucinantes”. O texto informa que “agora falta pouco para a final” (sem citar Ayrton Senna) e começa a apresentar a velocidade no mundo dos esportes: “velocista”, “ciclista”, “motociclista”, “remador”, “velejador”, “calhambeque”. Só então o homenageado surge no enredo:

> Quem aparece na primeira posição? Aí vem Ayrton Senna, lá na frente de todos! Aí vem Senna, o Brasil na frente! Ele já faz o sinal de V de vitória. Bandeiras agitadas em verde e amarelo em todo o circuito! Senna, que ainda menino já dominava o volante, vem, desde pequeno, abrindo dianteira, emocionando o público com suas conquistas! Aí vem Senna no final da reta, é o final da prova, na Linha de Chegada, Ayrton Senna! Sobe a bandeira quadriculada! Ayrton, Ayrton, Ayrton Senna do Brasil!(LIESA, 2014 b, p. 313)

[70] “Eau Rouge” é o nome dado a uma das curvas mais perigosas da Fórmula 1, no circuito Spa-Francorchamps na Bélgica.

Embora haja uma referência à infância do esportista, não se pretende em momento algum escrever sua biografia. O texto se encerra com a "volta da vitória" e completa:

> Ayrton Senna carrega na ponta dos dedos a esperança de cada brasileiro! Ele pega a bandeira e leva à loucura a arquibancada da Sapucaí. Sobe mais uma vez no Pódio, o Campeão. No GP da Tijuca, o Brasil revive com ele a emoção da vitória. Não há tempo que ele não ultrapasse, não há sonho que ele não inspire a se tornar realidade! Brilha a estrela de Ayrton Senna na Sapucaí! (LIESA, 2014 b, p. 313)

Como visto, mesmo não se propondo a contar a evolução da vida do homenageado, a sinopse está coesa, com início (largada da corrida), meio (desenvolvimento, ultrapassagens, *pit stop*, etc) e fim (reta final e volta da vilória).

Ao comparar a forma como ambas sinopses foram adaptadas nos organogramas, pode se observar que os dois seguem a lógica de apresentação das sinopses. O desfile da São Clemente começa com os personagens da infância, segue pela adolescência no Rio de Janeiro com as brincadeiras de blocos de sujo, em seguida parte para as fantasias e a alegoria que representam o Teatro Municipal, seguido de seus "carnavais negros" do Salgueiro e encerra com a morte de Pamplona com um "Carnaval no céu". O carnaval de Paulo Barros começa com a *pole position*, que é a comissão de frente, onde estão presentes todos os corredores do "Grand Prix Tijuca" (figura 10), seguido pelo setor: "Cuidado Animais na Curva!", com a presença de alas representando todos os animais citados na sinopse. Em sequência o setor "A grande reta" que apresentava as alas sobre internet, eletricidade e o super-sônico, satélite, trem-bala e a velocidade da luz. No terceiro setor, denominado "Área de ultrapassagem", as alas representavam os personagens infantis.[71] No setor seguinte, que representava a reta de chegada, estavam os esportes de velocidade. A quinta alegoria representava "A chegada", seguida por alas de temas mais abstratos como "bandeirada", "educação", "fair play", "esportes", "artes" e "fórmula da conquista". Finalizando o desfile uma ala representando o "Senninha", personagem infantil representando o homenageado ainda criança.

[71] Porém entre eles as passistas representavam a "tecnologia de ponta", a rainha de bateria "a ignição automática" e a bateria os "mecânicos".

Figura 10- Personagens da Comissão de Frente da Unidos da Tijuca 2014.

Fonte: Notícias Bol.[73]

Cabe salientar que embora a divisão da Unidos da Tijuca se dê de forma linear, começando na “pole position” chegando até o final da corrida, os elementos estéticos das alas e personagens poderiam ser “trocados” de posição sem que isso alterasse a compreensão dos mesmos; eles são “completos” e suficientes de significado em si. Não há nada específico que ligue os animais velozes à largada de uma corrida, podendo os mesmos serem apresentados como representantes de qualquer outro corte temático. No enredo de Rosa Magalhães, entretanto, a Matinta Pereira é diretamente ligada à infância de Pamplona, assim como todos os outros elementos são característicos de cada fase da vida do carnavalesco homenageado. Isso não significa que os personagens do enredo da São Clemente não sejam suficientes em si também, porém dentro do enredo apresentam uma submissão temática com a ordem dos acontecimentos. Eles estão ali por algum motivo específico dentro da narrativa do tema. Todos são capazes de olhar uma bruxa, um palhaço, uma caveira e entender e admirar sua estética, e entendê-los completos em si, porém ali, naquele desfile, eles representam o palhaço, a bruxa e a caveira dos blocos dos antigos carnavais de rua em que Pamplona brincava na adolescência, sendo submetidos também a uma referência estética de formas, cores e volumes do período. No enredo de Paulo Barros os personagens coabitam de forma

[73] Disponível em http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/esporte/2014/03/04/veja-como-foi-a-homenagem-a-senna-da-unidos-da-tijuca-na-marques-de-sapucai.htm#fotoNav=20

anacrônica. Há, por exemplo, o encontro de personagens de quadrinhos e jogos de épocas bem distintas como a “Corrida Maluca” (de 1968) e o “Sonic” (de 1991).

O carnaval das escolas de samba como manifestação artística reflete, em sua multiplicidade de linguagens, a sociedade em que se insere e os meios de produção e consumo fragmentados atuais, com a assimilação dos novos modos de narrar uma estória, seja ela linear ou não, baseada nas mídias. Mesmo que o desfile não seja proposto de forma fragmentada em seu texto, a exibição é cortada com progressões e digressões das câmeras de televisão e que valorizam alguns elementos em detrimento de outros. Além disso, a recepção do desfile também se torna fragmentada, pela maior parte do público que não é capaz, nem ao vivo na Sapucaí, de captá-lo num todo, já que diferente de um livro, de um filme e até de uma peça teatral, onde ele se senta de frente para a ação e ela é feita pensando nessa visão frontal estática, o carnaval é apresentado em movimento, num eixo de 360 graus. O desfile é visto de frisas, camarotes, arquibancadas, viadutos, salas de casa, avenida (o desfilante é ator e público), jornais, sites, além da percepção das alegorias sem luz, sem destaques e sem movimentos que o público pode ter na área de concertação (na Avenida Presidente Vargas) antes do desfile. Cada um tem seu fragmento, sua interpretação e preenche essas lacunas existentes inserindo lógica em tudo o que viu, seus julgamentos e suas opiniões.

Reitera-se, enfim, que, geralmente, os textos das sinopses expressam uma coesão, um estilo próprio, dentro da proposta do enredo, buscando início, meio e fim. Contudo, nem sempre os elementos apresentados têm uma relação de dependência entre si e podem ser apresentados em outra ordem sem que isso altere a compreensão do desfile, sobretudo nos enredos citacionais. No que diz respeito à concepção do tema, porém, no desfile deve ser mantida a ordem, sequência dos elementos como é orientado para o julgador para que não haja penalidade..

3 ESTILO PAULO BARROS: A LINGUAGEM ESTÉTICA/CONCEITO

Vibra meu povo
Embala o corpo
A loucura é geral
Larguem minha fantasia
Que agonia... Deixem-me
Mostrar meu carnaval.[75]

Nesse capítulo busca-se focalizar a questão do pós-moderno e propor observar de que maneira ocorre a apropriação deste conceito pela cultura popular, do mesmo modo que a utilização do termo *pop* tantas vezes atribuído à obra de Paulo Barros. Ao verificar dentro dos desfiles suas características estéticas e conceituais, como o uso da cor e da forma, as *assemblages*, o conceito de "não lugar" e a presença de ícones da cultura de massa. Ainda dentro das características estéticas do carnavalesco, apresenta-se a caracterização dos casais de mestre sala e porta bandeira.

Ao buscar definições para o conceito de pós-modernidade, procura-se evidenciar, sobretudo, a construção de sentidos de elementos do mundo da arte. Contudo, se faz necessário observar que o termo pós-modernidade não apresenta em si uma unanimidade entre os teóricos. Como comenta as escritoras Leitão e Nicolaci-da-Costa, por conta de interesses e formação intelectual variados (...) diferentes autores dão diferentes nomes de batismo a esse mesmo conjunto de transformações (às vezes, um mesmo autor dá mais de um): revolução das tecnologias da informação (CASTELLS, 2000), pós-modernidade ou pós-modernismo (LYOTARD, 1979, VATTIMO, 1985, JAMESON, 1991, BAUMAN, 1998, 2001, HARVEY, 1989, EAGLETON, 1996), modernidade líquida (BAUMAN, 2001), capitalismo tardio (JAMESON, 1991), capitalismo flexível (SENNETT 1998, BAUMAN, 2001) etc. Essas diferenças de nomenclatura refletem, ao menos em parte, as divergentes ênfases dadas por esses analistas aos vários aspectos que fazem parte do atual processo de mudança (essas diferenças são exploradas em LEITÃO e NICOLACI-DA-COSTA, 2003). Para alguns, os avanços tecnológicos são determinantes do quadro de mudanças atual. Para

[75] *"Ratos e urubus, larguem minha fantasia" GRES BEIJA FLOR 1989*
(Samba-enredo composto por Betinho, Glyvaldo, Osmar e Zé Maria)

outros, esse papel central é desempenhado por fatores econômicos. Para muitos, a mudança representa uma ruptura com o que veio antes; para outros tantos, essa mesma mudança é apenas um outro estágio da velha ordem. (NICOLACI-DA-COSTA, 2004, p. 83)

Mary Rute Gomes Esperândio aborda a multiplicidade e polifonia do termo ao compará-lo com a modernidade, chegando a chamar o termo "pós" de inadequado. Segundo a autora,

> assim como há uma polifonia em relação à teorização pós-moderna, também em relação à modernidade há diferentes discursos. Para alguns, o conceito de modernidade refere-se àquilo que pode ser caracterizado como inovação, novidade, dinamismo (BERMAN apud BEST e KELNER, 2007). Nesse sentido, o simples uso da expressão "modernidade" resolveria a polêmica em torno da "pós-modernidade", pois tornaria inútil esse último termo como forma de caracterizar o contemporâneo, se modernidade abarca o aspecto da novidade e do dinamismo, o uso do prefixo "pós" torna-se, no mínimo redundante, senão inadequado. (ESPERANDIO, 2007, p. 31)

Não é a intenção, entretanto, do presente trabalho definir o pós-modernismo de forma categórica. O estilo ou a estética pós-modernos não podem ser definidos, a princípio, pela presença de todos os estilos, linguagens, materiais, técnicas, espaços (incluindo a cópia). O pós-modernismo é contrário à ideia de verdade única, exclusiva. Deseja-se o plural, o polifônico e o polissêmico. Outra característica do período pós-moderno é a avalanche de inovações tecnológicas, principalmente nos meios de comunicação, a crescente influência do mundo virtual e o desmedido consumo, unidos ao hedonismo.

Existem diferentes posturas pós-modernas, sobretudo no mundo da arte. Esta, para alguns críticos, se torna pastiche porque perdeu a originalidade. A antiarte não apresenta propostas bem definidas por não saber o que recusar. O pluralismo e o ecletismo são as palavras de ordem. Abordar a pós-modernidade é falar de tudo e não falar de nada ao mesmo tempo. Outro exemplo desse ecletismo é a quebra das fronteiras culturais que se tornam flutuantes. Os produtos criados por cada "cultura" (numa visão antiquada) passam a ser interinfluenciados pelas outras. Aqui aparece outro paradoxo do mundo pós-moderno: o fim das fronteiras entre o que se convencionou chamar de arte de elite e arte popular. Como afirma Santos (2000, p. 108), "a condição pós-moderna é precisamente a dificuldade de sentir e representar o mundo onde se vive. A sensação é de irrealidade, com vazio e confusão. Só se fala em desencanto, desordem, descrença, deserto".

Mesmo com esse "não rótulo" da pós-modernidade, alguns autores apresentam suas diferenças para com o período anterior numa tentativa de categorizá-los. Quanto a esse caráter transitório, opositivo e inovador, Jean Luc-Nancy aponta a fala de Sales que alega que o

artista busca sempre diferir da arte precedente, graças a diferente natureza social que se insere:

Uma arte difere daquela que a precedeu e se realiza porque precisamente enuncia uma realidade de natureza diferente de uma simples modificação plástica: ela reflete outro homem. (...) Assim, a história da arte é uma história que se subtrai, de imediato e sempre de novo, à história ou à historicidade representada como processo e como "progresso". Poder-se-ia dizer: a arte é cada vez radicalmente *outra arte* (não só outra forma, outro estilo, mas outra "essência" da "arte"), segundo ela "responda" a outro mundo, a outra *polis*, mas é ao mesmo tempo a cada vez tudo o que ela é, toda arte tal como em si mesma enfim. (NANCY, 2012, p. 292)

Ao se olhar para o período atual em oposição à arte moderna, alguns teóricos sentiram a necessidade de catalogar algumas oposições. Esperandio (2007, p. 37) apresenta uma tabela opositiva entre o modernismo e o pós-modernismo criada por David Harvey (2006) da qual selecionamos alguns pares. (Tabela 4)

Tabela 4- Comparação entre modernismo e pós-modernismo[76]

MODERNISMO	**PÓS-MODERNISMO**
Forma (conjunto, fechado)	Antiforma (disjuntivo, aberto)
Propósito	Jogo
Objeto de arte/obra acabada	Processo/*performance*/*happening*
Distancia	Participação
Gênero/fronteira	Texto/intertexto
Narrativa/*grande histoire*	Antinarrativa/*petit histoire*

[76] Como dito antes, não cabem fronteiras e negações no pós-modernismo, contudo a presença da tabela é para reforçar que a princípio os teóricos tentaram enquadrar o pós-modernismo com características opostas aos movimentos artísticos precedentes.

É notável a presença das características ligadas ao pós-modernismo acima nos desfiles das escolas de samba, sobretudo em Paulo Barros. Nos capítulos a seguir elas serão abordadas mais detalhadamente.

No que concerne aos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, houve sempre um discurso com interesse de impor uma tradição, para que elas fossem vistas como uma manifestação de raiz, genuinamente brasileiras, chegando-se mesmo a acusá-las de algozes do carnaval. Quanto a essa disputa entre tradição e inovação, o teórico Guy Debord salienta que:

> a luta entre tradição e a inovação, que é o princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, só pode prosseguir através da vitória permanente da inovação. Mas a inovação na cultura só é sustentada pelo movimento histórico total que, ao tomar consciência de sua totalidade, tende à superação de seus próprios pressupostos naturais e vai no sentido da supressão de toda separação (DEBORD, 1997, p. 120).

É justamente esta tensão entre a tradição e a inovação que mantém o carnaval vivo. Vai-se aos desfiles, muito frequentemente, para se ver às novidades e ser surpreendido. Se a tradição não se renovar, ela "morre".

Nesta pesquisa, também se levaram em consideração os conceitos trabalhados por Stuart Hall, para pensar como se forma o "sujeito pós-moderno", como ele interage com o mundo e a cultura, além dos pensamentos do autor acerca das "comunidades imaginadas", e relativizá-los com essa "brasilidade" do carnaval, seus temas da cultura nacional e o embate da tradição/manutenção com a modernidade/inovação.

O sujeito pós-moderno é tanto o autor quanto o público. Cabe citar Hall (2014, p. 12) no que diz respeito às sociedades modernas que são, "por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente", sendo "essa é a principal distinção entre as sociedades 'tradicionais' e as 'modernas'".

Também relevante para esta pesquisa é a ideia das culturas nacionais como "comunidades imaginadas"[78], visto que todo o discurso da manifestação carnavalesca dos desfiles das escolas de samba, gira ao redor da manutenção da "brasilidade" tradicional.

Apresenta-se inicialmente o argumento de Hall, baseado em Schawarz. Para ele

as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser "inglês" devido ao modo como a "inglesidade" [*englishness*] veio a ser representada – como um

[78] O conceito de "comunidade imaginada" foi apresentado por Benedict Anderson (1983) em seu livro homônimo, no qual o autor "argumenta que as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas". (HALL, 2014, p. 31)

conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. (...) As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu "poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade". (HALL, 2014. p. 30)

O autor ressalta cinco elementos presentes na formação da "comunidade imaginária": a narrativa da nação; a valorização das origens; a invenção das tradições; o mito fundacional e por último a ideia de um povo *folk*, puro e original. Com relação às narrativas da nação, Hall afirma que elas, tais como são contadas e recontadas nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular, "fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação." (HALL, 2014, p. 31)

Nos desfiles das escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro tem-se bem reforçada essa "narrativa da nação", não só em relação a se pensar o Brasil como nação, mas também nas pequenas identidades como, carioca, mangueirense, baiana, etc. Um exemplo: o GRES Portela que tem como sua característica a tradição e entrou em conflito interno ao contratar o carnavalesco Paulo Barros que simboliza a inovação para realizar seu carnaval de 2016.[79]

O segundo elemento citado pot Hall é a ênfase nas origens, desta vez baseado em Gelner:

Em segundo lugar, há a ênfase nas origens, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade.* A identidade nacional é representada como primordial – "esta lá, na verdadeira natureza das coisas", algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser "acordada" de sua "longa, persistente e misteriosa sonolência", para reassumir sua inquebrantável existência. (HALL, 2014, p. 32)

O terceiro elemento abordado pelo autor é a invenção das tradições.[80] Ele afirma que muitas das tradições que parecem ser antigas, na verdade foram inventadas recentemente. No caso das escolas de samba isso é bem nítido, pois logo em seus primeiros anos já estava presente o discurso de que se via uma "tradicional ou legítima escola de samba" ou que algum desfile estava quebrando a tradição. (TURANO e FERREIRA, 2013, p. 78)

[79] Essa união do estilo ousado de Paulo Barros com a imagem tradicional da Portela moveu grande parte dos fóruns de debates dos perfis de especializados em carnaval do Facebook.

[80] O conceito de "invenção das tradições é baseado em Eric Hobsbawn, em seu livro de mesmo nome.

O quarto item refere-se à presença do "mito fundacional" no qual há "uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo real mas de um tempo mítico". (HALL, 2014, p. 33) No caso do carnaval, percebe-se a busca de uma origem mítica chegando ao Egito, as bacanais romanas e afins. (FERREIRA, 2004, 2005)

O quinto elemento dessa narrativa nacional é a noção de uma identidade "simbolicamente baseada na ideia de um povo (*folk*) puro, original. Mas, na realidade do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo primordialmente que persiste ou que exerce o poder". (HALL, 2014, p. 33) Isso fica bem nítido nos enredos das escolas de samba, com uma valorização do *folk*, louvando africanos, índios, e nordestinos.[81] O autor conclui seu raciocínio destacando que

o discurso da cultura nacional não é assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. (HALL, 2014, p. 33)

De maneira semelhante, encontram-se os desfiles das escolas de samba, que ao mesmo tempo que desejam manter suas tradições e glórias do passado, anseiam cada dia mais pelas novidades e pelo futuro.

Stuart Hall também aborda em seu texto a globalização e os resultados dela para essa identidade nacional. Para ele, a globalização

se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (HALL, 2014, p. 39)

O que cabe se indagar após essas considerações é o quanto há de nacional e de original e genuinamente brasileiro na manifestação carnavalesca, pois dentre as críticas sofridas por Paulo Barros uma delas é a de que seus carnavais e personagens não apresentam brasilidade. Mas o que é nacional? Com exceção dos índios, todo o restante veio de fora. O que faz com que uma escola que aborde em seu enredo Paris, México ou algum país africano seja mais bem vista do que a aquela que traga elementos da cultura de massa? Não é possível ser indissociável a cultura de massa da formação da cultura nacional nesse mundo pós-moderno e

[81] Enquanto na vida real cada dia mais esses mesmos grupos são massacrados e subjugados.

globalizado. Afinal, todos são formados por esses produtos de uma ou outra forma. Stuart Hall destaca que

> quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente". (HALL, 2014, p. 43)

3.1 **A Arte Pop**

Todo mundo tá revendo o que nunca foi visto
Todo mundo tá comprando os mais vendidos
É qualquer nota, qualquer notícia
Páginas em branco, fotos coloridas
Qualquer nova, qualquer notícia
Qualquer coisa que se mova é um alvo
E ninguém tá salvo.[82]

O estilo do carnavalesco foi amplamente associado ao termo *pop.* Termo este que na atualidade é associado a praticamente tudo. Há uma "popidemia", uma vulgarização do termo. Música, arte, moda, comida, lugares, literatura, tudo é pop, uma vez que esteja em diálogo com o cotidiano e a massa. Como elucida Velasko (2010):

> Se em meados do século XX, a palavra "pop" era usada para designar um movimento artístico incipiente ou um tipo de música, o que parece, hoje, é que tudo é pop, que vivemos uma verdadeira *popdemia* ou como afirma Italo Moricone, que "o mundo se popificou"(MoRICONi,2009). A quase onipresença do pop na mídia reforça esta ideia. É difícil abrir os jornais e revistas ou visitar portais de notícias sem cruzar com a palavra "pop".

Mark Francis (2001) elucida:

> A avaliação do fenômeno pop, com a retrospectiva que permite meio século, levou a formular uma descoberta básica: o termo "pop ", mesmo que se trate de "cultura popular" (e se aplique particularmente à música, ou ele conota oposição ao *folk*, ao *jazz* ou outras tradições clássicas ou modernistas) cobre nos campos da cultura, uma vasta área cuja envergadura não tem precedente, dada qualquer arte que seja. Vamos

[82] Canção "O papa é pop!" composição: Engenheiros do Havai

> realmente encontrar o espírito pop nas artes plásticas, arquitetura, cinema, o design, fotografia, moda, poesia e literatura.[83]

O vocábulo *pop* surge a partir de uma pintura de Richard Hamilton de 1956, chamada "O que torna os lares do hoje tão diferentes, tão atraentes?" (figura 11) O termo se encontra estampado no pirulito gigante que um fisiculturista traz na altura dos órgãos genitais, numa colagem feita de recortes de revistas. Com elementos representantes da cultura americana como cinema, quadrinhos, alimentos processados, música, a televisão, eletrodomésticos, etc.

Figura 11- Imagem da obra de Richard Hamilton, de 1956: O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?

O próprio Hamilton enumera as características da arte *pop:* "popular (feita para o grande público); efêmera (extinção em curto prazo); descartável (facilmente esquecível); barata; produzida em massa; jovem (dirigida para a juventude); espirituosa; sexy; macetada;

[83] *Le réexamen su phénomène pop, avec le recul que permet un demi-siècle, conduit à formuler une constatation fondamentale: le terme « pop », même s´il est issu de « culture populaire » (et s´applique particulièrement à la musique, ou Il connote une opposition au folk, au jazz ou à d´autres traditions classiques ou modernistes), couvre, dans le champs de la culture , une vaste domaine dont l´envergure n´as pas de précédent, au regard de quelque art que ce soit. On va en effet retrouver l´esprit pop dans les beaux-arts, l´architecture, le cinéma, le design, la photographie, la mode, la poésie et la littérature. (FRANCIS, 2001, p. 05)*

glamourosa; *big business*". (FARTHING, 2011, p. 484) O pesquisador e escritor Mark Francis apresenta outras características presentes em um trecho de uma carta de Richard Hamilton de 1957:

> Uma primeira definição do termo, que aparece em uma carta de Richard Hamilton em 1957, não fala da arte que será produzida em nome da Pop Art, mas dos traços marcantes da cultura popular moderna, das propagandas, quadrinhos, filmes e objetos que tanto fascinam os artistas. A Pop Arte propõe um tema – o épico cotidiano, o real e o surreal – e uma atitude ao olhar esse tema: estar atento ao mundo que nos cerca, em particular ao que, a princípio parece trivial, insignificante ou negligenciado.[84]

Ainda sobre o termo, o escritor Osterwold, aponta :

> Ligada à palavra "arte", a palavra "pop" leva a associações com numerosas características superficiais de uma certa sociedade. (...) A palavra *pop* torna-se o *slogan* sorridente de uma ironia crítica relativamente às palavras divulgadas pelos meios de comunicação cujas histórias fazem a História, cuja estética define a imagem de uma época e os exemplos estereotipados influenciam o comportamento dos homens. (OSTERWOLD, 2013, p. 06)

A *pop* arte é analisada por alguns teóricos como uma crítica ao "*american way of life*" e por outras correntes como uma ode, um elogio, aos personagens e objetos da cultura de massa. O escritor Osterwod, aborda as duas facetas desses "mitos do cotidiano":

> Os "mitos do cotidiano" postos em prática por uma cultura consumista, meios de comunicação e euforia tecnológica, adquirem uma dupla faceta, positivo-negativa: otimismo do crescimento e síndrome da desagregação, crença no progresso e angústia pela catástrofe, sonho e traumatismo, luxo e pobreza. (...) A disponibilidade total dos bens de consumo cresce até colocar o gigantesco problema da poluição e da reciclagem, numa sociedade de desperdício onde desejos e destinos individuais desaparecem na multidão. (OSTERWOD, 2013, p. 11)

Uma das características importantes da arte *pop* é a fusão entre fotografia, objetos e pintura, entre o que é fabricado manualmente e o que é fabricado pelas máquinas, extinguindo, por vezes, o traço do artistas. Como, por exemplo, a técnica de Roy Lichtenstein que buscava ao máximo anular a presença do artista (figura 12), em contrapartida a reprodução mecânica de Andy Warhol, buscava o desgaste, o mal-acabado, apresentando na reprodução técnica e mecânica a presença do mesmo (figura 13). Outra característica afirmada

---

[84] *Une première définition du terme, qui apparaît dans une lettre de Richard Hamilton en 1957, ne parle de l´art qui serait produit au nom du Pop Art, mais dês traits saillants de La culture populaire moderne, dês publicités, bandes dessinées, films et objets qui fascinent tant les artistes. Le Pop Art propose un thème – l´épique et le quotidien, le réel et le surréel – et une atitude à l´égard de ce thème: être attentif au monde environnant, en particulier à CE qui, de prime abord, semble trivial, insignifiant ou laissé pour compte.* (FRANCIS, 2001, p. 11)

pelos artistas era que nesse movimento todas as diferentes formas de expressão se equiparam, não existe mais as distinções de artes maiores e menores.

Figura 12- Whaam! 1963, Roy Lichtenstein[85]

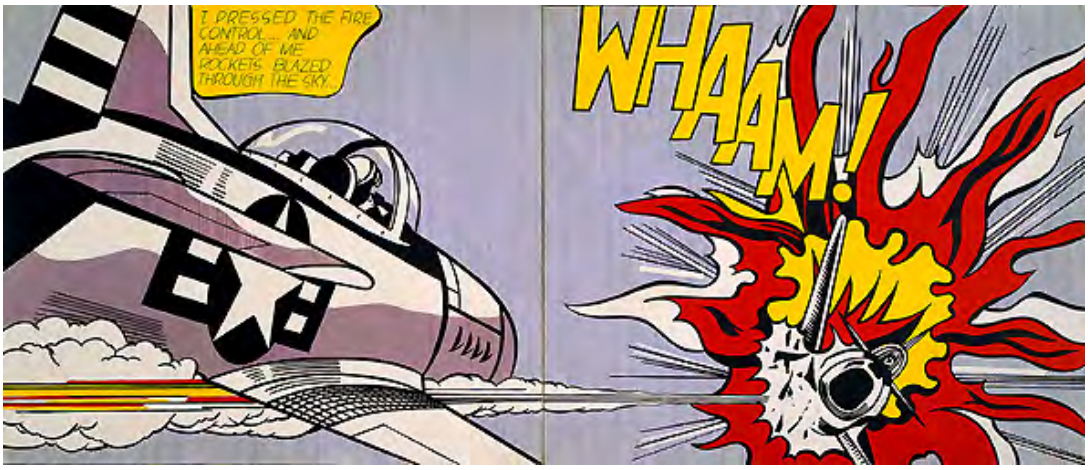


Figura 13- Andy Warhol, Dez Lizes, 1963[86]

Um exemplo dessa presença do termo *pop* como característica do trabalho de Paulo pode ser observado em uma matéria do jornal O Globo, que tinha a manchete: “Um desfile mais pop na Sapucaí” e o subtítulo: “Em vez de temas históricos, escolas optam por enredos

[85] Fonte: http://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-whaam-t00897

[86] Fonte: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Popart-EN/ENS-PopArt-EN.htm

sobre ícones atuais e até sobre a história do cabelo*”*. Do corpo do texto cabe retomar o seguinte:

> Nem heróis, como Tiradentes, ou nobre como a Princesa Isabel, nem temas estritamente históricos. As escolas de samba do Grupo Especial desfilarão em 2011 com enredos, pode-se dizer, mais pop. Na ponta dessa tendência, as campeãs dos dois últimos carnavais. Acadêmicos do Salgueiro e Unidos da Tijuca, se inspiraram no cinema como condutor de seus enredos, (...) Quatro personalidades também serão lembradas no Sambódromo. Entre elas o rei Roberto Carlos. (...) E tem ainda as escolas que optaram pela linha que alguns carnavalescos definem como “enredo temas”. (O Globo, 29.12.2010, p. 26).

A narrativa *pop* é fragmentada, triturada e se apropria das imagens urbanas, mitos, ícones da cultura de massa, num constante hipertexto. A pesquisadora Gabriela Andrade (2013), aponta que o texto *pop* é como uma colagem, constituído de citações, referências, imagens e paródias. E complementa:*O discurso literário pop também deglute os signos da cultura e transforma todo esse material em discurso estético, transformando o signo em suplementar do real.* A pesquisadora faz uma ótima analogia desse amalgama, desta colagem de referências no paladar pós-moderno e *pop* com os sabores dos sanduiches dos *fast foods* ou com o sabor *Tuti-Fruti* do chiclete. E chama atenção ao fato de que as papilas gustativas já não são capazes de, nesses novos sabores tão familiares, reconhecer mais as unidades que os forma, elas são indissociáveis. São novos sabores, e novos produtos para um novo público consumidor.

O cantor Gilberto Gil apresentou em uma entrevista ao *Jornal da Tarde* sua explicação para o que seria a música *pop* o que de certa maneira corrobora com o entendimento da arte *pop*:

> Música pop é a música que consegue se comunicar- dizer o que tem a dizer- de maneira tão simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos. É como se o autor estivesse procurando vender um produto ou fazendo uma reportagem com textos e fotos. A canção é apresentada de maneira tão objetiva que, em poucos versos e usando recursos musicais e montagens de sons, consegue dizer muito mais do que aparenta (RISÉRIO, 1982.p.17)

Muitas das características acima, se encontram na obra de Paulo Barros, seja pela inclusão das técnicas mecânicas de reprodução de imagens e de objetos do cotidiano, seja pela temática de quadrinhos, cinema e ícones da cultura de massa. Nesse sentido, pode-se afirmar que o estilo do carnavalesco apresente consonâncias com a arte *pop*.

3.2 **Leitura fácil**

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e brigitte bardot
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia[89]

Um dos conceitos muito reforçados por Paulo Barros é a busca de uma leitura fácil de suas fantasias e alegorias. Como o próprio afirma:

> Sinto muito, mas hoje, como profissional do carnaval, posso afirmar que nem sempre consigo entender uma fantasia. Algumas precisam de um manual de instruções e perdem a função de representar uma parte da história a ser contada. Passam, simplesmente" (BARROS, 2013, p..44),

e completa:

> Se você aborda um tema através das imagens, precisa torná-las inesquecíveis. No mais, o desfile é o que você vê. O que se leva para casa são as imagens. Muitos carnavalescos brigam pelo contexto, pelo que a escola vai mostrar. (...) O objetivo é representá-lo a cada ala que passa, em cada alegoria que cruza a Avenida em apenas alguns minutos. Tudo isso é capturado pelo público, se o que ele estiver vendo for diferente, marcante. Ou o desfile apenas passa. (BARROS, 2013, p. 75)

É interessante observar estas afirmativas do artista, que relaciona a facilidade de leitura com a rapidez com que as alegorias e alas passam pela Avenida. Seu carnaval é trabalhado com uma linguagem imediata de fácil leitura imagética, como um outdoor, de forma limpa e objetiva. O discurso da linguagem fácil e clara permeia as falas dos jornais e sites como, por exemplo, o site Apoteose do Carnaval[90] que, em uma matéria sobre carnavais inesquecíveis, ressalta que o desfile de 2004 da Unidos da Tijuca foi inesperado, impactante e completamente surpreendente, com fantasias leves, de leitura extremamente fácil e completa

[89] "Alegria, alegria" Composição: Caetano Veloso..

[90] http://apoteosedocarnaval.blogspot.com.br/search/label/Carnaval

que “o carnaval se tornou mais vivo após a invencionice sonhadora de Paulo Barros”. Do mesmo modo em 2005, para o Jornal O Globo, o carnavalesco declara:

> Este carnaval foi a resposta para quem duvidava do meu trabalho, que disse que o vice de 2004 tenha sido um golpe de sorte. Entrei totalmente desacreditado e precisei do desfile para firmar meu nome. Estou muito satisfeito com o resultado, pois ele mostra que a Tijuca tem um diferencial, que desfilou com alegria, enredo e fantasias claras, que todo mundo entendeu. O carnaval precisa contagiar. Estava muito chato. (O GLOBO, 1.2.2005, p.15)

Ainda do ano de 2005, na transmissão do desfile oficial pela Rede Globo de Televisão[91], extrai-se alguns comentários: “Dizem que essa escola vai surpreender. (...) A Unidos da Tijuca foi a grande revelação do ano passado”; “Paulo gosta de carro alegórico e fantasia que passem com clareza a mensagem do enredo. Você olha e diz, opa, é Emília, é carta do baralho; “O ano passado foi uma grande surpresa”.

O próprio compara seu estilo com o de outros carnavalescos que têm uma estética mais detalhada, rebuscada, como a carnavalesca Rosa Magalhães, denominada geralmente de “barroca”.

> Nunca fui muito chegado a elefantes, cavalos, enfim, figuras que aparecem em desfiles de Carnaval há décadas. Então usei a referência do cassino, pois queria dar uma pincelada de Rosa Magalhães no meu desfile. Foi uma experiência muito boa, pois tive a oportunidade de fazer uma estética rica em detalhes, minuciosa, ao usar um carro mais conceitual. (BARROS, 2013, .p.84)

Apesar do carnavalesco tanto reforçar essa ideia de que suas fantasias não precisam de letreiro para serem compreendidas, no ano de 2015, no GRES Mocidade Independente de Padre Miguel, ao desenvolver o enredo “Se o mundo fosse acabar, me diz o que você faria se só te faltasse um dia?”, Paulo colocou um personagem guia (uma mosca) entre cada ala, portando uma placa com o nome da fantasia. (figura 14)

[91] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8OnxOG3Li1A

Figura 14- Detalhe do personagem que dividia as alas do GRES Mocidade em 2015.[92]

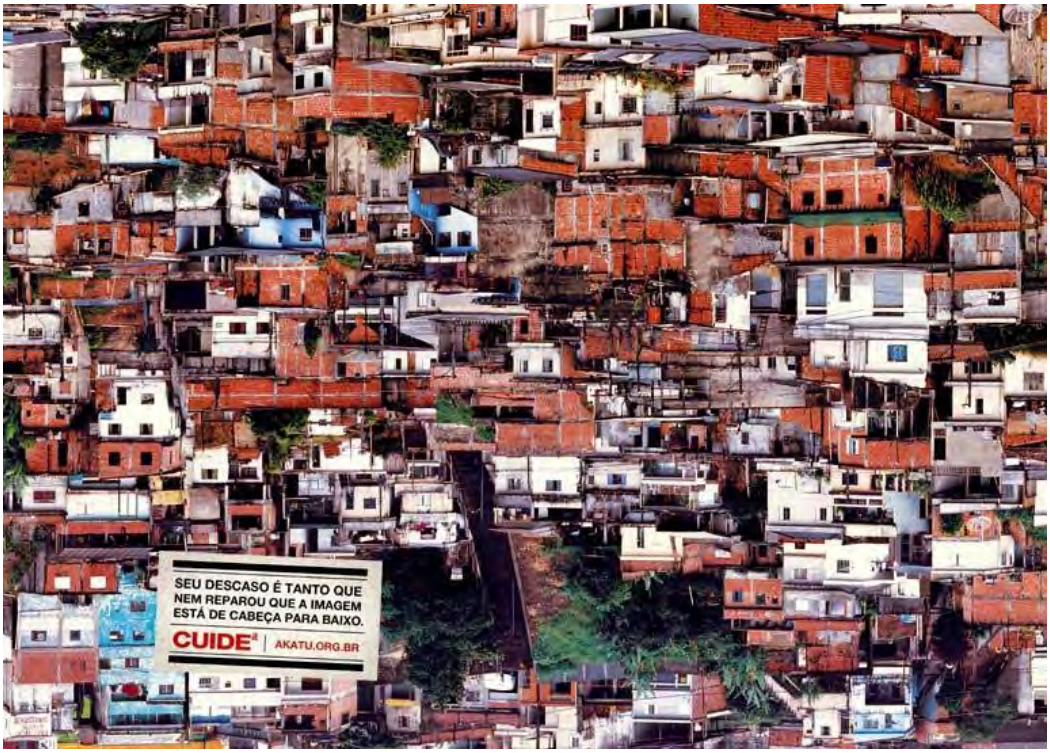
Quanto à simplicidade e facilidade de leitura de uma imagem, vale a associação com o conceito de pregnância, uma das leis da Gestalt.

As teorias da Gestalt foram desenvolvidas no fim do século XIX como forma de auxiliar nos estudos da percepção. Amplamente difundido pela Escola de Frankfurt, o termo significa “uma integração da parte em oposição ao todo” (GOMES FILHO, 2002, p. 18) e se baseia na percepção dos signos e imagens pelo cérebro humano, observando o modo como o equilíbrio, a harmonia e a clareza interferem nessa percepção.

Na lei da simplicidade, o objeto tem alto nível de pregnância quando tem assimilação fácil e clara para o observador. Ou seja, quanto mais eficiente for a organização visual do objeto e das formas, quanto mais fácil for sua leitura, maior será a sua pregnância. Fisher e Smith-Gratto (1998) alegam que, quando os observadores são confrontados com recursos visuais, há um esforço inconsciente para simplificar o que é percebido, para transformar-lo em algo que o espectador pode entender. É quando a simplificação funciona bem e ajuda a organizar a mensagem gráfica. Para exemplificar, pode ilustrar com a imagem de uma favela, que de tão complexa surpreende ao notar só após a leitura da placa algo que deveria se perceber de imediato. (figura 15)

[92] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=3fdnd3g3STM

Figura 15- Imagem de uma campanha publicitária, que se apresenta com a favela invertida, mas que poucos notarão.[94]



Nos carnavais de Barros tem-se essa simplicidade e pregnância unidas muitas vezes por temas e signos já arraigados no consciente coletivo, principalmente no que se refere a ícones do mundo pop. Estes ícones têm características tão massificadas que com poucos elementos o público consegue identificá-los. Como por exemplo, a imagem do Mickey Mouse (figura 16) formada por figuras geométricas, do artista Damien Hirst. Um observador que não conhecesse o personagem de Walt Disney certamente veria apenas um monte de círculos.

As fantasias de Paulo Barros, em grande parte, se servem dessas duas técnicas: a linguagem simples e a presença de signos já massificados pela cultura. Por exemplo, em 2014, em uma Alegoria da Unidos da Tijuca, havia um exército de pilotos de Formula 1, identificado de imediato com o homenageado, Airton Senna, pelas cores da roupa e do capacete. (figura 17) Ao contrário das fantasias que possuem uma estética tradicional, com o uso de tecidos brilhantes, costeiros, plumas, capas e afins, nota-se, na imagem, uma referência

[94] Fonte: http://www.designculture.com.br/leis-da-gestalt-semelhanca-e-pregnancia-da-forma/

maior ao figurino real do piloto. A maior parte das alegorias de outros carnavalescos apresenta destaques e composições96 (por vezes mais de um tipo) entre os componentes na alegoria. Já as de Barros, geralmente apresentam o destaque e um tipo único de composição. Quando há mais de um tipo, estes estão agrupados, essa repetição confirma o que é para ser visto, o que está sendo representado e remetem, por vezes, aos quadros de Andy Wharol como "As vinte marilyns" de 1962 (figura 18), reforçando a associação de Paulo Barros como a estética pop.

Figura 16- Imagem do quadro: Mickey de Damien Hirst[97]

[96] Dentre as categorias de fantasias que se apresentam sobre uma alegoria duas são as principais: Destaques e composições. Os destaques geralmente ocupam posições centrais e possuem uma estética mais rica em materiais e volumes. Dentre suas características principais estão os costeiros ricamente ornados com arte plumária. As composições por sua vez são os foliões que estão por toda a alegorias com figurinos que remetem a algum personagem da alegoria, podendo ter ou não costeiro, algumas alegorias possuem mais de um tipo de composições, por exemplo em uma alegoria sobre o Cais do Porto, pode se ter um grupo de marinheiros, outro de estivadores, outro de escravos, outro de prostitutas, turistas, etc.

[97] Fonte: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/damien-hirst-unveils-new-artwork-mickey-9046435.html

Figura 17- Detalhe da alegoria onde pode se observar as composições caracterizadas como o piloto de Fórmula 1 Arton Senna e ao fundo um destaque.[98]

Figura 18- Quadro “As vinte Marilyns” de Andy Warhol.[99]

[98] Fonte: http://maricainfo.com/2014/03/05/unidos-da-tijuca-e-a-grande-campea-do-carnaval-2014.html

[99] Fonte: http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/01/15/905033/ conheca-20-marilyns-andy-warhol.html

A pesquisadora Ana Luiza da Luz, em seu artigo *A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval* aborda entre outras características dos carnavais atuais a leitura fácil das fantasias como estratégia de identificação pelo público:

> Portanto, quanto mais figurativa, quanto mais fácil a leitura de seu significado por parte do público, maior a possibilidade de leitura e da teatralidade. Quanto mais as fantasias se aproximam de figurinos, mais explicitam sua duplicidade e evidenciam o caráter teatral, representativo. Uma ala cuja fantasia seja para o público apenas luxuosa, bonita e chamativa, pode suscitar a criação da teatralidade, mas por se basear mais na visualidade e menos na intenção cênica, é mais comum que o espectador apenas passe o seu olhar, rapidamente identificando, às vezes, o que a fantasia significa, mas não lhe atribuindo necessáriamente caráter teatral, apenas reconhecendo o significado em sua plasticidade.(LUZ, 2013, p. 133)

A utilização comum da cor e materiais no carnaval é elucidada por Israel Pedrosa:

> Num caráter internacionalizante, a partir da década de 1960, o uso de cores vivas no vestuário vem se acentuando. (...) de modo geral, o que melhor define o gosto pela cor, no Brasil, é sua utilização nos desfiles das Escolas de Samba durante o carnaval. Em avenidas decoradas com metais polidos, plásticos transparentes a guisa de vitrais, poliéster jogando com os efeitos da iluminação elétrica, desfilam milhares de foliões fantasiados com o máximo de inventiva popular (enfeites de plumas, tecidos brilhantes, brocados, vidrilhos, pedrarias, lantejoulas e materiais sintéticos, em contraste com volumosas roupas ou com a seminudez de corpos excitantes de uma população mestiça fortemente marcada pelo sangre negro). (PEDROSA, 2013, p. 153)

No mundo do carnaval carioca sempre que se fala na utilização das cores vivas, a referência principal é o carnaval criado por Maria Augusta para o GRES União da Ilha de 1977, com o enredo “Domingo”(figura 19). Nele a carnavalesca fez uso das cores para dar uma impressão visual de alegorias e fantasias maiores.

Figura 19- Imagem da abertura do desfile da União da Ilha do ano de 1977.[103]

Sobre o desfile de Maria Augusta, o jornalista Anderson Baltar afirma:

> Uma escola nova, com componentes jovens, assumiu o desafio proposto pela Carnavalesca e decidiu "descer" trajada de roupas de praia, camisas de futebol, empunhando pipas e pranchas de surfe, brincando no carrosel ou tomando chopinho. Era uma revolução em curso. Em vez de plumas, lantejoulas e paetês dourados, Maria Augusta propunha o luxo da cor, lançando mão de uma paleta de cores caprichada. (BALTAR, 2015, p.125)

No que concerne às cores, Paulo Barros tem dois estilos bem distintos. De um lado a utilização de cores puras e saturadas, de outro um trabalho de arte bem realista e detalhado. Essa utilização de cores saturadas é bem presente na arte *pop* após os anos sessenta.

Algumas imagens dos desfiles serão empregadas para comprovar essas duas utilizações da cor e da forma. A primeira é do ano de 2012, da a alegoria "Festas juninas" (figura 20) que possui um colorido saturado, próprio das manifestações populares, como destaca Pedrosa:

> Nas artes populares e na pintura dos artistas primitivos, a vivacidade do colorido está intimamente ligada às reminiscências e influências dos amuletos, estandartes, paramentos, máscaras, alegorias e decorações ambientais usados nos cultos religiosos e folguedos populares como chegança, reisado, bumba- meu- boi, cavalhada, maracatu, carnaval, festa junina, etc. (PEDROSA, 2013, p. 153)

[103]Fonte: http://g1.globo.com/bomdiabrasil/0,,MUL988167-16020,00-ESCOLHA+O+SEU+SAMBA+INESQUECIVEL.html

Figura 20- Detalhe de alegoria do ano de 2012 da Unidos da Tijuca, representando uma festa junina. [105]

A segunda alegoria, de 2013, pertence ao imaginário infantil, representam os bonecos “Playmobil” e tem as cores saturadas características dos brinquedos (figura 21). Observo também a repetição dos objetos.

Figura 21- Detalhe da alegoria do ano de 2013 da Unidos da Tijuca.[107]

Uma terceira alegoria, esta do enredo em homenagem a Airton Senna do ano de 2014, era composta de foliões com metade do corpo escondido por trás de um tecido negro, onde a

[105] Fonte: https://www.flickr.com/photos/7477245@N05/6905398612/in/photostream/

[107]Fonte:http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2016/02/2013-sino-da-igrejinha -anuncia -festa-no-arraia-e-titulo-da-vila-isabel-e-foi-pra-la-de-bom/

cada dupla formavam um personagem (a parte de cima de um folião e a parte de baixo de outro). As cores desse desfile são as mais saturadas da trajetória de Paulo Barros. Além de mais uma vez a simplicidade de formas e repetição dos signos (figura 22).

Figura 22- Detalhe da lateral da alegoria, onde a cada box uma dupla de componentes formava um corpo.[109]

Na imagem acima, aparece uma técnica utilizada pelo carnavalesco e muito criticada, que é o uso de *plotter*. Este é o nome pelo qual ficaram conhecidas as impressões digitais em plástico, lona, tecidos ou outros materiais, como, por exemplo, as placas da alegoria. Outro exemplo, muito criticado pelo público no mesmo desfile, foi a alegoria da "Corrida Maluca" (figura 23). A grande crítica se dá pela substituição do trabalho de artesão pela arte mecânica, digital.

[109]Fonte:http://carnaval.uol.com.br/2014/rio-de-janeiro/album/escolas-de-samba/ 2014/ 02/02/unidos-da-tijuca.htm

Figura 23- Detalhe da alegoria representando “A corrida maluca”, na qual os foliões estão camuflados com as cores do fundo da alegoria, e placas com plotagens presas aos tubos do guarda corpo giravam ao redor da alegoria para simular a corrida.[111]

Cabe aqui apontar a fala de Walter Benjamin sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica:

> Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. (...) Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reprodutíveis, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. (...)[após a invenção da fotografia] Pela primeira vez no processo de reprodução de imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. (BENJAMIN, 2012, p. 180)

Buscar o manual, o artesanal, é de certo modo atribuir ao mesmo uma aura de autêntico, único, exclusivo.

> O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo, A *esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica.* (...) A reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações inatingíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar

[111]Fonte: https://www.google.com.br/search?q=tijuca+2014&biw=1366&bih=641&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiz6Zvx_5bNAhWGWCYKHb_BDAkQ_AUIBygC#imgrc=ymr0SG5EeksrLM%3A

> do receptor a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. (BENJAMIN, 2012, p,182)

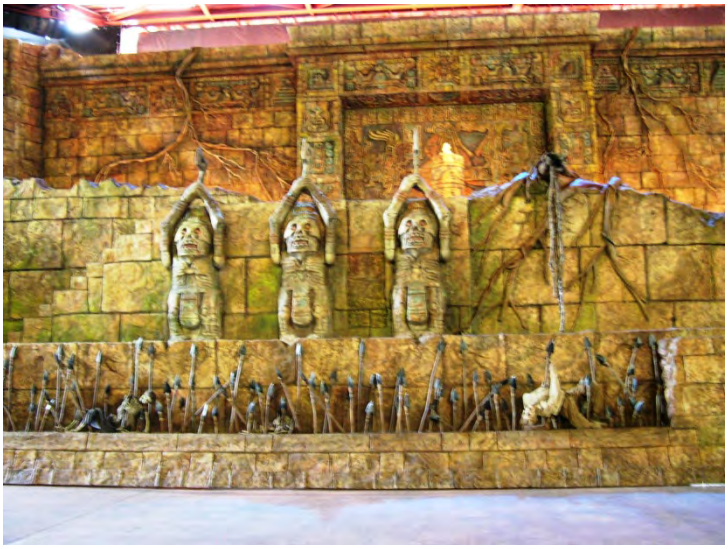
No carnaval esse caráter é ilusório, pois geralmente as peças que se utilizam são reproduções técnicas, como, por exemplo, as esculturas que passam por uma forma negativa e dessa para a reprodução em fibra de vidro, ou os arabescos de acetato que forram algumas alegorias e que são esculpidos em argila e depois reproduzidos em acetato ou EVA, por uma máquina chamada *vacuum form*.

A segunda utilização de cores e formas que se apresenta em Paulo Barros é a reprodução mais rebuscada e realista de cenas, quando estas fazem parte do cinema ou estão fixas no inconsciente popular. Um exemplo disso é o carro "conceito de cena" de 2011, representando Indiana Jones (figura 24), que tem cores e acabamentos bem detalhados, e similares aos utilizados nos filmes e no parque da Disney, (figura 25)

Figura 24- Detalhe da Alegoria do "Indiana Jones", Tijuca 2011.[113]

[113] Fonte: http://raven.theraider.net/showthread.php?t=21377

Figura 25- Imagem capturada do Disney's Hollywood Studios - Indiana Jones Epic Stunt Spectacular. [114]



Outro exemplo desta característica está na caracterização de ícones do cinema ou da música, com a busca de auxílio especializado ou mesmo sósias. Um exemplo significativo são os personagens da alegoria “Planeta dos Macacos” (figura 26), do ano de 2005, na Unidos da Tijuca, que foram caracterizados de símios similares aos do filme (figura 27). O livro Abre-Alas revela:

> Na frente da alegoria, representantes do poder desta sociedade símia reúnem-se numa sala de jantar. Esta cidade imaginária é protegida por um exército de gorilas. Espalhados pela alegoria, humanos estão aprisionados em jaulas distribuídas em um ambiente catastrófico. Várias máscaras foram criadas para representar tipos diferentes de macacos, entre chimpanzés e gorilas, transformando 130 componentes da escola em verdadeiro símios. (LIESA, 2005 a; p.175)

[114] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4_b3bnFr-m4

Figura 26- Imagem das composições da alegoria “Planeta dos Macacos” do ano de 2005.[117]

Figura 27- Imagem do filme “Planeta dos Macacos”[118]

[117] Fonte: http://cjcarnaval.blogspot.com.br/2015/05/shangri-la-o-paraiso-imaginario-da.html

[118]Fonte: http://www.tecmundo.com.br/cinema/63641-10-melhores-transformacoes-cinema-usando-maquiagem.htm

3.3 **As Assemblages**

Cada objeto, uma história pra contar

Vivo a aventura de outra vez eternizar

Tijuca, coleciona na Avenida

Emoções pra toda vida

Um tesouro singular[121]

Outro conceito artístico das alegorias de Paulo Barros são as *assemblages.* Para melhor compreendê-las, primeiro faz se necessário conceitualizá-las, para tal, apresenta-se a definição de Jorge Glusberg:

> Em 1912, os cubistas fizeram colagens com materiais tais como: papéis, areia, panos, cartas e envelopes. Os futuristas. Dadaístas e surrealistas usaram colagens em contextos diferentes.(...) O passo seguinte foi a *assemblage* (encaixes), nos meados dos anos cinquenta, quando New York foi aceita como capital da arte de vanguarda. Esta técnica produz uma pintura composta inteiramente de materiais não tradicionais, dispostos de tal forma que dão à obra altos e baixos relevos. A *assemblage* pode ser descrita como a mais elaborada forma de *collage*. Não é mais somente uma técnica de suporte ao processo criativo, mas sim o ato artístico em si, eliminando-se o pictórico. (GLUSBERG, 2013, p.27)

O carnavalesco em seu livro dá a sua definição da técnica:

> Buscando fazer a diferença, eu faço carros-conceito. Alegorias de fuscas, de panelas, de plantas naturais, de cartas de baralho. Isso chama-se *assemblage*, que significa pegar o mesmo material e reunir de uma forma única. É o "conceito de material". Muitas imagens são registros da vida cotidiana, só que descontextualizados. (BARROS, 2013, .p..75)

Inúmeros são os exemplos desse tipo de técnica em suas alegorias, desde a coroa de latas de tintas da Tuiuti, em 2003. Cabe introduzir mais dois exemplos marcantes. O primeiro é do ano de 2005, na Unidos da Tijuca. Em uma alegoria que representava o país de "Oz", a escultura e o carro foram cobertos de 2 mil panelas. (figura 28) O livro *Abre-alas* a definia da seguinte forma:

---

[121] "Vou juntando o que eu quiser, minha mania vale ouro. Sou Tijuca, trago a arte colecionando o meu tesouro" Unidos da Tijuca 2008. Compositores: Julio Alves, Sereno, Paulo Rios e Beto Lima.

> Um pouco como Dom Quixote, as crianças dão vida a tudo e todos, os elementos da natureza ganham significados diferentes. Para elas, podem existir monstros nas sombras ou animais que falam. Na alegoria, um Homem de Lata confeccionado com 12.000 utensílios de cozinha representa o Mundo de Oz. (LIESA, 2005 a; p. 171)

Figura 28- Imagem da alegoria onde pode se notar a escultura que representava o personagem "homem de lata" forrada de panelas.[122]

Ainda sobre esta alegoria, a carnavalesca e comentarias Maria Augusta comenta durante a transmissão do desfile oficial[124], que

> isso é uma linguagem profundamente atual, do terceiro milênio. Há vários artistas no mundo trabalhando com esse tipo de proposta, de trazer o material do cotidiano para se transformar em objeto de arte dentro do conceito de modernidade... O carnaval do Paulo é uma instalação de arte.

A próxima alegoria apresentada, é uma das preferidas pelo carnavalesco, que em seu livro afirma:

> O "Fuscão preto" (figura 29) fugia de qualquer padrão, de todo conceito de carnaval. Não tinha espelhos nem 10 centímetros de paetê, nenhuma referência carnavalesca. Era o objeto falando do objeto. Esse carro, por mim, estaria intacto e guardado até hoje como uma instalação artística. Talvez tenha sido uma das minhas maiores alegrias ao criar uma alegoria. (BARROS, 2013. p.150)

A alegoria era descrita com as seguintes especificidades no livro "Abre-Alas":

---

[122] Fonte:http://imgs-srzd.s3.amazonaws.com/srzd/upload/u/n/unidostiju2005 _revriosambacarnaval .jpg

[124] https://www.youtube.com/watch?v=tBvRzqoCIjY

> A alegoria traz um carro-cegonha, com 21 fuscões pretos, uma instalação gigante composta por automóveis reais, recolhidos em ferros-velhos, legalmente adquiridos pela Escola para a produção dessa escultura de arte contemporânea. Entre os três andares da alegoria, o artista fixou canos de descarga criando uma obra impressionante. (LIESA, 2006 a; p. 217)

Figura 29- Detalhe da Alegoria "Fuscão Preto", Tijuca 2006.[125]

Ao contemplar esses automóveis empilhados, imediatamente associa-se às "Caixas de sabão Brillo", de Andy Warhol (figura 30), transferidas do cotidiano e instauradas no espaço da arte.

Figura 30- Imagem da obra de Andy Warhol, Brillo Box, 1964.[127]

[125] Fonte: http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/03/sambodromo-em-30-atos-2006-vila-surpreende-favoritas-em-briga-apertada/

[127] Fonte: http://www.select.art.br/viva-a-america/

3.4 **O não lugar**

Eu já estou com o pé nessa estrada
Qualquer dia a gente se vê
Sei que nada será como antes, amanhã[129]

Outro conceito identificado nas alegorias de Paulo Barros é a presença do "não lugar". Conceito trabalhado por Marc Augé que assinala:

> Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaço que não são em si lugares antropológicos e que contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes repertoriados, classificados e promovidos a "lugares de memória", ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece). (AUGÉ, 2012, p. 73)

Assim sendo o "não lugar" é em sua maioria os espaços urbanos e coletivos pós-modernos, que são locais de convivência, de passagem, como por exemplo, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, os meios de transporte, os aeroportos, estações, cadeias de hotéis, parques de diversão, mercados, shoppings, salões de cabelereiros, hospitais, bancos, posto de gasolina. Estes locais "neutros" que aparentemente unem espaços, na maior parte do tempo só une os indivíduos com sua autoimagem. São lugares que não contam histórias sobre si mesmos, servem apenas para seus devidos fins: compras, transporte, alimentação etc.

Essa "solidão" da modernidade urbana é apontada por Marc Augé, nessa observação sobre um o dia de domingo, em uma cidade interiorana:

> Em intervalos semanais regulares (o domingo e o dia da feira), o centro "se anima", e é uma reclamação frequentemente dirigida às cidades novas, originárias de projetos de urbanismo ao mesmo tempo tecnicistas e voluntaristas, não oferecerem um equivalente aos lugares de vida produzidos por uma história mais antiga e mais lenta, onde os itinerários singulares se cruzam e se misturam, onde se trocam palavras e se esquecem às solidões por um instante, na porta da igreja, da prefeitura, no caixa do café, na padaria: o ritmo meio preguiçoso e a atmosfera propícia à conversa da manhã de domingo são sempre uma realidade contemporânea da França provinciana. (AUGÉ, 2012, p. 64)

[129] "Nada será como antes". Composição: Milton Nascimento

Vale ressaltar que o “não lugar” tem geralmente uma identificação imediata, pois há uma linguagem universal imagética e espacial destes espaços. Qualquer pessoa que viva na urbe os conhece de imediato, quem já foi a um super-mercado no Brasil, e vai a outro país, pode não saber ler os rótulos, mas não se sentirá perdido. Não só a organização espacial se assemelha, como as cores dos rótulos e a disposição nas prateleiras. O mesmo acontece com postos de gasolinas, academias, aeroportos, etc. Por isso, quando o carnavalesco apresenta uma alegoria de uma academia, a identificação e leitura é muito mais abrangente do que quando temos uma alegoria das escadarias da Igreja do Bonfim, por exemplo, que será identificada em sua plenitude apenas pelos que a conhecerem. Não pretende se alegar que carnavais mais rebuscados sejam ilegíveis, mas destacar a facilidade de identificação que o “não lugar” tem para com o público, inclusive o estrangeiro.

Como ilustração, destacam-se duas alegorias nesse estilo. A primeira do carnaval de 2012, da Unidos da Tijuca, é o carro Abre-Alas “Desembarque real” (figura 31). O livro *Abre Alas* descreve como será a alegoria:

> A conexão *Mundo afora / sertão adentro* acaba de chegar na Marquês de Sapucaí. A alegoria mostra a área de desembarque do aeroporto onde chegam os convidados para a festa de coroação. Reis e rainhas descem do avião cercados pelos cangaceiros que recepcionam essas celebridades em terra. Um voo fantástico capaz de reunir personagens da realidade e da fantasia, retirados da história e do imaginário popular. Uma pausa para a foto, um aceno para o público e é hora de embarcar de novo: agora, o meio de transporte é o jegue-táxi para enfrentar o caminho, conhecer os domínios do Rei e saber por que ele encontrou tanta inspiração em suas viagens. (LIESA, 2012 b; p. 224)

Figura 31- Detalhe do carro abre-alas do G.R.E.S. Unidos da Tijuca 2012.[130]

[130] Fonte:http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2012/02/grupo-especial-segunda-impressoes/

A segunda alegoria pertence ao do desfile de 2014, também da Unidos da Tijuca, e representa um posto de gasolina na sua parte dianteira. (figura 32)

Figura 32- Alegoria do G.R.E.S Unidos da Tijuca 2014.[132]

Fernando Pinto em seu carnaval "Tupinicópolis", de 1987, para o GRES Mocidade Independente, apresenta característica, similares. Este desfile do carnavalesco é considerado com tropicalista e futurista ao mesmo tempo, pois entrecruza fragmentos de uma grandes metrópole com a cultura nacional indianista. Ele revisita estes não lugares, com um olhar voltado para os primeiros habitantes do Brasil e uma critica a vida das grandes cidades. Na imagem abaixo, uma boate onde os índios dançam de patins (figura 33). Cabe a transcrição de parte da sinopse deste enredo:

> Tupinicópolis, o carnaval, é a visualização de uma grande metrópole indígena. Tupinicópolis, a taba de pedra. É um carnaval de ficção científica tupiniquim, retro-futurista, pós indígena. O New Eldorado. (...)E as ocas se multiplicaram e as tabas se agigantaram e assim nasceu Tupinicópolis; a lendária cidade índia do Terceiro Milênio.
> O desfile segue o cotidiano da cidade. Dia, noite e dia, enfocando o dever, o lazer, o prazer dos tupinicopolitanos. E o lixo.
> O carnaval utiliza a forma e linguagem da própria literatura indígena, onde os índios convivem e se relacionam com os animais, conduzindo, assim, o carnaval para uma empostação fabulista que dá mais tropicalismo e brasilidade ao espetáculo.[134]

[132] Fonte:http://www.brazilianpress.com/v1/2014/03/06/unidos-da-tijuca-e-tetracampea-do-carnaval-do-rio-e-volta-acelerar-a-avenida-no-desfile-das-campeas/

Figura 33- Imagem da alegoria que representava uma boate, onde pode se ver índios de patins, produto em voga na época do desfile.[135]

A imagem acima apresenta uma união do "não lugar", que são as discotecas e boites, com um "povo de memória" bem específico, não cosmopolita, com suas próprias regras, leis e preceitos culturais que é o povo indígena.

A seguir será apresentado como os ícones da cultura de massa dialogam com a obra de Paulo Barros, e com a cultura popular.

3.5 **Os ícones**

Quem sabe
O Superhomem venha nos restituir a glória
Mudando como um deus o curso da história
Por causa da mulher.[137]

Nos desfiles de Paulo Barros, a presença de ícones da cultura de massa é notável, sejam da música, dos quadrinhos ou do cinema. Esses ídolos do mundo *pop*, sobretudo o "Rei do *Pop*" Michael Jackson se tornaram no decorrer dos anos, uma marca do carnavalesco. No que tange a essa utilização dos ícones o artista aponta:

---

[134] http://www.radioarquibancada.com.br/site/category/mocidade-independente/page/12/

[135]Fonte: http://www.radioarquibancada.com.br/site/category/mocidade-independente/page/12/

[137] "Super-Homem a canção" Compositor: Gilberto Gil.

> Eu sempre tento trabalhar com o que é lugar-comum no imaginário das pessoas e brincar com isso. Michael Jackson, por exemplo, pode ser visto o tempo todo na televisão, se você quiser, mas vê-lo em um lugar onde menos se espera é a grande sacada. Eu gosto de trabalhar com o inusitado, a forma, o elemento que nunca foi usado. “ Eu nunca imaginei que fosse ver o Michael Jackson na Marquês de Sapucaí.” É exatamente o que eu queria provocar quando a alegoria “Não ultrapasse! Área de segurança máxima” desfilou na Avenida, em 2010.(BARROS, 2013, .p.169)

Estes personagens se tornam a *vedete* em substituição às antigas celebridades, por exemplo, na História da Arte em que se enalteciam temas Bíblicos, pinturas clássicas com mitos, deuses gregos, ou personagens do romantismo como *Hamlet* de Shakespeare ou *Les Miserables* de Victor Hugo. Na arte atual tem-se a presença de personagens em quadrinhos, de ícones hollywoodianos, ou figuras da música. O antropólogo Edgar Morin fundamenta a razão de atualmente ocuparem esse lugar:

> A imprensa, o rádio, a televisão nos informa sem cessar sobre sua vida privada, verídica ou fictícia. Eles vivem de amores, de festivais, de viagens. Sua existência está livre da necessidade. Ela se efetua no prazer e no jogo. Sua personalidade desabrocha sobre a dupla face do sonho e do imaginário. Até mesmo seu trabalho é uma espécie de grande divertimento, votado à glorificação de sua própria imagem, ao culto de seu próprio duplo. (MORIN, 2011, p.66)

O antropólogo os nomeia de *olimpianos* e reforça:

> Esses olimpianos propõem o modelo ideal de vida e lazer, sua suprema inspiração. Vivem segundo a ética da felicidade e do prazer, do jogo e do espetáculo. Essa exaltação simultânea da vida privada, do espetáculo, do jogo é aquela mesma do lazer, e aquela mesma da cultura de massa. (MORIN, 2011, p.67)

Outro produto da cultura de massa, é o aparecimento da imprensa infantil, ao surgir a necessidade de distrair as crianças, cada dia com menos espaço para brincadeiras, unidos ao aumento da alfabetização e do poder de consumo dos mesmos. Além disso, a imprensa infantil serve como treinamento para a imprensa adulta, é nela que a criança será guiada, moralizada. Esta imprensa infantil apareceu no início dentro da imprensa adulta:

> A imprensa infantil, literalmente criada pela indústria cultural, e que floresce atualmente com *Mickey, Tintin, Spirou,* se especializa nos conteúdos infantis que por aí, na imprensa adulta, estão diluídos ou circunscritos (página das crianças, quadrinhos, jogos). Contudo, ela é ao mesmo tempo uma preparação para a impressa do mundo adulto. (MORIN, 2011, p.29)

Com o tempo esta distinção acaba desaparecendo, hoje em dia encontram-se desenhos animados e adaptações de contos destinados a adultos e vice versa.

> Ao mesmo tempo, o fosso que separa o mundo infantil do mundo dos adultos tende a desaparecer: a grande imprensa para adultos está impregnada de conteúdos infantis

> (principalmente a invasão dos *comics*) e multiplicou o emprego da imagem (fotos e desenhos), isto é, de uma linguagem imediatamente inteligível e atraente para a criança: ao mesmo tempo, a imprensa infantil tornou-se um instrumento de aprendizagem para a cultura de massa. (MORIN, 2011,p.29)

Segundo o autor, a cultura de massa tanto faz uma criança ir mais cedo para a vida adulta, quanto mantém o adulto infantilizado, e cita Horkhimer: *O desenvolvimento deixou de existir. A criança é adulto desde que sabe andar e o adulto fica, em princípio, estacionário."* (apud MORIN, 2011, p.29) e adiciona que com essa homogeneização da vida da infância com a da vida adulta, geralmente vai se fixar em uma dominante, e a dominante da infância, do fantástico e dos sonhos é muito mais forte, sendo então a *temática da juventude é um dos elementos fundamentais da nova cultura*. (MORIN, 2011, p.29)

Um dos processos da cultura de massa é trocar a arte pela vida do artista, onde o autor, pintor ou ator é mais importante que sua obra. Como assinala Canclini (2013):*Uma tendência da cultura massiva a*o *lidar com a arte culta: substituir a obra por episódios da vida do artista, induzir um gozo que consiste menos na fruição dos textos que no consumo da imagem pública*. Surgindo em substituição aos heróis, mitos e deuses os ícones da cultura de massa como cantores, atores e etc. Hoje em dia existe a necessidade de se conhecer os bastidores, a vida de determinada cantora, com quem ela se deita, o que compra, e inclusive o público tende a querer comprar o mesmo, vestir o mesmo. Sobre este "voyeurismo" Morin faz a seguinte assertiva:

> A cultura de massa mantém e amplifica esse "voyeurismo", fornecendo-lhe, além disso, mexericos, confidências, revelações sobre a vida das celebridades. O espectador tipicamente moderno é aquele que se devota à *televisão*, isto é, aquele que sempre vê tudo em um plano aproximado, como na teleobjetiva, mas ao mesmo tempo em uma impalpável distância; mesmo o que está mais próximo está infinitamente distante da imagem, sempre presente, é verdade, nunca materializada. Ele participa do espetáculo, mas sua participação é sempre pelo intermédio do corifeu, mediador, jornalista. Locutor, fotógrafo, cameraman, vedete, herói imaginário.(MORIN,2011,p.62)

Tem-se portanto, a substituição dos deuses e mitos por personagens do cinema e música, e não só por sua arte, mas também por sua vida privada, dentre esses personagens "endeusados" um dos mais presentes no mundo da arte é sem dúvida o denominado "Rei do POP", Michael Jacson. Personagem super associado a figura do carnavalesco Paulo Barros, como já foi dito, até para páginas de internet jocosas que pretendem criticá-lo, sempre usam a figura do cantor, colocando-o saindo de dentro do símbolo da escola a qual o carnavalesco esteja(figura 34). Porém, a figura do Rei do Pop já era presente há anos na Sapucaí, visto que

é um dos personagens mais marcantes da *mass-media*, o próprio Joãosinho Trinta no ano de 1985, fazia referência a ele em seu enredo[138](figura 35). Na Arte dos museus temos o cantor representado inúmeras vezes, mas cito algumas que acho pertinente, como Andy Wharhol (figura 36) e Jeff Koons (figura 37).

Figura 34- Montagem da página de humor “Sambista da Depressão” afirmando que Paulo Barros traria o cantor no lugar da Águia da Portela.[139]

Figura 35- Detalhe de uma alegoria do GRES Beija Flor de Nilópolis de 1985, temos a frente a apresentadora infantil Xuxa e atrás uma escultura representando o cantor Michael Jackson[140]

[138] No ano de 1985, o GRES Beija Flor de Nilópolis apresentou o enredo “A Lapa de Adão e Eva” desenvolvido pelo carnavalesco Joãosinho Trinta. Em seu samba podia-se ouvir o seguinte trecho: “Vem lourinha vem sambar o crioulo só quer "Michael-jequiar". Autores:

[139]Fonte:https://www.facebook.com/SambistasdaDepressao/photos/pb.376092912436743.-2207520000.1428261587./847365761976120/?type=3&theater

[140] https://www.youtube.com/watch?v=BPCABd-mhjI

Figura 36- Michael pintado por Andy Warhol em 1984, que é conhecido por seus retratos dos ícones Pops como Marilyn entre outros.[142]

Figura 37- Escultura em porcelana de Jeff Koons, 1988. Considerado como Kitsh, o artista também trabalhou bastante com ícones e elementos do cotidiano. Essa peça foi a peça de artista vivo a ser vendida pelo maior valor da história em leilão. O que atesta o valor mercadológico desses ícones no mundo da arte.[144]

[142]Fonte:http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL1232179-9798,00-ETRADO+DE+MICHAEL+JACKSON+PINTADO+POR+ANDY+WARHOL+VOLTA+A+LEILAO.html

[144] Fonte: http://www.creativeboysclub.com/fondation-beyeler-presents-first-jeff-koons-exhibition-ever-held-in-a-swiss-museum

Muitos são os ícones da música apresentados nos carnavais de Barros, sobretudo em 2006, ano que falou sobre a música, contudo, para exemplificar, apresenta-se dois anos em que a presença de Michael Jackson esteve no desfile.

O primeiro ano escolhido é 2012, em que grande parte das alegorias representavam a realeza mundial chegando para a coroação do "Rei Luiz do Sertão". Estes personagem se repetiam no aeroporto (figura 38), na travessia do sertão de jegue, na embarcação que atravessa o Rio São Francisco, etc.

Figura 38- Detalhe da alegoria, onde vê-se o personagem Michael Jackson, e "Priscila, a rainha do deserto". Estes e outros personagens subiam por uma escada no fundo da alegoria e saiam por um portão de desembarque. [147]

Os jornais destacavam essa intertextualidade do rei do baião com os personagens do mundo pop: "O Rei do Baião terá enfim a sua coroação – Em cerimônia bem-humorada, Unidos da Tijuca vai pôr monarcas em lombo de jegue para homenagear Luiz Gonzaga". O texto segue justificando o tom mais *pop* e bem-humorado proposto pelo carnavalesco e aponta: "A Unidos da Tijuca é o cerimonial responsável por produzir a festa de celebração de Luiz Gonzaga, que terá como convidados os monarcas. A grande chacota é convocar figuras como o rei do pop Michael Jackson para fazer parte da cerimônia" (O GLOBO, 19.2.2012, p.

[147] https://www.youtube.com/watch?v=jl6MSAH2jY4

19). No ano de 2013, a presença do cantor também foi remarcada na narração do desfile oficial pela Rede Globo, os comentaristas apontavam a presença do ícone, misturado em alguma alegoria. E depois, um dos repórteres pede pra entrar no ar porque encontrou o personagem na alegoria do "playmobil" (figura 39).

Figura 39- Detalhe da alegoria em que pode-se ver ao alto de terno preto e chapéu um boneco caracterizado como o cantor Michael Jackson.[149]

Outro tema recorrente nos desfiles das escolas de samba são os personagens infantis, principalmente os dos Estúdios Disney. Que adaptou e formou nossos contos infantis, colocando em nossa mente os Happy ends, que geralmente não estavam presentes na literatura original, moralizante dos mesmos contos infantis. Salienta-se que esta negociação entre as culturas e diferentes manifestações sempre existiu.

O animador Walt Disney veio ao Rio de Janeiro no ano de 1941, onde assistiu na Portela a um ensaio. A imagem é bem emblemática pois, anos antes em 1939 a Escola de Samba Vizinha Faladeira apresentou o enredo "Branca de Neve e os Sete Anões", influenciada pelo enorme sucesso cinematográfico da primeira grande animação dos Estúdios Disney, o filme homônimo "Branca de Neve e os Sete Anões" de 1937. A agremiação apresentou o que se convencionou chamar um dos maiores carnavais, senão o maior carnaval

[149] https://www.youtube.com/watch?v=5VGFyEejkDE

da década de 30. Novidades como ala infantil e destaques sobre a alegoria. Foi consagrada pelo público, que se identificou com a estética do sucesso cinematográfico, e acreditou no bicampeonato da escola, todavia, a presença de "tema estrangeiro" desclassificou a escola. Que enrolou a bandeira, após um protesto no carnaval de 1940. A Portela foi decisiva nesse processo, encabeçando as críticas. Por isso essa presença de Walt Disney se torna tão interessante na escola. (figura 40).

Figura 40- Visita de Walt Disney no ano de 1941 à Portela.[151]

A imagens a seguir (figura 41 e 42), são da escultura da "Baiana da Praça Onze" do ano de 1941. Retiradas do Jornal "Gazeta de Notícias", nas quais nota-se que a monumental escultura que fica durante o período carnavalesco, exposta na praça possui na decoração de sua saia os personagens da Disney. Ou seja, um dos, senão o maior símbolo da tradição carnavalesca que é a baiana em negociação com essa cultura estrangeira.

[151] Fonte: http://compositoresdaportela.blogspot.com.br/2013/06/portela-1941-visita-de-walt-disney.html

Figura 41- Capa do Jornal Gazeta de Notícias de (22.2.1941)

GAZETA DE NOTICIAS

ANNO 67 — N.º 45 — Rio de Janeiro — Director: WLADIMIR BERNARDES — Sabbado, 22 de Fevereiro de 19

A CIDADE JA' VESTIU A SUA FANTASIA..

'A grande animação do Povo para a sua maior festa — Rei Momo imperando em toda a linha — Interessantes e suggestivas decorações por toda a Cidade — A bahiana da Praça Onze e os novos motivos carnavalescos com que a Cidade se engalanou

A Allemanha solucionará de form definitiva o problema do Mediterrane

Unidades technicas do Exercito allem atravessam a fronteira da Hespan

Auxilio especializado offerecido pelo gover do Reich para collaborar na reconstrucçã de Santander

RUMORES DE PAZ ENTRE A GRECIA E A ITAL

O Ministro Bento de Faria faz declarações sobre o Codigo Penal do Brasil

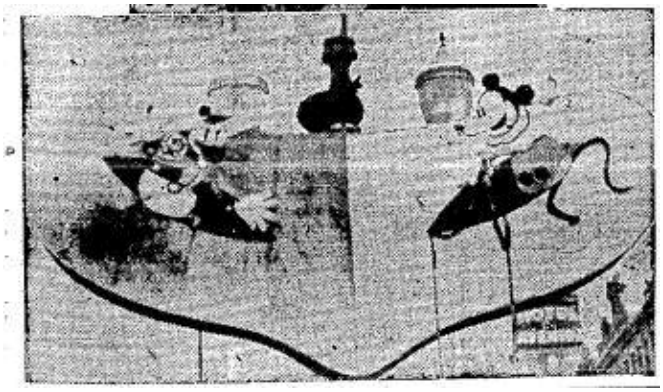
A brilhante actuação dos representantes do Brasil — Os resultados do Congresso

As condições que riam apresentada

Mediação da Allema

EDIÇÃO DE HOJ 16 PAGINA

Figura 42- Detalhe da saia com Mickey e Pato Donald



No campo das artes plásticas, desde o movimento da arte *pop*, a presença destes personagens é uma constante, por exemplo no artista brasileiro Nelson Leirner, em sua obra denominada “A lot(e)” (figura 43), o artista une elementos do folclore brasileiro, imagens de santos e personagens da Disney, o que resulta em personagens hibridos. Ele os organiza em procissão,bem ao gosto de um desfile de escola de samba.

Figura 43- Detalhe da obra de Nelson Leirner, onde há uma junção de personagens, criando um ser híbrido, corpo de santo católico e cabeças de Mickey.[153]

Outro exemplo dessa presença dos ícones do mundo infantil, é a alegoria do GRES Acadêmico de Santa Cruz do ano de 1990, enredo “Os Heróis da Resistência” desenvolvido pelo carnavalesco José Felix (figura 44)

Figura 44- Detalhe da alegoria da Santa Cruz 1990, onde se vê uma escultura de Super-Homem sentado no vaso sanitário, de semblante desanimado e cercado por composições vestidas de super heróis.[155]

[153] Fonte: http://minimomultiplo.blogspot.com.br/2008/05/impresses-bienais.html

[155] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=GNZum4A4zxg

No ano de 2005, na Unidos da Tijuca, Paulo Barros apresentou, em seu enredo sobre os “lugares imaginários”, muitos personagens infantis, como Emilia do “Sítio do Pica-pau”, A Rainha de Copas de “Alice no País das Maravilhas”, os personagens do “Mágico de Oz” e Fred Flintstone (figura 45).

Figura 45- Imagem da ala Bedrock, representando o personagem da pré história, Fred Flintstone.[157]

Em 2007 no GRES Unidos do Viradouro, por exemplo, a ala da crianças representava os jogos de adivinhações, e a escolha para essa representação foi o vilão Charada (figura 46), um dos inimigos do Batman.

Figura 46- Imagem da ala das crianças, representando o personagem dos quadrinhos “Charada”.[159]

[157] Fonte :https://www.youtube.com/watch?v=tBvRzqoCIjY

[159] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=sE6yyVet2CA

O desfile de 2008 da Viradouro, sobre o arrepio, teve forte influência do cinema e de personagens do *pop*. O jornal O Globo pós desfile apresentava em sua manchete : "Terror inspirado em Hollywood" e na matéria as seguinte informações:

> a inspiração para tanto arrepio da Viradouro foi buscada até em Hollywood. A escola bebeu na fonte cinematográfica americana logo na comissão de frente. (...)Em seguida, vieram referências explicitas a outros filmes hollywoodianos. O primeiro foi "Fazendo a cabeça" inspirado em "Edward, mãos de tesoura"(...) Paulo Barros criou fantasias inspirada ainda nos filmes "A guerra dos Mundos", "Alien" e "A mosca" (...) "Fred Krueger" e "Chucky" (...) Um carro reproduzia a célebre cena de "O exorcista". (O Globo, 5.2.2008, p. 5)

O mesmo ocorre no ano de 2011, que tinha os filmes de terror como tema, o samba já questionava: "Tá com medo de que?. O filme já vai começar".[161] A sinopse do enredo apontava essa "força estranha" do cinema: "Todas as noites vocês voltam. Arrastam-se até aqui, pagam, entram e em pouco tempo, estão rezando para sair. Mas não há como desistir. Depois que embarcam, não tem mais forças para levantar antes de chegar ao final". Uma alegoria que fez muito sucesso neste desfile, foi a alegoria que tinha o aprendiz de bruxo "Harry Potter" outro personagem do reino da literatura infanto-juvenil (figura 47).

Figura 47- Imagem da alegoria "Harry Potter" que apresentava uma grande mesa "flutuante", que atingia oito metros de altura, sobre ela o destaque representava o mago Albus Dumbledore. [162]

[161] "Esta noite levarei tua alma!" Compositores: Júlio Alves e Totonho.

[162]Fonte: http://g1.globo.com/carnaval/2011/fotos/2011/03/veja-fotos-do-desfile-da-unidos-da-tijuca-na-sapucai.html

3.6 **Mestre Sala e Porta Bandeira**

Sonho ou realidade
Uma dádiva do céu (do céu, do céu)
Vi no morro da Mangueira
Sambar de porta-bandeira
A Princesa Isabel.[164]

Uma característica apresentada pelo carnavalesco Paulo Barros em seus desfiles é a transformação dos casais de mestre sala e porta bandeira em personagens do enredo. Os casais sempre estiveram dentro do enredo, contudo com um figurino próprio, um pouco mais abstrato. Os figurinos geralmente apresentavam os mesmo tipos de silhuetas, materiais e volumes. Com costeiros, plumas, capas, faisões, coroas e geralmente com as cores do pavilhão da escola. A partir de 2004, o carnavalesco apresenta essa novidade.

Assim como as outras características apresentadas pelo artista, essa inclusão do casal no enredo já existia, contudo, de forma muito menos evidente, e sem destoar da estética de volumes e formas habituais. Como, por exemplo, no ano de 1995 no desfile da Beija-Flor de Nilópolis, em que o casal Juju Maravilha e Edmar, vinham caracterizados como Madame Buttefly e Mr. Pinkerton (figura 48), no enredo sobre a cantora lírica Bidu Saião de autoria do carnavalesco Milton Cunha. A porta bandeira estava caracterizada como uma gueixa, de peruca e maquiagem, além da parte superior de sua fantasia ser similar a um kimono.

[164] "Dom Obá II - rei dos esfarrapados, príncipe do povo" GRES Mangueira 2000.
(Samba-enredo composto por Bizuca, Gilson Bernini, Marcelo D'Aguiã e Valter Venenoso)

Figura 48- Juju Maravilha e Edmar, no desfile de 1995 do GRES Beija Flor de Nilópolis.[165]

Essa mudança estética esteve presente em praticamente todos os desfiles de Paulo Barros. O casal caracterizado como algum personagem, ou usando a mimese da forma circular da saia em comparação com algum objeto inserido na temática. Se não o primeiro casal, o segundo. O primeiro casal apresentado para ilustrar é do ano de 2005, na Unidos da Tijuca. O segundo casal representava “Os símios”, personagens do filme “Planeta dos Macacos”, caracterizados com máscaras de silicone e peruca (figura 49).

Figura 49- Detalhe da caracterização da segunda porta bandeira de 2005, caracterizada como uma das personagens do filme “Planeta dos Macacos”[167]

Com este mesmo tipo de trabalho e caracterização, no ano de 2012 o segundo casal da Unidos da Tijuca representava os bonecos de barro de mestre Vitalino. O casal, além da

[165] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=CY6JKxnJvRQ

[167] Fonte : https://www.youtube.com/watch?v=tBvRzqoCIjY

pintura corporal, se apresentou com óculos escuros que imitavam os olhos das esculturas tradicionais do folclore nordestino (figura 50).

Figura 50- Imagem do segundo casal de mestre sala e porta bandeira do Gres Unidos da Tijuca de 2012, representando “Os bonecos de mestre Vitalino”[169]

Nos anos de 2006 e 2007 as saias da porta bandeira remetiam a objetos circulares, presentes na temática do desfile. Em 2006, ano que a temática era a música, a saia era um enorme CD (figura 51). Em 2007, que tinha como enredo os jogos, a saia era uma roleta de cassino, não só inovando na inclusão do objeto, mas também no comprimento da saia, que era curta, equivalente a um *tutu* de bailarina (figura 52).

Figura 51- Na imagem temos o primeiro casal da Tijuca no ano de 2006, ele representando Mozart e ela o CD. Um encontro anacrônico, em que o músico da passado se encontra com as novas tecnologias musicais, ele tem em sua casaca aplicações de CD e um *head phone* nos ouvidos, como um DJ.[171]

[169] Fonte: http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/unidos-da-tijuca-a-campea-do-carnaval-2012-4045753

[171] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=T9IEQKEMehg

Sobre este casal de 2006, a pesquisadora Juliana do Santos Barbosa aponta:

> A saia da porta-bandeira, que faz uma analogia a um CD (*Compact Disc)*,é um exemplo de signos associados a partir do eixo paradigmático, ou seja, combinados com base nas similaridades entre os objetos, que se assemelham tanto pelo formato circular, quanto pelos movimentos giratórios- do disco em execução e da porta-bandeira em sua coreografia. (BARBOSA, 2011, p. 1462)

Figura 52- Imagem da porta bandeira de 2007 da Unidos do Viradouro, sua saia curta em formato de Roleta, além de iluminada, soltava fogos nas apresentações das cabines de jurados.[173]

[173] Fonte: http://www2.uol.com.br/tododia/ano2007/fevereiro/200207/especiais.htm

Um fato curioso é que o carnavalesco também apresenta propostas mais tradicionais e inspiradas em fontes “eruditas”[175], entretanto, não surtiram o mesmo efeito que as anteriores, e a maioria não associa ao carnavalesco. Como, por exemplo, o segundo casal do ano de 2006, da Unidos da Tijuca. Que representava as decorações de carnaval de rua do Rio de Janeiro do ano de 1973, que tinha entre seus elementos pavões e lanternas (figura 53).

Figura 53- Imagem do segundo casal do ano de 2006 do Gres Unidos da Tijuca, a saia da porta bandeira era feita de material transparente com aplicações de formas geométricas coloridas, similares às lanternas do carnaval de rua. O mestre sala representava um pierot.[176]

[175] O termo erudito aqui é apresentado como referência aos cânones acadêmicos, contudo, sem valor de juízo de uma fonte ser melhor ou superior a outra. Apenas opondo as fontes da cultura *pop*.

[176] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=T9IEQKEMehg

4 O ESTILO PAULO BARROS: A LINGUAGEM GESTUAL

Taí, o real ao picadeiro
A cada instante
Uma viagem além da imaginação
É nobreza e cultura, magia, ternura
Uma doce ilusão.[178]

Neste capítulo será abordada a linguagem gestual nos desfiles de Paulo Barros entre 2004 e 2014 no Grupo Especial do Rio de Janeiro179. Cabe mencionar que os desfiles no geral sempre apresentaram sua "performance carnavalesca". O próprio período do ano, já permite algumas performances não habituais, numa visão Bakthiniana de inversão e liberdade, com a ocupação das ruas por cidadãos fantasiados ou não, bate-bolas, blocos de piranhas e blocos de sujos. Mas as performances que serão abordadas nos carnavais do carnavalesco investigam uma linguagem intencional do gesto, que será melhor contemplada abaixo.

Para explicitar a ideia de *performance,* é preciso determinar os aspectos que implicam na utilização do termo, além de uma breve introdução histórica dessa manifestação, não só para uma maior compreensão do tema, mas também para perceber que há uma vulgarização do mesmo, pois convencionou-se chamar de *performance* a praticamente tudo. Para tal teorização, as reflexões do escritor Jorge Glusberg servirão como guia. Em um segundo momento, neste subcapítulo serão apresentadas as *performances* nos desfiles de Paulo Barrros.

A origem da *performance* remota de certa maneira a origem do ser humano, ao ter o corpo como força motriz e ritualística, o uso dos gestos como comunicação. Contudo, a denominação de arte performática, surge no inicio dos anos setenta. Quanto à etimologia da palavra, Glusberg aponta que é

> um vocábulo inglês, que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade, habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático. (GLUSBERG, 2013, p. 72)

As *performances* colocam em prática todos os sentidos da percepção, individualmente ou simultaneamente. Podem agir sobre as experiências visuais (em geral), táteis, acústicas,

[178] "O Grande Circo Místico" GRES Mocidade Independente de Padre Miguel 2002. Compositores:Beto Corrêa, Dico da Viola, Jefinho e Marquinho Índio.

[179] Chamo a atenção para a ausência de exemplos do ano de 2010, pois este desfile será trabalhado com mais ênfase no capítulo final dessa pesquisa.

gustativas, motoras, cinestésicas, etc. São baseadas na taxonomia sensorial perceptiva e, por meio dessas experiências sensoriais, produzem significados. As *performances* são anafóricas, seus gestos, suas sequências dependem de referenciais para serem entendidos, além da relação entre emissor e receptor, visto que a *performance* é um ato de transmissão de significados. Por exemplo, ao se imitar o gesto de um robô, é necessário que o público tenha conhecimento do gestual, para identificar de que se trata. Como elucida Glusberg, "em síntese, a *performance* procura transformar o corpo em signo, em um veículo significante. Essa unidade de trabalho se apresenta numa variedade de sentidos (no sentido perceptivo do termo): visual, olfativo, táctil, auditivo, etc. (GLUSBERG, 2013, p. 76)

Segundo o autor, os gestos, a movimentação do corpo, de braços, pernas, cabeças, e até a estática adquirem na *performance* uma importância em particular, e completa: "o discurso do corpo é, talvez, o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade." (2013, p. 57) Sempre houve uma "performance carnavalesca" com certos gestuais definidos, que incluem o sambar e o evoluir, principalmente no que concerne as alas e nas alegorias, e o cantar e o saudar o público, nas comissões de frente. Entretanto, nota-se uma mudança nessas funções, ainda existentes, mas que atualmente dialogam com outras possibilidades. Principalmente nos carnavais de Paulo Barros, onde há uma presença marcante de coreografias e gestos plenos de significados e sentidos referenciais pertencentes a outros campos da arte que são ressignificados. Como assinala Glusberg

> A *performance* aparece ligada a uma re-semantização dos valores contidos no processo da dinâmica corporal dentro da arte. Esse processo parte dos movimentos "naturais" significativos; continua com a apropriação destes pela arte tradicional e os estereótipos do teatro, da dança, do cinema, da televisão e da moda social; e conclui-se com a re-significação de todo esse vasto complexo nas performances(GLUSBERG,2013, p.57).

Deste modo a *performance* se torna uma metalinguagem, que tem o corpo, sobretudo, como seu objeto. A ideia de um corpo livre de significados, com atitudes "normais" e naturais não existem para o espectador de uma *performance*, ele fica em suspensão à espera de algo, algum gesto, movimento carregado de sentidos.

> Ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um corpocentrismo, a *performance* busca despertar a atenção da audiência que está condicionada pelas artes tradicionais. A figura humana e os movimentos foram objetivados pela escultura e pela pintura, porém o salto aqui vai se dar a partir de uma objetivação realista alienante até uma outra verdade, que é a oferecida pelo próprio *performer* e através de sua gesticulação. (GLUSBERG,2013, p. 94)

Um dos aspectos mais relevantes da *performance*, é que ela é um ato de comunicação, logo, sujeita às situações, condições, local e tempo que ocorre. Além da recepção do público, que dará parâmetros para a *performance* que assiste. Por exemplo, um mesmo tipo de *performance* que surta enorme efeito em um determinado público, pode passar despercebido por outro, ou por não ser novidade, ou por já ser esperada. Mais adiante isto será demonstrado em Paulo Barros. Glusberg aponta que esta percepção do publico

> deve ser guiada pelo curso geral da ação corporal, destacando-se alguns aspectos e relegando-se outros; fazendo-se enfim uma *abstração controlada* com o objetivo de privilegiar o que é pertinente. Boa parte do trabalho de um *performar* reside na sua capacidade de orientar a percepção do espectador até que ela coincida com a sua (GLUSBERG,2013, p.88.

Há um mecanismo de *mimesis* entre o espectador e o *performer* que, ao recodificar, acaba por reproduzir um gesto ou atitude similar.Como por exemplo, quando uma ala coreografada passa batendo palmas, ou executando um determinado gesto no refrão da música, e a plateia instintivamente o repete. Ali se atingiu um grande grau de assimilação e interatividade com os espectadores. A *performance* realisou uma transformação.

> Contudo não é sensato pretender que a audiência se transforme naquilo que nós queiramos. As circunstâncias cambiantes de nossa sociedade, formada a partir dos mais diversos grupos culturais, vão resultar em espectadores entusiasmados com a *performance*, ao mesmo tempo que outros sejam diferentes ou hostis a ela. (GLUSBERG, 2013, p. 85)

4.1 **As alegorias**

Super Escolas de Samba S/A
Super-alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia![180]

No que tange às alegorias, o próprio carnavalesco Paulo Barros, apresenta sugestões de divisão e de nomes, como “carro-vivo” e “carro-conceito de cena”, e afirma que seu estilo influenciou as pessoas:

> As técnicas e coreografias que eu introduzi, de uma maneira ou de outra, influenciaram as pessoas. O uso de elementos manipulados por integrantes das alegorias, que em sincronia e grande número produzem efeitos interessantes, passou a ser utilizado por outras Escolas. (...) O embrião dessa experiência foi o uso da figura humana, que já vinha sendo experimentado desde a concepção do carro

[180] “Bum-bum Paticumbum Prugurundum” GRES Império Serrano 1982.
(Samba-enredo composto por Aluísio Machado e Beto Sem Braço)

> "Espantalhos" (Tuiuti desfila o Brasil em telas de Portinari, Paraíso do Tuiuti, 2003). (BARROS, 2013, p. 48)

Barros, em seu livro, explicita o que seria o "carro-vivo", termo já assimilado pela mídia e pelo público. E reforça a importância de o gesto ter significado, como visto acima em Glusberg:

> Se a alegoria traz centenas de pessoas executando uma movimentação corporal que dá sentido, significado à cena, este é o carro vivo. Esses movimentos podem ser executados como em um balé, como na alegoria do DNA, ou através da inserção de peças que, quando manipuladas pelos componentes, mudam o visual da cena. (BARROS, 2013, p. 75)

O carnavalesco apresenta o que seriam um "carro-conceito de cena, ou de ação":

> Essa alegoria do Batman pode ser definida como um carro-conceito de cena, de ação. No meu Carnaval, você vai ao cinema. Nesse tipo de arte, encontro uma grande fonte de inspiração com imagens inesquecíveis que são ressignificadas nos enredos.(...) Além das cenas de filmes, os carros "de ação" prendem a atenção do público através de imagens, como esquiadores fazendo manobras arriscadas numa pista de gelo de verdade, o famoso personagem do jogo que se esconde dentro de uma casa com muitas portas e janelas, vaqueiros rodopiando, ETs prisioneiros tomando sol no terraço de misteriosa área de pesquisa sobre OVNIs, biblioteca pegando fogo, casario

4.1.1 Carros-Vivos

Vibra meu povo
Embala o corpo
A loucura é geral.[181]

Não há como pensar no carnavalesco e em sua obra sem se referir aos carros-vivos, sobretudo, a alegoria de 2004 "A criação da vida". Conhecido vulgarmente como carro do DNA. Essa alegoria é o símbolo maior do carnavalesco e estampou a capa do jornal O Globo de 23 de fevereiro de 2004. Na parte interna do jornal, uma matéria cita: "Escola inova levando grupos performáticos de dançarinos para a avenida" e acrescenta na legenda da imagem da alegoria referência à "pirâmide performática, formada por 127 pessoas." Reforça-se que até aquele momento o carnavalesco era um "desconhecido" e seu nome é apenas citado na matéria. No caderno *Abre-Alas*[182] a descrição da alegoria informava: "A alegoria é uma

[181] *"Ratos e urubus, larguem minha fantasia"*.GRES BEIJA FLOR 1989.
(Samba-enredo composto por Betinho, Glyvaldo, Osmar e Zé Maria)

[182] O caderno *Abre alas* é uma publicação feita pela LIESA na qual as escolas explicam todo o roteiro de seus desfiles, enredo, samba-enredo,fantasias, alegorias, comissões de frente, casais de mestre sala e porta bandeira, bateria, evolução, harmonia, e todas as possíveis observações inerentes ao desfile. Esse texto é escrito com objetivo de ser avaliado pelos jurados, e servir como um guia para que os mesmo avaliem as escolas.

homenagem ao corpo humano, como símbolo forte da vida. 140 indivíduos compõem um só corpo, produzindo uma pirâmide humana, nunca vista em espetáculo deste gênero. (LIESA, 2004a, p. 99)

Várias matérias foram publicadas sobre a história desses 25 anos e na maioria estava presente o "carro do DNA", como, por exemplo, a matéria do jornal O Globo (22.2.2009, p.17) que o coloca em destaque lado a lado o carro com o "Cristo Mendigo" da Beija Flor. (Figura 54)

Figura 54- A imagem da esquerda mostra um detalhe do carro do "DNA", de 2004, e a da direita o "Cristo Coberto" de 1989. Jornal O Globo de 22 de fevereiro de 2009.

Anos depois, o jornal O Globo[183] publica matéria sobre as revoluções feitas pelos carnavalescos ao longo da história do carnaval carioca, começando com Fernando Pamplona e terminando em Paulo Barros, sob a manchete "Os senhores dos sonhos: a saga dos artistas que transformaram a figura do carnavalesco em uma profissão e revolucionaram as estruturas dos desfiles". A ilustração da matéria destaca carnavalescos importantes além da imagem do "Cristo Mendigo", de João 30 e da comissão de 2011 de Paulo Barros (figura 55), que abordaremos mais adiante. Observa-se também, que as figuras de Paulo Barros e Joãosinho Trinta se encontram em tamanho maior e à frente em relação as demais. O corpo do texto revela sobre a participação de Barros na história da Sapucaí:

[183] Jornal O Globo (6.3.2012, p. 14)

> Uma nova reviravolta só aconteceria em 2004. Naquele ano chegava à Unidos da Tijuca o até então desconhecido Paulo Barros. Dele, só se conhecia o trabalho nos grupos de acesso, em escolas como Paraíso do Tuiuti e Vizinha Faladeira, pelas quais subia o morro para catar bambu e recolher garrafas PET. Na Tijuca ele arrebatou a Sapucaí com a alegoria do DNA, representado por componentes com corpos pintados de azul. Estava consagrada a alegoria humana. (O GLOBO, 6.2.2012, p. 14)

Figura 55- Ilustração do jornal O Globo, 06.2.2012, p. 14)

Em entrevista concedida ao site do jornal O Globo em 2014[184], o carnavalesco afirma que para ele "o carnaval 2004 significa tudo. O DNA me trouxe o que faço até hoje. Os conceitos são outros. Mas tudo, exatamente tudo, partiu do carro DNA. Ele hoje ainda é minha grande referência".

Paulo Barros relata como foi a recepção da alegoria na Sapucaí:

> Em poucos minutos, a Unidos da Tijuca estava insuflada! A primeira alegoria humana da Sapucaí começou a fazer os movimentos da coreografia. A energia começou a se espalhar e não teve jeito: dez minutos depois, a Escola era a campeã do Carnaval na concentração. (BARROS, 2013, p. 45)

Entretanto, antes do desfile, e até mesmo no barracão, a recepção não era tão positiva, muitos não compreendiam o que viria a ser a alegoria, como nesse relato do site "Ouro de Tolo":

[184] http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2014/dez-anos-de-paulo-barros-no-grupo-especial-codigo-genetico-de-um-bamba-11335905

> Meu amigo (...) sempre teve o hábito de percorrer a Avenida Presidente Vargas a pé nas vésperas dos desfiles para conferir de perto as alegorias (...). Em 2004, ele chegou preocupadíssimo com Unidos da Tijuca, dizendo que um dos carros estava praticamente todo no ferro e que, pelo tamanho da alegoria, era impossível ser finalizado antes do desfile. Dois dias depois passava pela Sapucaí o carro do DNA e ficamos rindo na redação com a surpresa aprontada por Paulo Barros. (OURO DE TOLO)[185]

Como visto, muitos atribuem ao carnavalesco a paternidade da alegoria viva, outros falam que já existia cirando alegorias de outros carnavalescos, como Oswaldo Jardim, com uma alegoria no GRES. Unidos de Vila Isabel, no ano de 1993. (figura 56).

Figura 56- imagem da alegoria do GRES Unidos de Vila Isabel de 1993.[186]

Não é a única comparação que a alegoria de Paulo Barros recebeu, ela é bastante comparada com as Olimpíadas de Moscou de 1980. O próprio carro do DNA (figura 57) para muitos é inspirado nas "torres humanas" da cerimônia de encerramento das Olimpíadas. (figura 58), no decorrer da pesquisa, o pesquisador João Gustavo Mello alertou para a inspiração possível nas "Ziegfield Follies" e suas pirâmides e coreografias, que segundo o

[185] www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/02/sambodromo-em-30-atos-2004-desponta-paulo-barros-e-beija-flor-vence-desfile-equilibrado

[186] : Fonte: http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=fotos1993

mesmo Paulo Barros conhecia bem, na busca desta referência, encontrou-se uma imagem de uma pirâmide humana feita pelo coreógrafo de Hollywood Busby Berkeley (figura 59) que se assemelha bastante à alegoria. As comparações aqui propostas não desmerecem em nada a criação do carnavalesco, são apresentadas apenas, por se questionar a razão de algo que já existia antes, ser atribuído ao mesmo de forma tão marcante. O que é fundamental nos "carros-vivos" é a unificação do movimento. Ao unificar o movimento, o carnavalesco indica ao público o que ele quer que seja visto, além de apresentar essa intencionalidade e teatralidade do gesto.

Figura 57- Carro "Criação da vida" Tijuca 2004.[188]

[188] Fonte: http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=editorial45

Figura 58- Torre humana do encerramento das Olimpíadas. Fonte: Site oficial do Movimento Olímpico[189]

Figura 59- Imagem da pirâmide humana de Busby Berkeley, do filme *Footlight Parade* (1933)[191]

[189] Fonte: http://www.olympic.org/multimedia-player/all-photos/1980/07/18/1237943-10/

[191] Fonte: http://www.radioarquibancada.com.br/site/category/mocidade-independente/page/12/

Dentro da categoria de “carro-vivo”, pode se notar duas divisões maiores nos desfiles: A utilização do humano coreografado, como elemento decorativo, e a utilização do humano com elementos cenográficos para formar novas formas e imagens. No grupo do humano coreografado, aparece com certa frequência a presença do corpo “nu” (pintado e com *glitter)*.

Como já visto anteriormente a utilização da figura humana coreografada em alegorias teve seu embrião já no grupo de acesso, na alegoria dos “Espantalhos” na Tuiuti 2003 (figura 60). E eclodiu com a alegoria do DNA da Tijuca 2004 (figura 61). No mesmo ano, havia uma outra alegoria utilizando os movimentos coreografados, que era a alegoria “Energia” (figura 60), com componentes fantasiados de *Frankenstein*. Os componentes alternavam movimentos marcados, robóticos e assombrosos, com períodos estáticos, curvados para baixo na intenção de representa um corpo sem vida.

Figura 60 - Detalhe da alegoria onde pode se observar as composições caracterizadas como Frankenstein, com os braços erguidos a frente do corpo.[194]

Como visto antes os “carros-vivos” de 2004 obtiveram grande repercussão e criaram uma expectativa para os desfiles do ano seguinte. O carnavalesco respondeu a esta expectativa com um aumento considerável do número de componentes sobre as alegorias. O jornal O Globo[196] publicou entrevista com os coreógrafos Roberta Nogueira e Marcelo Sandryni, dupla responsável pelas coreografias dos carros. A matéria informava que o número de componentes nos carros havia aumentado para repetir o sucesso do ano anterior. Na

[194] Fonte: https://www.google.com.br/search?q=tijuca+2004&biw=1366&bih=641&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjljMOt15PNAhXD7yYKHfjUD9kQ_AUIBigB#imgrc=ZogRn49R9JsN3M%3A

[196] jornal O Globo (15.1.2005)

transmissão do desfile de 2005 pela TV Globo[197], a pesquisa interativa com o público consistia na pergunta "Mais da metade dos carros alegóricos da Tijuca vem com coreografias ensaiadas, isso pode tirar a espontaneidade do componente?" que obteve como resposta o sim da maior parte dos telespectadores. O carnavalesco do GRES Acadêmicos do Salgueiro, Renato Laje, em entrevista após obter o campeonato de 2009 com o enredo "Tambor" criticou tanto as alas coreografadas, quanto as alegorias vivas, e afirmou "se desgastam facilmente" e que eram um "espetáculo forçado."[198]

Quanto às coreografias se tratarem de espetáculo forçado, ou tirarem a espontaneidade do desfilante, observam-se dois aspectos. Um primeiro negativo, por forçar, "militarizar" os desfiles e acabar com a individualidade do folião. Por outro lado, muitos dos desfilantes se sentem parte do todo, sabem que a escola depende de seu empenho, de seu esforço para a construção de um outro tipo de linguagem. São mais engajados, e participativos. Principalmente em alas, até mesmo porque na atualidade com o aumento de componentes e a redução do tempo de desfile, as alas se tornaram compactas, onde mal se consegue evoluir, visto que seguem de forma ordenada, em ritmo acelerado. Sambar é quase que impraticável.

Um outro exemplo, é a alegoria "Fazendo a cabeça" do ano de 2008, na Unidos do Viradouro (figura 61). Carro que apresentava o arrepio dos cabelos, com o personagem do cinema "Edward mãos de tesoura" à frente em seus jardins de topiaria. Nas laterais do carro, a representação de fileiras de "peruas" (termo usado pela transmissão do desfile na rede Globo de televisão) em cadeiras antigas de salões de cabelereiros. Que entre outros gestos, cruzavam e descruzavam as pernas de forma sincronizada.

[197] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=tBvRzqoCIjY

[198] jornal O GLOBO (26.2.2009, p. 06)

Figura 61- Imagem da lateral da alegoria, do GRES Viradouro, na qual “peruas” sentadas nas cadeiras de um salão de cabelereiro, cruzavam e descruzavam suas pernas entre outros gestos.[199]

No ano de 2011, na Unidos da Tijuca, Paulo Barros apresentou um “carro-vivo” que representava os personagens do filme *Avatar* (figura 62), que era uma versão da pirâmide do DNA, mas que não apresentou os mesmos resultados, como o próprio carnavalesco aponta: “‘Avatar’ foi uma versão do carro do DNA que não fez absolutamente nenhum sucesso. Ele era um belo carro, mas tinha um conceito que já não era novidade. E eu sabia disso. O conceito de alegoria coreografada não surpreendia mais”. (BARROS, 2013, p. 48).

Figura 62- Imagem da alegoria “Avatar” do ano de 2011, GRES Unidos da Tijuca.[201]

[199] Fonte:http: //fabiotubino.blogspot.com.br/2008_02_13_archive.html

[201] Fonte: http://odia.ig.com.br/portal/o-dia-na-folia/tijuca-e-vila-s%C3%A3o-as-melhores-no-primeiro-dia-do-grupo-especial-1.298628

Em contrapartida, no ano de 2012, o carnavalesco apostava em uma alegoria de ação chamada “A missa do vaqueiro” com um equipamento de parques de diversão, que girava em vários eixos diferentes e em grande velocidade. (Figura 63). Apesar desse investimento, a alegoria que mais surtiu efeito foi a alegoria “Do barros fez-se a vida” (figura 64) que era formada por componentes caracterizados como bonecos de barro do Mestre Vitalino (figura 65), tocando uma sanfona metálica.[203]

Figura 63- Detalhe da alegoria “A missa do Vaqueiro” de 2012, onde pode se notar a velocidade com que os cavalos giravam.[204]

Figura 64- Detalhe da lateral do carro “Do barro fez se a vida”, Tijuca 2012.[205]

[203] Apesar de se tratar de uma alegoria com movimento de gangorras, refiro-me a lateral do carro, como carro-vivo, e não de ação.

[204] Imagem capturada do desfile oficial , fonte: https://www.youtube.com/watch?v=jl6MSAH2jY4

[205] Fonte: https://vespeiro.com/tag/unidos-da-tijuca-2012/

Figura 65- Imagem de escultura de barro do Mestre Vitalino.[207]

Quanto ao corpo performático nu, cabe ressaltar que aqui o que se nomeia como nudez são os corpos pintados e com tapa sexo. Uma vez que existem regras do concurso que proíbem a genitália exposta, sujeita a grave penalização caso isso ocorra. Nessa utilização da nudez, observa-se além do apelo erótico, a anulação de características da forma humana, já que corpos nus se inscrevem de forma atemporal e espacial[210] servindo como massas moldáveis, deixam de ser o instrumento da arte para ser o próprio objeto. Para ilustrar, adicionam-se alguns exemplos, além do carro do DNA. O primeiro é uma alegoria da Unidos de Viradouro do ano de 2008 denominada de “Cama Sutra” (Figura 66) onde casais pintados de dourado executavam um balé de movimentos lentos, representando o ato sexual.

[207] Fonte: http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2010/11/este-blog-sera-inaugurado-com-uma.html

[210] É de conhecimento geral que existem estudos sobre as mudanças estéticas que o corpo sofreu durante os séculos, como o silicone e os anabolizantes, e também características espaciais de raças e povos com biótipos diferentes.

Figura 66- Detalhe do topo da alegoria “Cama Sutra” de 2008, GRES Viradouro. Onde casais de fio dental, executavam um balé, simulando o ato sexual.[211]

Outro exemplo deste emprego do corpo nu é a alegoria de 2013, da Unidos da Tijuca, que representava a “cerveja”, ano em que a agremiação homenageava a Alemanha. (figura 67) É inegável o apelo midiático de corpos nus, principalmente em sua associação com o *marketing* de cerveja. Todos estão habituados a verem essa união de corpos “perfeitos” (para os padrões de beleza estabelecidos pelas mídias) e a bebida. (figura 68)

Figura 67- Detalhe da alegoria do GRES Unidos da Tijuca, 2013. Na imagem observa-se corpos nus dentro de tulipas de chope.[213]

[211] Fonte: https://www.flickr.com/photos/magerson/2265113919

[213] Fonte: http://wp.clicrbs.com.br/gauchanocarnaval/tag/unidos-da-tijuca/?topo=52,1,1,,171,e171

Figura 68- Compilação de imagens de publicidades que associam corpos sensuais a bebida.[214]

Como já anunciado antes, não se pretende em momento algum remontar à origem dos elementos abordados, mas acredita-se ser relevante para uma abordagem mais ampla, que permita um diálogo com outras manifestações. No que tange à utilização de coreografias com elementos cenográficos, para formar outros elementos, similar a peças de um quebra cabeça, ou apenas para aumentar a dramaticidade dos gestos e proporções, não é uma técnica nova, nem de uso exclusivo do carnaval. Por exempllo, o filme estrelado por Carmem Miranda "Entre a loura e a morena" de 1943 (figura 69).[217] Imagem em que pode se observar a utilização de bananas cenográficas gigantes. Em outros momentos do mesmo vídeo, cachos de banana são enfileirados formando um xilofone.

[214] Fonte: https://clickpublicitario.wordpress.com/

[217] Titulo original "The Gang´s All Here". O file é uma comédia musical de 1943, dirigido por Busby Berkeley e protagonizado por Alice Faye e Carmem Miranda. O filme é um dos mais marcantes da carreira de Carmem Miranda. A imagem apresenta parte da coreografia do corpo de baile da música "The Lady in the tuti-fruti hat".

Figura 69- Detalhe do filme “Entre a loura e a morena” estrelado por Carmen Miranda. [218]

Um bom exemplo dessa utilização de elementos cenográficos está na alegoria “A Tijuca nos caminhos da Imaginação” de 2005.(figura 70) Descrita da seguinte maneira no Livro *AbreAlas*:

> Confeccionado com 100 mil bolinhas brancas, o pássaro inspira a leveza do vôo, a sutileza do pensamento, o desejo de flutuar e viajar na luz da inspiração. O rabo do Pavão troca de formas e cores: do preto e branco às cores da Escola- azul e amarelo, abrindo os caminhos que conduzem aos mundos imaginários. Essas mudanças de cores e formas são proporcionadas pela coreografia dos 247 componentes vestidos de branco, que se unem para formar o corpo do Pavão. Em movimentos frenéticos, provoca uma visão extraordinária, um ballet cadenciado, criado pela troca de elementos cênicos: cerca de 500 “mamães-sacode” são agitadas revelando um pássaro em preto e branco, preparando seu vôo do real para o imaginário; na segunda passagem, 247 sombrinhas giram,criando espirais, hipnotizando, sugerindo uma viagem através do túnel do tempo. E então, surgem as bandeirinhas azuis e amarelas da Unidos da Tijuca. Agitam a cauda do Pavão, provocam o desprendimento, o soltar-se do mundo real, a possibilidade de uma aventura através da ilusão que pode chegar a lugares nunca antes imaginados. (LIESA, 2005a; p. 169)

[218] Fonte: http://www.criticalcommons.org/Members/kfortmueller/clips/the-gangs-all-here-1943-the-lady-in-the-tutti/view

Figura 70- imagem do carro abre-alas do GRES Unidos da Tijuca de 2005.[220]

No ano de 2006, o carro Abre-Alas "Resumo da Ópera" apresentava um grupo de componentes, que com placas formavam discos de vinil giratórios (figura 71). Esta *performance* é descrita no livro *Abre-Alas*[222]

> O disco é trocado três vezes, alternadamente, por 80 componentes caracterizados de Mozart, representando sua multiplicidade, sua genial capacidade de criação. A cada troca, surgem imagens de dezenas de cantores e cantoras, um LP com o selo da Unidos da Tijuca e outro com tarjas fazendo referência a diversos estilos musicais. (LIESA, 2006 b; p. 216).

Figura 71- Imagem do Abre-Alas da Unidos da Tijuca, 2006. Momento em que o grande disco era montado com o nome dos variados ritmos musicais.[223]

[220] Fonte: http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2014/os-carnavais-de-paulo-barros-no-grupo-especial-11296475

[222] Vale relatar que a partir do ano de 2010, as coreografias, mudanças e surpresas existentes nos carros alegóricos não são mais descritos pela escola. É descrito apenas o que a alegoria representa temáticamente.

Uma matéria do jornal O GLOBO,[225] comparava o carro abre-alas, ao ursinho Micha, das Olimpíadas de Moscou (Figura 72) e encerrava afirmando que

> se o ursinho se materializasse nas tabuletas daquele carro e chorasse, como nos Jogos de 1980, a imagem daria margem a duas leituras: a primeira, que os desfiles poderiam terminar ali, porque dificilmente outra escola poderia superar a criatividade do carnavalesco Paulo Barros; a segunda que a passagem da Unidos da Tijuca deixaria saudade.

Figura 72- Micha, o ursinho do encerramento das Olimpíadas de Moscou que emocionou o mundo.[226]

Aponta-se que a utilização deste recurso não era novidade no carnaval e já se empregara em desfiles anteriores, como por exemplo no carnaval de 1998, do GRES Mangueira, no enredo “Chico Buarque da Mangueira”. (figura 73)

---

[223] Fonte: http://hitnarede.com/2009/02/olha-o-rock-n-roll-ai-geeeeente/

[225] Jornal O Globo (1.3.2006, p.12)

[226] Fonte: http://popesquina.blogspot.com.br/2012/07/olimpiadas-misha-o-ursinho-de-moscou.html

Figura 73- Detalhe de ala coreografada do desfile da Mangueira de 1998, formando a imagem do cantor Chico Buarque.[228]

Outro exemplo interessante dessa utilização de elementos cênicos está no carro "O lago dos cisnes" de 2009, da Vila Isabel, em que um grupo de foliões vestidos de azul se camuflavam com o fundo do carro entre bailarinas da mesma cor e, em determinado momento, erguiam placas forradas de plumas brancas formando o corpo do cisne enquanto um mecanismo fazia emergir a cabeça e o pescoço do pássaro. (figuras 74 e 75) No livro *Abre Alas* a alegaria tem a seguinte descrição: "Brincando com a imaginação, o artista numa atmosfera de sonho imaginou o surgimento de um grande cisne em meio a um lago. Bailarinas formarão as águas do lago." (LIESA, 2009 a; p. 110)

Figura 74- Primeiro momento da coreografia, com o cisne desmontado.[230]

[228] Fonte: ttp://omundomaia.blogspot.com.br/2014/02/outros-carnavais-chico-buarque-da.html

Figura 75- Imagem do segundo momento da coreografia, no qual os componentes formavam o corpo do cisne.[231]

No mesmo ano de 2009, o carnavalesco também assinou o carnaval do GRES Renascer de Jacarepaguá, escola do grupo A, com o enredo: “Como vai, vai bem? Veio a pé ou veio de trem?”. Apenas a título de ilustração, cita-se o seu abre-alas para destacar que o artista usa as mesmas características em outros desfiles que não os do Grupo Especial. A alegoria era composta em grande parte de componentes vestidos com macacão de malha preto e, em determinado momento da coreografia, levantavam os elementos e transformavam a alegoria em um trem. (figura 76 e 77)

[230] Imagem capturada do Youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=M_p2nWTUo0I

[231] Fonte: http://www.flickriver.com/photos/selusava/tags/riocarnivalparade/

Figura 76- Momento em que os componentes formavam o trem no carro abre alas do GRES Renascer de Jacarepagua.[234]

Figura 77- Momento em que o trem era desmontado, e as composições “sambavam”.[235]

É importante notar que, em determinado momento, quando o carro está “desmontado”, ele nada representa. É apenas um porvir. Algo comparável a um bastidor de um espetáculo que se espera acontecer. Quanto a esses momentos de bastidores de cena, eles serão revisitados no subcapítulo seguinte, nos carros de ação, ou carros conceito de cena.

[234] Fonte: http://www.galeriadosamba.com.br/galeria/desfile-2009-da-renascer-de-jacarepagua/0921/1/

[235] Fonte: http://www.galeriadosamba.com.br/galeria/desfile-2009-da-renascer-de-jacarepagua/0921/1/

4.1.2 Carros de ação, ou carros “conceito de cena”

É o boom! Quem não viu? A casa caiu
Com a bomba na mão o vilão explodiu
O plano de fuga é jogo de cena
?Um Deus nos acuda?? Agita o cinema.[238]

Os carros “conceito de cena” ou carro de ação são aqueles em que a realização ocorre em cenas narrativas mais complexas. O habitual em carros alegóricos sempre foi a presença de esculturas representando o tema, destaques, semi destaques, queijos (praticáveis) onde os foliões dançam. A partir de um determinado momento começaram a aparecer, sobre algumas alegorias, pequenas encenações, trupes teatrais, circenses e afins, como, por exemplo, no enredo do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel de 2002, “O grande circo místico”, de autoria do carnavalesco Renato Laje, que possuía pequenos números circenses em cada alegoria, com trapezistas, acrobatas, números com cama elástica, cuspidores de fogo, etc. (figura 78).

Figura 78- Imagem de uma alegoria do GRES Mocidade de Padre Miguel, 2002.[239]

[238] *“Esta noite levarei sua alma”* GRES Unidos da Tijuca 2011.
Compositores: Júlio Alves e Totonho

[239] Imagem capturada do Youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=2ot-Ctq53S8

Nos desfiles de Paulo Barros, não faltam exemplos desse tipo de alegoria. Como por exemplo, a alegoria “Castelo do Drácula”, do ano de 2005, na Unidos da Tijuca. (figura 79) O carro possuía o formato de um bolo de quatro andares, compostos de 50 urnas funerárias com as portas fechadas e em determinados momentos as portas se abriam e saltavam vampiros com suas capas coloridas, contrastante, executando coreografias.

Figura 79- Detalhe da alegoria “O castelo do Drácula” de 2005.[241]

Outras alegorias apostam no movimento, cenas esportivas, como tobogãs, pista de esqui, pista de kart, etc. Um bom exemplo disso é a alegoria “Frio”, o abre-alas do ano de 2008, da Unidos do Viradouro (figura 80). A alegoria era uma pista de esqui de gelo, na qual esquiadores profissionais esquiavam em plena avenida Marquês de Sapucaí. No livro *Abre-Alas* há a descrição técnica da alegoria:

> A alegoria traz esquiadores profissionais que dão um show de coragem e habilidade na Avenida. Uma imensa pista coberta por 26 toneladas de gelo triturado será o surpreendente cenário para a demonstração das peripécias desses destemidos senhores da neve. (LIESA, 2008 a; p. 285)

[241] Fonte: http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2014/os-carnavais-de-paulo-barros-no-grupo-especial-11296475

Figura 80- Imagem do carro abre alas de 2008, GRES Unidos de Viradouro, pode se observar os esquiadores descendo a enorme pista de gelo.[243]

No ano anterior, também na Viradouro, no enredo “A Viradouro vira o jogo”. O artista apresentou uma alegoria de nome “Jogos Olímpicos” defendida da seguinte maneira no livro *Abre Alas*:

> A alegoria, concebida como espaço poliesportivo, se transforma em quadra, piscina, pista. Um lugar multidimensional que proporciona a percepção de diferentes tempos e espaços: da Antiguidade, representada pelas esculturas mitológicas que adornam o carro, às centenas de bolas das diversas categorias esportivas, que se encontram em suas laterais. (LIESA, 2007 a; p. 157)

Grupos sucessivos de componentes subiam e desciam da alegoria, num revezamento frenético, cada grupo representava um esporte. Nas figuras 81 e 82 temos dois desses momentos da alegoria. Um demonstra a troca entre o grupo da esgrima e do basquete e o segundo a equipe de natação, quando um tecido era esticado transformando a quadra poliesportiva em uma piscina.

[243] Fonte: http://drisantos.blogspot.com.br/2008/02/cada-ano-me-torno-mais-f-dele.html

Figura 81- Imagem do topo da alegoria, onde se vê a quadra poli-esportiva, e duas filas de foliões entrando pelo centro, e duas filas saindo pelas laterais.[245]

Figura 82- Imagem do momento em que um grupo representava o nado sincronizado, e um tecido azul era esticado, e cobria metade do corpo de todo o grupo, simulando uma piscina.[246]

Outro exemplo desses carros "conceito de cena", é o abre alas do ano de 2009, da Vila Isabel, que representava o "bota abaixo". No livro *Abre-alas* temos a seguinte descrição:

> O primeiro módulo representa o *Bota-Abaixo*. Um quarteirão de cortiços e sobrados, típico da cidade colonial, que será totalmente arrasado. Neste primeiro módulo haverá uma encenação que reconstitui o cenário de demolição desses "velhos" casarios. (LIESA, 2009 a; p. 108)

[245] Imagem capturada do youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=sE6yyVet2CA

[246] Imagem capturada do youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=sE6yyVet2CA

Aqui retorma-se a questão dos bastidores da cena, ou do movimento de “pra frente e pra trás” de algumas das alegorias. Por exemplo, o carro representa o “bota abaixo”, e numa encenação o casario é destruído, surgem operários martelando, poeira que sobe, e afins. (figura 83). Logo após há o “des-bota abaixo”, pois a cena tem que voltar ao começo, e as paredes são reerguidas para o momento inicial (figura 84). É como se houvesse um acordo entre o espetáculo e o público, que dissesse vamos fazer de conta que você não viu remontar. É uma quebra da quarta parede.

Figura 83- Imagem do carro abre alas, GRES Vila Isabel 2009, no momento em que as paredes eram derrubadas.[249]

Figura 84- Imagem do momento a seguir, em que as paredes são remontadas.[250]

[249] Fonte: http://gazetapress.com/busca/fotos/?q=carnaval+2009

[250] fonte: http://g1.globo.com/Carnaval2009/0,,MUL1014407-16634,00.html

Um carro conceito que chamou bastante atenção do público da Sapucaí foi a alegoria "Onde está o Wally" de 2007 (figura 85 e 86). O carro pretendia uma interatividade com o público, que deveria durante a apresentação da escola encontrar onde estava escondido o personagem tema da alegoria. Tem-se a seguinte descrição no livro *Abre Alas*:

> E é esse o desafio que a Viradouro apresenta na avenida, na etapa final dessa fase que exige muita concentração e sagacidade. Você tem que bancar o detetive para descobrir onde está Wally (...) em um edifício de três andares, de arquitetura rica em detalhes e colorida com traços que remetem às ilustrações do livro. Enquanto ele caminha pelas sacadas, tenta passar despercebido entre dezenas de pessoas que compõem a alegoria para dificultar a missão de encontrá-lo. Para confundir ainda mais, em alguns momentos do desfile, todos os personagens entram no prédio e desaparecem ao girar as fachadas. Elas ficam completamente pretas, destacando apenas a frase que provoca a plateia: "Onde está Wally?". Os componentes voltam a girar as fachadas com o colorido cenário e saem do prédio para continuar a brincadeira. Encontrar Wally no meio de tantas figurinhas divertidas não é tarefa das mais fáceis. Portanto, fique atento para não perdê-lo de vista. (LIESA, 2007 a; p. 156)

Figura 85- Imagem da alegoria do GRES Viradouro 2008, "Onde está o Wally?", pode se notar a presença do personagem a frente do carro, no primeiro andar.[253]

[253] Imagem capturada do youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=sE6yyVet2CA

Figura 86- Segundo momento da ação, em que o os componentes todos entravam na alegoria, e aparecia apenas a pergunta/desafio: Onde está o Wally?[254]

Quanto a esta interatividade, a reportagem do jornal O Globo (18.2.2007, p. 12) teve como manchete: “Viradouro aposta na ousadia para ser campeã – Paulo Barros, carnavalesco que ganhou fama com alegorias vivas, vai inovar com bateria encima de carro”. No corpo do texto encontram se as seguintes assertivas:

> A aposta desse ano é a Viradouro (que) importou o carnavalesco Paulo Barros (...) e preparou uma série de inovações para tentar dar um xeque mate nas concorrentes. (...) Não tenho medo de correr riscos – diz Paulo Barros. (...) No abre-alas, em vez de luxo o carnavalesco pretende mostrar originalidade. (...) Na alegoria “Onde está o Wally?”, a plateia poderá interagir, tentando descobrir o personagem-título em meio a 170 figurantes e 82 portas que se abrem e se fecham”

No jornal O Globo do dia seguinte ao desfile, a matéria intitulada “Pela primeira vez no carnaval, ritmistas atravessam a avenida em uma alegoria” destaca que “Com R$ 6,5 milhões nas mãos, Paulo Barros surpreendeu pelo luxo de algumas alegorias (...) o que mais empolgou o público do Sambódromo, no entanto, foram justamente os carros com alegoria humanas mais simples, como ‘Onde está o Wally?’ e o do espaço poliesportivo, em que se revezavam nadadores, esgrimistas e jogadores. (O Globo, 20.2.2007, Caderno Rio, p. 7)

Salienta-se que esse gênero de alegoria apresentada por Paulo Barros deixa a plateia “em suspenso” a espera de alguma mudança, alguma surpresa ou truque. Quem está na Sapucaí, e observa com olhos menos despretensioso, percebe, a cada alegoria, um grito da plateia, como uma vibração, uma salva de palmas ou afim. Isso pode ser bem notado, por

[254] Imagem capturada do youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=sE6yyVet2CA

exemplo, quando se assiste a vídeos gravados por espectadores. Um vídeo desses que ressalto é o que mostra a alegoria do "Tubarão" de 2011[257], em que um mergulhador entra numa piscina e é engolido por um tubarão mecânico. (figura 87). O que é aparentemente algo bobo, simplório, leva a plateia ao grito.

Figura 87- Detalhe da alegoria, do momento em que o mergulhador é engolido por um tubarão.[258]

4.2 **Comissão de Frente**

Abro os portais da imaginação
Toda fantasia hoje é real
Me entrego ao delírio, luz, inspiração
Carnaval...[260]

Essa expectativa de uma cena, uma ação também se encontra nas *performances* das comissões de frente de Paulo Barros, sobretudo, a partir do ano de 2010 no enredo "É segredo", da Unidos da Tijuca. Sobre as comissões de frente, Ferreira destaca que ela

> originalmente era composta pelas figuras importantes da escola que desfilavam na frente da agremiação envergando a roupa típica do malandro elegante, ou mesmo fraque e cartola. A partir da década de 1980, a comissão de frente foi perdendo sua função de simples apresentadora do desfile e incorporando características teatrais, tornando-se desse modo, uma espécie de introdução ao espetáculo. (FERREIRA, 2004, p. 368).

[257] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ER7F8BVocVc

[258] Fonte: http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/04/sambodromo-em-30-atos-2011-incendio-na-cidade-do-samba-e-titulo-polemico/

[260] "*Entrou por um lado, saiu pelo outro… e quem quiser que invente outro!"*GRES Unidos da Tijuca 2005. Compositores: Sérgio Alan, Jorge Remédio e Valtinho Jr.

A partir da década de 80, as comissões foram aos poucos se tornando encenações. Muitas são as que marcaram a história da Sapucaí, como por exemplo, duas da carnavalesca Rosa Magalhães, para o GRES. Imperatriz Leopoldinense. A primeira de 1994, no enredo "Catarina de Médecis na corte dos Tupinambôs e Tabajeres", onde os integrantes apresentavam uma coreografia com leques dupla face uma dourada e a outra verde (figura 88), e a segunda comissão do ano 2000, do enredo "Quem descobriu o Brasil foi seu Cabral... dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval". Nesta, os integrantes também possuíam elementos cenográficos em suas mãos, com os quais formavam um navio e um monstro dentre outras formas (figura 89).

Figura 88- Imagem da comissão de 1994, no enredo "Catarina de Médecis na corte dos Tupinambôs e Tabajeres", onde os integrantes apresentavam uma coreografia com leques dupla face.[261]

Figura 89- Comissão do ano 2000, do enredo "Quem descobriu o Brasil foi seu Cabral... dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval". Nesta, os integrantes também possuíam elementos cenográficos em suas mãos.[262]

[261] Fonte: http://massarocca.blogspot.com.br/2011/07/carnaval-as-melhores-comissoes-de.html

[262] Fonte: http://massarocca.blogspot.com.br/2011/07/carnaval-as-melhores-comissoes-de.html

Quanto às comissões de Paulo Barros, existe após o ano de 2010, uma certa cobrança por algo "mágico", um truque, uma surpresa. Quanto a este fato, pode se afirmar com uma matéria do jornal O Globo de 2011 comentando que

> ano passado, o ilusionismo da comissão de frente da Unidos da Tijuca foi o destaque. Agora, todas as escolas investem pesado para rivalizar com a azul e amarela e levar para casa, além das notas 10, o título de abertura de desfile mais badalada do carnaval. (O GLOBO, 06.3.2011, p. 14)

A transmissão televisiva do desfile de 2012 pela Rede Globo[265] reforça essa expectativa. Antes mesmo do desfile a repórter pergunta "o que será que o Paulo Barros vai aprontar nessa comissão de frente". Entra as mensagens enviadas pelos telespectadores uma delas comenta que "assim que acaba um carnaval eu já fico na expectativa sobre o que o Paulo Barros vai aprontar no ano seguinte".

Na narração dos comentaristas dos desfiles pela Rede Globo de 2013[266], mais uma vez já se instalava o clima de expectativa. Antes mesmo do desfile começar, a repórter Mariana Gros aponta: "Aqui na arquibancada o pessoal já descobriu como vem a comissão de frente, quer ver?" E corre o microfone pelo público que responde: "Nadando / se equilibrando / esquiando / voando / patinando / voando igual astronauta." Como podemos ver, sambando ou apresentando a escola não foram cogitados.

Como Paulo Barros informou que tira algumas de suas ideias da Internet e de shows internacionais, algumas pessoas movidas pela curiosidade de desvendar como seria a próxima comissão de frente, acabam inventando ou apostando em possíveis ideias. Como por exemplo, no ano de 2013, no período anterior ao carnaval, a coluna de Léo Dias publicou uma matéria com o título: "Exclusivo! Veja como será a comissão de frente da Tijuca", na qual havia link para um vídeo de um show em Las Vegas em que um artista com uma roupa imantada dançava entre duas torres de energia, atraindo "raios" para suas mãos (figura 90). O texto da matéria diz:

> A coluna descobriu o maior segredo do Carnaval Carioca: como será a comissão de frente da atual campeã, Unidos da Tijuca. Guardada a sete chaves, a surpresa de Paulo Barros vai parar a Sapucaí. A ideia é levar para a Avenida uma representação de Thor, o deus do trovão na mitologia germânica. Para isso, um integrante da comissão soltará raios com as mãos.[267]

[265] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9fzvTsHcD0E

[266] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5VGFyEejkDE

[267] www.blogs.odia.ig.com.br/leodias/2013/01/02/exclusivo-veja-como-sera-a-comissao=de-frente-da-tijuca/

Figura 90- Imagem que ilustrava a matéria do blog de Léo Dias.[268]

No desfile, a comissão citada tinha seu truque, mas não era o mesmo apresentado pela matéria de Léo Dias. Outra matéria, do Jornal O Globo,[270] após o desfile comenta que "magia era o mínimo que podia se esperar da Unidos da Tijuca" e completa ao abordar a comissão de frente: "O martelo de Thor parecia flutuar, num truque possível graças a um fio quase invisível. Encantamento é pouco para expressar o efeito causado no público". (Figura 91).

Figura 91- Detalhe da comissão de frente representando o deus nódico Thor, com sua marreta "flutuante".[271]

Magia. Comissão de frente da Unidos da Tijuca estava fantasiada de deus Thor e usou efeitos especiais para fazer os martelos flutuarem, intrigando o público na primeira noite do Grupo Especial

[268] Fonte: http://blogs.odia.ig.com.br/leodias/2013/01/02/exclusivo-veja-como-sera-a-comissao-de-frente-da-tijuca/

[270] Jornal O Globo (11. 2. 2013)

[271] Jornal O Globo (11.2.2013).

As comissões dos dois anos anteriores também foram baseadas em espetáculos internacionais. Em 2011, a comissão de nome “Pague para entrar e reze para sair” era composta de um lanterninha de cinema e vários zumbis que perdiam a cabeça (figura 92), ou se partiam ao meio. (figura 93)

Figura 92- Imagem da comissão de 2011 do GRES Unidos da Tijuca, do momento em que o primeiro grupo de zumbis perdia a cabeça.[273]

Figura 93- Imagem do segundo momento da comissão, em que outro grupo de zumbis se partiam ao meio.[274]

O jornal O Globo destacava o título “A magia que encantou – Ilusionismo inspirado pela internet, usado por comissão de frente da Tijuca é elogiado por mágicos”. A matéria abordava a comissão da Tijuca, que “perdia a cabeça!”. Sobre o assunto o carnavalesco declarou: “Usei o ilusionismo, desta vez, como uma ferramenta para alcançar um resultado

[273] Fonte: https://falaleonardo.com/tag/cerveja/

[274] Fonte: http://carnavalcampos.blogspot.com.br/2011/04/depois-da-marques-de-sapucai-tijuca.html

final. Não foi simplesmente uma mágica. A ideia era brincar com a morte e fazer o povo das arquibancadas gargalhar". (O GLOBO, 8.3.2011, p. 7) Da transmissão do desfile da Rede Globo[277] alguns comentários se destacam, como o do humorista Hélio de la Peña: "Paulo Barros não está concorrendo apenas ao carnaval, está concorrendo ao Oscar". Ao ser questionado sobre a comissão de frente, o comentarista Haroldo Costa afirma: "Não é a comissão de frente dos meus sonhos, mas é um belo trabalho teatral". A cantora Fernanda Abreu completa: "Só fico apreensiva se no ano que vem terá mágica (...) não vou dizer repetitivo, mas tem um quê do ano passado".

No ano de 2012, também na Unidos da Tijuca, no enredo que homenageava o centenário do cantor Luiz Gonzaga, a comissão "O rei mandou tocar o fole", tinha o auge quando um artista Ucraniano saia de dentro do tripé, que representava uma sanfona e fazia seu número apelidado de "a alma da sanfona" (figura 94). Essa comissão era composta de uma coreografia complexa, na qual os bailarinos tiravam e recolocavam a roupa, com um mecanismo de velcro ao lado do tripé onde as deixavam grudadas. Suas malas da viagem de coroação do Rei do Sertão também se tornava um fole de sanfona.(figura 95).

Figura 94- Imagem da comissão de 2012, na foto pode se ver o boneco que representava a "alma da sanfona".[278]

[277] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bTop5k95EAs

[278] Fonte: http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/carnaval/2012/02/26/desfile-das-campeas.htm

Figura 95- Outro momento da comissão de frente de 2012, em que os bailarinos entravam dentro de tubos sanfonados.[279]

As comissões anteriores ao ano de 2010, em sua maioria eram formadas por bailarinos utilizando elementos cenográficos, seja para formar novas figuras, seja com alguma mudança ou surpresa, como, por exemplo, a comissão do ano de 2007, na Unidos do Viradouro, de nome “Preparação do jogo - Embaralhando as cartas”, na qual coringas futuristas abriam cartas na avenida formando palavras, (figura 96)

Figura 96- Imagem da comissão de frente de 2007 do GRES Viradouro, na qual os coringas formavam palavras.[282]

[279] Fonte: http://revistaepoca.globo.com/cultura/fotos/2012/02/fotos-unidos-da-tijuca-campea-do-carnaval-2012.html

[282] Fonte: http://riocarnaval2010.blogspot.com.br/2009/12/viradouro-da-inicio-aos-ensaios.html

No ano de 2008, também na Viradouro, a comissão chamava-se “Quebrando o gelo” (figura 97), um meio caminho entre as coreografias anteriores e os truques. No livro *Abre Alas* a escola explica a comissão:

> De dentro de um módulo de apoio, representado como um galpão frigorífico, surge o adversário, que será atingido e congelado pelos Mrs. Frezzers. O efeito de fumaça não permite que o público perceba que a vítima é substituída por uma escultura de gelo. Quatro ajudantes do cientista atacam o homem congelado, partindo-o em pedaços. A movimentada cena de ação sugere que a Viradouro está ―quebrando o gelo para deixar que todos os arrepios possam percorrer a Avenida. (LIESA, 2008 a; p. 313).

Figura 97- Detalhe dos bailarinos da comissão de frente do ano de 2008, caracterizados como o Dr. Freeze.[284]

Para complementar, apresenta-se uma comissão que Paulo Barros executou no grupo de acesso A, no ano de 2009, na Renascer de Jacarepaguá. Formada de homens com corpos cobertos de *glitter* dourado, a comissão possuía um elemento alegórico com vários adereços cenográficos que eram usados para formar meios de transporte como, por exemplo, um barco (figura 98) ou um automóvel (figura 99).

[284] Fonte: http://extra.globo.com/noticias/rio/desfile-da-viradouro-770823.html

Figura 98- Momento em que a comissão de frente do GRES Renascer de Jacarepaguá formava um barco.[286]

Figura 99- Outro momento da mesma comissão do GRES Renascer, no qual se formava um automóvel.[287]

É interessante observar que essa mesma técnica será usada no grupo especial em alas coreografadas, que será o tema abordado a seguir.

4.3 **Alas coreografadas**

[286] Fonte: http://www.galeriadosamba.com.br/galeria/desfile-2009-da-renascer-de-jacarepagua/0921/1/

[287] Fonte: http://www.galeriadosamba.com.br/galeria/desfile-2009-da-renascer-de-jacarepagua/0921/1/

Minha carne é de carnaval
O meu coração é igual.[290]

A existência de alas com coreografias é uma prática antiga, inclusive com a utilização de objetos, como bandeiras, leques, entre outros. Conforme elucida uma matéria sobre o desfile de 1963 dos Acadêmicos do Salgueiro, com o enredo "Xica da Silva", contudo, geralmente, quando se fala em história do carnaval após 2004, se compara ou cita Paulo Barros. A manchete da reportagem do jornal O Globo[291] comentava: "A modernidade que surgiu há 50 anos – 'Xica da Silva', do Salgueiro, marca o primeiro desfile na Presidente Vargas, em 1963, e é revivido sempre". O texto, do jornalista Marcelo Melo, é ilustrada por uma foto do desfile de 63 ladeada pela do carro do DNA de 2004 (figura 100) e comenta que "muito antes do 'carro do DNA' da Unidos da Tijuca, em 2004, uma imagem surpreendente conquistou a mídia, consagrou um carnavalesco e apontou outros caminhos. Paulo Barros tinha 9 meses quando uma ala dançou minueto em 1963". E completa, "As inovações de Paulo Barros são bisnetas do minueto do Salgueiro". Como visto, em 1963 já haviam alas com coreografia. Como muitos devem se recordar de ver em vários desfiles anteriores a 2004 alas de gafieira, minuetos, danças afro, além de alas como grupos teatrais, representando, por exemplo, retirantes, procissões, e afins.

Figura 100- Imagem da matéria do jornal O Globo na qual se vê o minueto do Salgueiro e o carro do DNA da Tijuca.[292]

Protagonista. A destaque Isabel Valença viveu a personagem com peruca branca e cauda de sete metros

Marco. O carro do DNA conquistou a mídia da mesma forma que o minueto

[290] "Swing de Campo Grande" Compositores: Paulinho, Moraes e Galvão.

[291] Jornal O Globo (6.1.2013, p. 26)

[292] Jornal O Globo (06.1.2013, p. 26)

Na sequência serão apontados alguns exemplos de alas performáticas de Paulo Barros, separadas em três momentos distintos. O primeiro com alas coreografadas simples, o segundo com alas coreografadas e elementos cênicos e o terceiro com alas que interagem com alegorias. No que tange a percepção que os espectadores tem das alas coreografadas LUZ aponta:

> Nesse sentido, na percepção do espectador, como afirma Massa(2007) ao se referir à recepção teatral, "é mais fácil reconhecer o distinto do que aquilo que se mostra como redundante", ou seja, no desfile, o espectador é atraído pelo que se destaca no conjunto. Por isso, as alas encenadas, coreografadas e marcadas, chamam tanta atenção, pois ali o espectador é surpreendido, fica na espectativa do desenrolar da *performance*, diferente das alas sem marcação, cujos integrantes dançam livremente. (LUZ, 2013, p.141)

Do primeiro grupo, escolheu-se duas do mesmo ano, por terem um diálogo com a cultura cinematográfica e grande impacto imagético. São ambas do ano de 2005, da Unidos da Tijuca. A primeira ala denominada "País das Maravilhas apresenta um exército de cartas de baralho, com a "Rainha de Copas" ao meio interagindo com a ala. A amplitude da roupa, com o auxílio do contraste das cores, de um lado vermelha, preta e branca; do outro com as cores azul e amarelo, da bandeira da agremiação, realçam a coreografia, e fazem com que a ala vista a distância troque de cores. (Figura 101 e 102)

Figura 101- Imagem da ala "Alice no país das Maravilhas" GRES Tijuca 2005, vista de frente.[294]

[294] Imagem capturada do youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8OnxOG3Li1A

Figura 102- Imagem do momento em que a ala vira de costas.[295]

A segunda ala, chamava-se “Antares” (figura 103), referência ao romance fantástico de Érico Veríssimo, de 1971. Nele, sete pessoas morrem em um dia de greve de coveiros e “voltam à vida” como zumbis. A ala foi coreografada com inspiração no clipe musical de Michael Jackson de *Thriller*, música que dá nome a seu álbum de 1982, e continua até o presente momento, como o álbum mais vendido de todos os tempos. (figura 104). É interessante apontar que o figurino foi executado com o auxílio dos componentes. Segundo o carnavalesco, foi solicitado a cada componente que levasse à escola uma roupa com a qual desejasse ser enterrado e a partir dessas roupas, foi feito um beneficiamento no tecido, um trabalho de envelhecimento, para atingir essa sensação de roupa comida, apodrecida.

[295] Imagem capturada do youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8OnxOG3Li1A

Figura 103- Detalhe da ala “Incidente em Antares” GRES Tijuca 2005, vulgarmente chamada de ala do “Thriller”.[298]

Figura 104- Imagem do clipe “Triller” do cantor pop americano Michael Jackson.[299]

No segundo grupo de alas performáticas, tem-se a utilização de elementos cenográficos, como a junção de peças para formar algo, tecidos abertos para formar algum desenho etc. Um exemplo é a ala do ano de 2014, da Unidos da Tijuca, representando o “Remo” (figura 105). Alguns componentes da ala representavam as águas, enquanto outros dentro da embarcação encenavam uma competição do esporte aquático. Essa utilização de foliões conectados por tecidos é antiga, já foi vista em outros tipos de funções, criam uma amplitude visual, um conjunto, uma cena especial. Exemplifica-se com um grupo do carnaval do GRES. Imperatriz Leopoldinense, do ano de 1992, enredo “Não existe pecado do lado

[298] Imagem capturada do youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8OnxOG3Li1A

[299] Fonte: http://culturaediversao.metrojornal.com.br/2015/12/17/thriller-de-michael-jackson-e-primeiro-disco-a-vender-30-milhoes-de-copias-nos-eua/

debaixo do Equador" da carnavalesca Rosa Magalhães(figura 106). Na qual um grupo de componentes unidos pelo tecido que simulava a água, projetava apenas as cabeças para fora do tecido com chapéus em formato de peixe.

Figura 105- Imagem da ala de 2014 do GRES Unidos da Tijuca, ao centro nota-se um grupo de remadores, e no entorno os componentes são a água.[302]

Figura 106- Imagem da ala do GRES Imperatriz Leopoldinense de 1992.[303]

No ano de 2007, na Viradouro, o tema dos jogos propunha interatividade com o público. Duas alas se destacaram no desfile: a ala do "futebol" (figura 107) e a ala do "dominó" (figura 108). O jornal O Globo[306] aponta para a interatividade das alas com o público, e exemplifica com a ala do futebol, onde o momento do gol era o ponto alto, "como

[302] Fonte: https://www.flickr.com/photos/selusava/13129574555

[303] Imagem capturada do youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=uwKUhgtGq8E

[306] Jornal O Globo (20.02.2007)

num estádio". Interatividade é a palavra que permeia todo o texto. No livro *Abre Alas* a ala do futebol é descrita do seguinte modo:

> Na passarela, você assiste a uma inusitada partida onde a Viradouro disputa com entusiasmo o seu jogo. A avenida vira um campo animado pelos foliões vestindo fantasias que formam um gramado. Das arquibancadas, você verá jogadores, balizas e a bola rolando. Torça e incentive o time até a vitória para avançar mais uma casa.(LIESA, 2007 a; p. 185)

Figura 107- Detalhe da ala do "Futebol" do GRES Unidos do Viradouro 2007.[307]

Quanto à ala "Dominó" o texto do livro *Abre Alas* aponta:

> Mas quem terá sido o primeiro a colocar as pedras em pé e experimentar o efeito dominó, derrubando-as uma a uma, até provocarem uma sequencia espetacular? Na avenida, imponentes sacerdotes realizam essa fantástica brincadeira em uma coreografia cheia de surpresas, revelando as peças escondidas sob as suas vestes. (LIESA, 2007 a; p. 171)

[307] Imagem capturada do youtube, fonte: Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=sE6yyVet2CA

Figura 108- Imagem da ala “Dominó” vista do alto, no momento em que os componentes simulam os dominós caindo em fileiras.[309]

Ainda sobre as alas performáticas com adereços, cabe mencionar duas do ano de 2013, da Unidos da Tijuca. Uma representava o automóvel “Fusca” e a outra a torta “Floresta Negra”. Na ala do automóvel, os componentes estavam caracterizados de motoristas, com a lataria do carro na mão (figura 109) e durante a apresentação se uniam para formar o carro completo (figura 110). Já em relação a ala “Floresta Negra”, os foliões eram a cereja do bolo, caracterizados como cozinheiros, empurravam fatias da torta (figura 111) e na coreografia entravam nas fatias e se uniam para formar uma torta inteira (figura 112).

Figura 109- Imagem da ala em que pode se notar nos braços de um folião o que seria a porta de um fusca.[311]

[309] Fonte: http://asapblogs.typepad.com/theslug/2007/02/

[311] Imagem capturada do youtube, fonte:https://www.youtube.com/watch?v=5VGFyEejkDE

Figura 110- Imagem do momento em que a ala do GRES Unidos da Tijuca 2013 formava o fusca.[312]

Figura 111- Imagem do momento em que os componentes da ala se apresentavam separados, como fatias de torta, e ficavam do lado de fora da mesma, empurrando o adereço.[314]

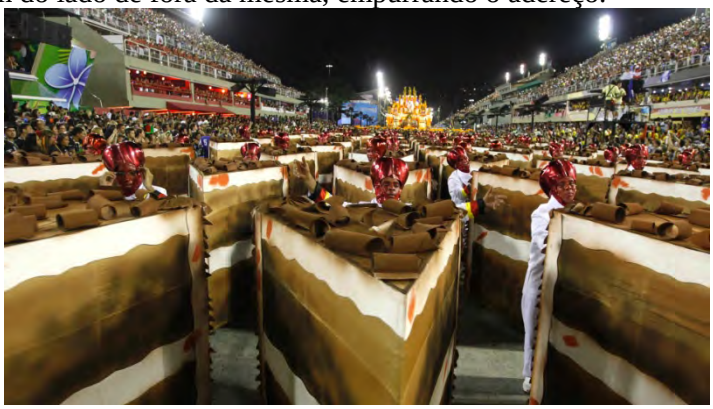


Figura 112- Imagem do momento em que os foliões entravam nas fatias de torta e se uniam para formar uma torta floresta negra inteira.[316]

[312] Fonte: http://www.midiacon.com.br/materia.asp?id_canal=17&id=54363

[314] Fonte: http://carnaval.uol.com.br/2013/rio-de-janeiro/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca/index.htm

[316] Imagem captada do youtube, fonte: : https://www.youtube.com/watch?v=5VGFyEejkDE

Para concluir, apresenta-se algumas alas de interação com as alegorias. A primeira é a bateria da Viradouro que no ano de 2007 subiu na alegoria que representava o tabuleiro do jogo de xadrez (figura 113) . O livro *Abre Alas* elucida:

> Este é o palco de uma surpreendente partida que combina evolução e ilusão. Habilidade e destreza determinam o resultado final. Na Sapucaí, uma virada: alas fazendo parte da alegoria. Mas como? Qual é a jogada? Quando o tabuleiro de xadrez chega ao primeiro recuo, a bateria sai e sobe na alegoria. No carro, Mestre Ciça continua movimentando suas peças: surdos, repiques, tamborins, cuícas, caixas, chocalhos são peões, cavalos, torres, bispos, reis e rainhas. Em destaque, no alto do carro, a rainha do jogo, Juliana Paes. Na pista, a Ala 15, Instrumentos da ilusão, segue atrás do tabuleiro. Os componentes dessa ala vestem fantasias idênticas às da bateria e carregam adereços ao invés de instrumentos. Engenho e arte se revelam definitivamente no segundo recuo. Escadas na frente e na traseira da alegoria são os caminhos de troca entre realidade e imitação, em um delicioso jogo de cena. A bateria desce do carro e entra no segundo recuo. Numa manobra surpreendente, um jogo de cena se revela quando o mestre, a rainha e parte dos ritmistas da Ala 15 assumem o tabuleiro e seguem até a dispersão. (LIESA, 2007 a; p. 154)

Figura 113- Imagem do momento em que a bateria descia da alegoria para entrar no recuo da bateria.[319]

O segundo exemplo é a alegoria “Espetáculos de ópera”, da Unidos de Vila Isabel 2009, que representava a ópera “Aida”. As alas que a precediam e a sucediam revezavam-se sobre a mesma, no intuito de representar os diferentes atos da ópera. Na primeira imagem (figura 114) aparecem as costas da alegoria, com um grupo de egípcios que sube a escadaria e logo atrás um grupo de componentes vestidos de pássaros alaranjados aguarda a sua vez de subir no carro. Na imagem seguinte (figura 115) aparece a alegoria de frente com um grupo azul, que representa o rio Nilo. Dentro da parte coberta, pode-se observar o grupo de egípcios da imagem anterior, e na terceira imagem (figura 116) o grupo de pássaros laranjas da

[319] Imagem capturada do youtube, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=UKgR3IT2F68

primeira imagem já está na plataforma da alegoria encenando. Cabe ressaltar que, como dito anteriormente, há uma junção de vários aspectos, pois é ao mesmo tempo uma “ala performática” e um “carro conceito de cena”.

Figura 114-Imagem das costas da alegoria, onde pode se notar uma escadaria por onde os componentes sobem.[321]

Figura 115- Imagem da mesma alegoria vista de frente, onde o grupo de egípios da imagem anterior já se encontra debaixo da parte coberta esperando seu momento de agir.[322]

[321] Fonte: https://www.flickr.com/photos/selusava/3309490693

[322] Fonte: http://www.flickriver.com/photos/selusava/tags/isabel/

Figura 116- Terceira imagem onde o grupo de pássaros laranjas, que estava na primeira imagem da alegoria esperando para subir, já se posicionou no centro da alegoria para executar sua coreografia.[324]

Em síntese, a arte performática está presente como uma das características mais marcantes da obra do carnavalesco Paulo Barros. Há, em seus desfiles, sempre um gesto, um movimento, uma troca de elementos de forma intencional, onde ele ressignifica as funções antes pré-estabelecidas das alas, alegorias e comissão de frente. Como visto, muitas dessas características já eram pré-existentes nos desfiles das escolas de samba do Rio de janeiro, contudo, se tornaram a marca, o estilo, do carnavalesco. Julga-se que o que atribuiu tal característica a Paulo Barros foi a repetição e a presença maciça de tais características. O carnavalesco não "dilui" sua tinta, quando ele quer comunicar algo, ele comunica massivamente e de forma clara, eliminando todo "ruído" que possa existir entre o emissor e o receptor. Além de em seu discurso reforçar muita a ideia de autoria dos elementos.

[324] Fonte: http://www.flickriver.com/photos/selusava/tags/isabel/

5 É SEGREDO ?

É fantástico,
Virou Hollywood isso aqui
Luzes, câmeras e som
Mil artistas na Sapucaí.[327]

Neste capítulo será analisada a presença das características trabalhadas nos capítulos anteriores, da linguagem textual, estética e gestual do carnavalesco Paulo Barros em um de seus enredos. O enredo escolhido foi o de 2010, ano de seu primeiro campeonato, intitulado "É segredo". A divisão do capítulo seguirá as divisões dos capítulos anteriores.

O enredo, inspirado no livro *Atlantis* de David Gibbins, foi sugestão de Vinicius Ferraz, internauta de 15 anos, que o enviou por Orkut (figura 117). A temática eram os grandes segredos da humanidade|: cidades e continentes perdidos, mistérios, fórmulas, identidades secretas de super heróis, etc. Como aponta a justificativa do enredo:

> O desafio da Unidos da Tijuca em 2009 é falar do segredo. O que não significa, necessariamente, contar, decifrar. Apenas provocar o incessante desejo que temos de compreender o desconhecido e que faz com que tantos segredos não sejam descobertos. Uma contradição? Talvez a curiosa condição humana. (LIESA, 2010a; p.90)

Figura 117- Imagem da mensagem original enviada pelo internauta na rede de relacionamentos Orkut.[328]

[327] "E o samba sambou" GRES São Clemente 1990. Compositores:Helinho 107, Mais Velho, Chocolate e Nino.

[328] Fonte: http://g1.globo.com/Carnaval2010/0,,MUL1494052-17812,00-ADOLESCENTE+DONO+DE+TEMA+DE+ENREDO+DA+UNIDOS+DA+TIJUCA+TORCE+PARA+O+SALGUEI.html

No que tange a linguagem textual, o enredo apresenta uma narrativa não linear, com um tema mais "genérico" que pretende abordar "os segredos" como um todo. O parágrafo inicial da sinopse já aponta vários temas escolhidos:

> O enredo da Unidos da Tijuca em 2010 é segredo. Foram muitas pesquisas, estudos, reflexões, textos contendo ideias e informações importantes, de onde acontecimentos e personagens da história da humanidade vinham e iam. Apenas tentativas que não nos levaram a lugar algum. Apesar de escolhermos vários temas, descobrimos que nem sempre é possível REVELAR na Avenida como tudo aconteceu. Não encontramos explicações que nos proporcionassem o entendimento. Nem sempre ESCONDER pode ser apenas uma divertida e inocente brincadeira. (LIESA, 2010.a; p.88)

A sinopse explicita que o enredo não se propõe a uma reconstrução histórica:

> Tanto conhecimento poderia ser traduzido em grandes enredos. Lugares que sabemos terem existido, mas que só a imaginação poderia reconstruir. Essas lacunas devem incomodar a todos aqueles que atravessam um processo de criação baseado na reconstituição histórica. Mas alimentam aqueles que se aventuram a criar LENDAS e, secretamente, preencher esses espaços OCULTOS. (LIESA, 2010.a; p. 89)

A justificativa reforça a não linearidade do mesmo:

> São muitas as figuras fascinantes que habitam um universo misterioso, enigmático, impenetrável. Personagens de histórias do homem e de suas riquezas, suas fraquezas, que, por não terem sido jamais comprovadas, os tornam senhores do possível. Histórias lendárias que constroem um mundo sem limites para grandes conquistas. Registros se referem ao desaparecimento de cidades e de objetos sagrados; narrativas sugerem a localização de preciosos tesouros ou mostram como se vence uma grande batalha em que a principal arma é um segredo. É impossível acreditar que a força de uma paixão é capaz de transpor campos e florestas? Ou contemplar a natureza sem entender por que sua grandiosa obra guarda tanta semelhança com o fazer humano? (LIESA, 2010a; p.90)

Ao observar o roteiro do desfile, pode-se notar que uma troca de ordem dos setores não apresentaria a princípio grande mudança na narrativa e, até, que algumas das fantasias poderiam ser deslocadas de um setor para o outro, por se tratarem de temas completos, pequenos fragmentos sem interdependência. Por exemplo, a ala do exército romano, presente no primeiro setor, poderia estar situada no do setor dos vestígios (terceiro setor). Não há uma lógica sequencial rígida ou cronológica determinando que um elemento precise do outro para ser compreendido. No setor três, temos referência à espiã Mata Hari (ala 14), aos Ninjas (ala 15), à máfia e cassinos (ala 16 e 17), à *commédia dell´arte* (ala 18), ao fantasma da ópera (ala 19) e aos super-heróis (ala 20), uma a junção de épocas distintas, personagens reais e fictícios unidos pelo eixo temático do disfarce, que é comum a todos.

No que diz respeito a linguagem estética, o uso de cores e referências é bem simplificado, grande parte do que é mostrado é limpo e "óbvio" permitindo uma leitura clara e

objetiva das fantasias e alegorias. Como por exemplo, a ala do detetive Dick Tracy (figura 118) que possui as cores e as formas do personagem original (figura 119), sem grandes alterações, sem costeiros, abstrações da forma ou mudanças de materiais.

Figura 118- Imagem da ala 21, chamada “Detetive”, representando o detetive dos quadrinhos Dick Tracy.[330]

Figura 119- Imagem do personagem Dick Tracy na versão para o cinema da Disney MGM.[331]

[330] https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[331] http://disney.wikia.com/wiki/Dick_Tracy_(character)/Gallery

Outro exemplo dessa utilização de uma linguagem objetiva é a utilização de uma foto da atriz Elizabeth Taylor caracterizada de Cléopatra no carro abre-alas (figura 120). Ao utilizar uma imagem já fixada na mente das pessoas, o carnavalesco aumenta a capacidade de leitura imediata da mesma, já que as imagens passavam por poucos segundos diante dos espectadores.

Figura 120- Detalhe de uma das portas giratórias da alegoria que representava o incêndio da biblioteca de Alexandria.[334]

Outra característica estética presente é a utilização de objetos do cotidiano como as *assemblages*, representada, neste desfile, pela alegoria de número dois “Um jardim em segredo” que representava os jardins suspensos da Babilônia (figura 121), denominada pela comentarista Glenda Kozlowski como “Um carro orgânico do Paulo Barros”.

[334]Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

Figura 121- Detalhe da alegoria “Um jardim em segredo” feito com 5.000 mudas de plantas naturais e cuidada por uma equipe de paisagistas.[336]

No caso desse desfile, esse uso se deu de modo menos evidente. Já que o material utilizado é falsificado de modo tão fiel que parecia se tratar de plantas naturais. Barros aponta: “Fernando Horta logo falou quando lhe contei ‘Tem planta chinesa que você jura que é natural.’ Mas se fosse artificial perderia o encanto. (BARROS, 2013, p. 151). No mesmo desfile, um elemento alegórico que representava o cavalo de Tróia, também é considerado pelo carnavalesco como *assemblage (*figura 122).

> Um dia passei pelo barracão e vi várias sobras de madeira que seriam jogadas fora. Já estavam recolhendo para o lixo quando resolvi que usaria para fazer o elemento cenográfico. Enquanto revestíamos o cavalo, as pessoas achavam tudo meio estranho. Era uma peça que fugia dos parâmetros de construção de um carro. (...) Fizemos novamente uma instalação. (BARROS, 2013, p. 152)

[336] Fonte: https://www.flickr.com/photos/selusava/4383621791

Figura 122- Imagem do elemento cenográfico “Cavalo de Tróia-Um presente de grego”[338]

Quanto ao conceito de “não-lugar”, algumas alegorias como a número quatro “Na calada da noite-sempre alerta” ou a quinta “não ultrapasse área de segurança máxima” apresentam não lugares, a quarta é impessoal, sem memória como praticamente todos os cenários dos quadrinhos de ação, que representam cidades, vistas ao longe, estradas, laboratórios, etc. Locais cosmopolitas que representam todos e nenhum país e cidade. A quinta, apesar de se tratar de um laboratório, depende de um pré- conhecimento, pois só quem conhece as lendas sobre a tal “área 51” que irá compreender a alegoria, e a presença do cantor Michael Jackson. Presença esta será abordado na característica a seguir, que é a presença dos ícones da cultura de massa.

Como visto nos capítulos anteriores, a presença dos personagens da cultura midiática, seja da música, do cinema, da televisão ou da literatura infantil, é uma constante nos carnavais de Paulo Barros, que afirma usá-los por se tratarem de personagens recorrentes na cabeça dos espectadores e ao mesmo tempo inesperados no reino do carnaval. Essa presença foi notada nas alas que representavam: “O fantasma da ópera”, a “Liga da Justiça” (figura 123), o detetive “Dick Tracy” (figura 118) e ets (figura 124).

[338] Fonte: http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/04/sambodromo-em-30-atos-tijuca-revela-segredos-e-finalmente-vai-alem/

Figura 123- Imagem da ala 20 “A liga da Justiça” formada por foliões vestido de vários super-heróis como, Super-homem, Batman, Mulher Maravilha, Zorro, Homem-Aranha, Capitão América, etc.[340]

Figura 124- Detalhe das costas da ala número 26, que carregava em uma gaiola um “extra-terrestre” preso. [341]

Esta presença “pop” também se dá em algumas alegorias, como na de número quatro “Na calada da noite, sempre alerta...”. Um carro “conceito de cena” no qual, por uma rampa móvel desciam “Batmans” esquiando (figura 125) e logo após “Homens-Aranhas” escalavam a mesma rampa (figura 126).

[340] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[341] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

Figura 125- Imagem da alegoria “Na calada da noite, sempre alerta...” na qual pode-se ver os foliões caracterizados de Batman esquiando pela rampa, que atingia nove metros de altura.[344]

Figura 126- Detalhe do segundo momento da performance da alegoria, no qual composições vestidas de Homem-Aranha escalavam a rampa.[345]

Sobre esta alegoria, o carnavalesco assinala:

> O carro “Na calada da noite, sempre alerta...”, em 2010, vinha com o Batman e o Homem-Aranha, personagem fortes que todos conhecem. É preciso usar um artifício para surpreender, colocar esses heróis em ação, então criei a rampa que simula as janelas de um edifício em que um desliza quando a rampa desce e o outro escala quando ela sobe. (BARROS, 2013, p.180)

A outra presença *pop* marcante, foi um *cover* do cantor Michael Jackson na quinta alegoria intitulada “Não ultrapasse, área de segurança máxima” (figura 127) O carnavalesco aponta que queria justamente causar uma surpresa com a presença do cantor no desfile.

[344] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[345] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

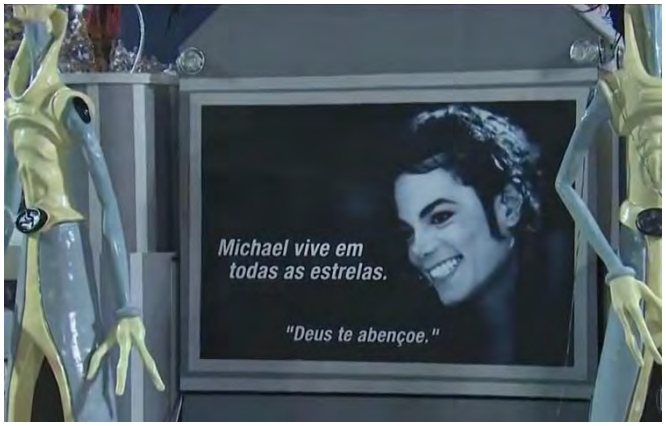
Figura 127- Imagem da quinta alegoria, com a presença do *cover* do cantor Michael Jackson, que saia de dentro de um casulo prateado envolto em fumaça e luzes e *performava* as danças do cantor americano.[348]

Na transmissão do desfile oficial pela Rede Globo, os comentaristas Luiz Roberto e Glenda Kozlowski dialogam:

> LR- O Paulo Barros é fã incondicional do Michael Jackson, o que será que ele vai..., que homenagem, ele estava na dúvida.
> GK- É só o que falta, ele trazer o Michael Jackson pra Sapucaí...
> LR- Mas Michael Jackson foi um ser cercado de mistérios.
> GK- Dizem até que ele foi abduzido! [350]

A parte traseira da alegoria apresentava uma plotagem com uma imagem do cantor e uma frase de impacto (figura 128).

Figura 128- Detalhe do acabamento das costas da quinta alegoria.[351]



[348] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[350] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[351] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

Para encerrar essa presença dos ícones no desfile, temos o segundo casal de mestre sala e porta bandeira (figura 129). Que, segundo a sinopse, representavam

"Quem não sonhou em encontrar um navio afundado cheio de tesouros? O pirata, Mestre-Sala dos mares, cruza a Avenida fascinado pelos rochedos marinhos nos cascos de embarcações naufragadas e esquecidas, representados pela Porta-Bandeira." (LIESA, 2010 a; p.137). Mas para sua caracterização foi utilizado o capitão Davy Jones (figura 130), inimigo do Capitão Jack Sparrow do filme "Os piratas do Caribe".

Figura 129- Imagem do segundo casal de mestre sala e porta bandeira: Sandro Avelar e Patrícia Cristina, caracterizados como personagens da trilogia "Piratas do Caribe"[353]

[353] Fonte: http://extra.globo.com/noticias/carnaval/unidos-da-tijuca-405450.html

Figura 130- Foto do personagem Davy Jones, inimigo do Capitão Jack Sparrow, da trilogia “Piratas do Caribe”[354]

Quanto ao primeiro casal, este se apresentou com um figurino mais tradicional, no que tange a materiais e formas. Representavam “As joias dos alquimistas” (figura 131) e eram cercados por 18 guardiões trajados de magos.

Figura 131- Imagem do primeiro casal de mestre sala e porta bandeira do ano de 2010, Marquinho e Giovana. Representando “As joias dos alquimistas” ao fundo os guardiões do casal, caracterizados de magos.[357]

[354] Fonte: http://disney.wikia.com/wiki/Davy_Jones

[357] Fonte: http://www.bancariosdf.com.br/site/index.php/noticias-sindicato/unidos-da-tijuca-e-a-grande-atracao-do-pre-carnaval-dos-bancarios-neste-sabado-26-no-pavilhao-de-exposicoes

Ao se evocar as características da linguagem gestual, encontra-se a *performance* de modo bastante relevante neste desfile. Para seguir a ordem das divisões dos capítulos anteriores começa-se pelos carros alegóricos, divididos em “carros vivos” e “carros conceito de cena”.

Neste enredo, o único “carro vivo” é a alegoria de número seis “O seu olhar vou iludir”, que apontava em sua justificativa:

> Então, observe bem a parte central dessa Alegoria: à primeira vista, não parece ter significado ou imagem definida, mas, no momento seguinte, ela pode surpreender! O que acontece realmente? Que figura é essa que se forma e se transforma diante de olhares incrédulos? Cheia de truques e efeitos, a Alegoria homenageia o grande símbolo da Escola, que surge para hipnotizar a Avenida. Em meio à natureza, ele parece reinar absoluto, com sua incrível arte de transformação e ilusão. (LIESA, 2010 a; p.103)

A alegoria é formada por uma pirâmide de componentes vestidos com um macacão preto, e rosto maquiado na mesma cor, sobre um fundo de mesma cor, na intenção de que sumam, e apenas os elementos cênicos que carregam se tornam legíveis ao público. Começam com uma coreografia simples, depois pegam guarda-chuvas estampados em espirais, e os giram como que em uma tentativa de hipnotizar o público (figura 132), e em um terceiro momento erguem placas estampadas com grandes plumas de pavão e montam o corpo do pa´ssaro com três estruturas independentes que estavam camufladas no chão da alegoria (figura 133).

Figura 132- Imagem frontal da sexta alegoria “O seu olhar vou iludir” no momento em que os componentes abrem e giram seus guarda-chuvas.[359]

[359] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

Figura 133- Imagem lateral da sexta alegoria “O seu olhar vou iludir” no momento em que os componentes formam o pavão, símbolo da agremiação.[360]

Dos outros cinco carros alegóricos, quatro eram do tipo conceito de cena. O abre-alas, “E assim nasceram muitos segredos”, que representava o incêndio da Biblioteca de Alexandria, era formado de dois momentos: no primeiro, uma biblioteca com as composições e prateleiras cheias de pergaminhos (figura 134), no segundo, um destaque de chão com uma tocha cenográfica incendiava a alegoria que, nesse momento, acendia uma iluminação quente, em tons de âmbar, e máquinas de fumaça e turbinas de ventiladores eram acionadas, o que fazia com que franjas de metaloide dourado sumulassem, ao longe, as chamas. Ao mesmo tempo, as estantes giravam e as composições se escondiam, surgindo plotagens com as imagens de grandes personagens cercados de mistério. (Figura 135)

[360] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=dJ8-Wu8F37U

Figura 134- Detalhe da lateral do abre-alas que, num primeiro momento, não tinha iluminação, com as paredes eram forradas de pergaminhos.[363]

Figura 135- Detalhe da lateral da alegoria no segundo momento da *performance*, sem as composições, com iluminação e o fogo cenográfico.[364]

A terceira alegoria, intitulada “Em busca do tempo perdido” representava os segredos que os arqueólogos tentam desvendar e para isso se serviam das inscrições maias (figura 136). A alegoria possuía a forma de um imenso pergaminho sob o qual composições caracterizadas de arqueólogos giravam placas compostas, de um lado, por inscrições e, do outro, estatuária maia em tom de negro. (Figuras 136 e 137).

[363] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[364] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

Figura 136- Imagem do alfabeto Maia descrito pelo bispo católico Diego de Landa Calderón (séc XVI). [367]

Figura 137 - Detalhe da terceira alegoria “Em busca do tempo perdido”, cabe observar que algumas placas e objetos maias apresentavam desenhos coloridos[368]

Figura 138- Detalhe do segundo momento da *performance* da terceira alegoria.[370]

[367] Fonte: http://ocandelabrodojhon.blogspot.com.br/2011/10/escrita-maia.html

[368] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[370] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

A quarta alegoria, “Na calada da noite. Sempre alerta...”, uma das mais bem recebidas pelo público, apresentava os personagens Batman e Homem-Aranha unidos à rampa que se movia e as ações de esquiar e escalada (124 e 125).

Já na alegoria de número cinco “Não ultrapasse área de segurança máxima”, que representava lendário centro de pesquisas secreto americano, a performance se dava em dois âmbitos. Na frente da alegoria uma cápsula prateada surgia, entre fumaça e luzes, e ao se abrir via-se o rei da música *pop*, Michael Jackson (figura 127), enquanto no topo da alegoria uma família de alienígenas brincava, tomando sol, como se estivessem em uma laje do subúrbio. (figura 139)

Figura 139 - Detalhe do topo da quinta alegoria, onde se podem observar dois alienígenas disputando toalha de praia, cadeiras de praia e um sofá de plástico com outro personagem “tomando sol”.[373]

Em relação às alas coreografadas, eram sete em um total de 32 duas alas, ou seja, um pouco mais de um quinto das alas. Eram elas: Ala 2 - “Exercito Romano” (a ala em determinado momento se dividia em duas partes, para que o destaque de chão fosse até o abre-alas encostar sua tocha cenográfica), Ala 5 - “A arca celestial”(os componentes se apresentavam ao redor de um elemento alegórico representando a arca celestial, seus costeiros eram enormes varetas com tecido transparente e irizado, durante a coreografia, os componentes abriam e fechavam o tecido, como se fora uma cortina, ou uma capa [figura 140]), Ala 6 - “As fabulosas minas do Rei Salomão” (os componentes possuíam em suas mãos um adereço de formato circular com franjas longas de pelúcia, que ora era usado para baixo [figura 141] e ora era erguido e girado, mostrando um “diamante” de acetato

[373] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

transparente [figura 142]), Ala 7 - “Presente de Grego” (com um elemento cenográfico ao meio, a ala era dividida em duas cores, dois exércitos, gregos e troianos, nas cores da bandeira da escola, azul e amarelo. No decorrer do desfile, os lados se invertiam e as fileiras passavam umas por dentro das outras [figura 143]), Ala11 - “Onde jaz a rainha?” (composta de escravos egípcios que, em fileiras, puxavam o túmulo da rainha egípcia Cleópatra [figura 144]), Ala 30- “Quando menos se espera” (por entre as fileiras dessa ala, em que os componentes estavam caracterizados de corais marinhos, estruturas com golfinhos eram giradas, fazendo um efeito de salto dos animais no oceano) e Ala 31 - “O disfarce perfeito” (no centro dessa ala, foliões disfarçados de sapos, sobre mecanismos como pernas mecânicas, saltavam a uma altura relevante. E em outro momento, eles se misturavam a foliões vestidos como a vegetação do pântano em cores próximas a dos anfíbios [figura 145]).

Figura 140 - Imagem da ala 05 “A arca celestial”[375]

[375] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

Figura 141 - Detalhe da sexta ala “As minas do Rei Salomão” no momento em que os componentes estão com o adereço de mão para baixo.[376]

Figura 142 - Imagem do momento em que a Ala06- “Nas minas do Rei Salomão” erguem seus adereços de mão e giram.[378]

[376] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[378] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

Figura 143 - Imagem que mostra a divisão da ala 07 “Presente de Grego” em dois grupos de soldados, ao fundo, pode-se observar as alas começando a troca de lado.[380]

Figura 144 - Imagem da ala 11 “Onde jaz a rainha” com os componentes enfileirados, puxando cordas que estavam ligadas ao elemento cenográfico ao fundo. Os foliões vinham em uma marcha pendular e, em determinado momento, pulavam ou sambavam, logo após voltando à marcha.[382]

[380] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[382] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

Figura 145- Detalhe da ala 31 “O disfarce perfeito” no momento que os componentes representando a vegetação abriam um espaço e os componentes vestidos de sapo saltavam.[384]

A bateria também apresentou uma *performance*, no momento da “paradinha”[387] ela se dividia em duas e, no meio, passava um carro antigo com mafiosos (figura 146). O narrador Luiz Roberto na transmissão do desfile oficial aponta: “Vai haver uma intervenção, uma comissão de frente dentro da bateria, desejando muita paz a todo o Rio de Janeiro.”[388]

Figura 146- Imagem do momento em que a intervenção ocorre na bateria.[390]

[384] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[387] O termo “paradinha” ou “parada” refere-se ao momento que a bateria para de tocar durante o desfile, para realçar o canto, ou mostrar uma outra bossa/melodia dentro do samba.

[388]Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

[390] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

Sem dúvida, a maior marca desse desfile foi sua comissão de frente que se tornou tão representativa da obra de Paulo Barros quanto o carro do DNA. O nome dado a ela foi “Nem tudo o que se vê é o que parece ser”, com coreografia e direção de Priscila Mota e Rodrigo Negri. Segue sua descrição no livro *Abre-alas:*

> A Comissão de Frente da Unidos da Tijuca monta um palco na Avenida e, num passe de mágica, apresenta seus segredos. Acredite, mas o que parecia impossível acontece diante de seus olhos. Como é que pode? Descubra os truques dos mestres do entretenimento que aperfeiçoaram técnicas para desafiar sua capacidade de perceber que nem tudo o que se vê é o que parece ser. (LIESA, 2010 a, p.135)

O truque se baseava na troca de roupa das bailarinas, que a cada passada da coreografia mudavam de indumentária seis vezes, levando em média dois segundos para cada troca, como em um passo de mágica. A roupa se baseava em uma sobreposição de vestidos, interligados, com peso nas bainhas e botões de pressão, que eram trocados um após o outro (figura 147 a 152) . O carnavalesco Paulo Barros, em seu livro, aponta como foi o processo de execução da comissão:

> Fiz várias pesquisas e queria alguma coisa que fosse viável, porque sabemos que o ilusionismo, a mágica, geralmente acontece num palco. É um lugar preparado para que você limite os ângulos de visão e iluda o olhar do público. A Sapucaí é diferente. O grande desafio era conseguir 360 graus de visão em todos os ângulos. (BARROS, 2013, p. 63)

Figura 147 - Imagem do primeiro momento da coreografia, quando as bailarinas saiam do tripé, que era como um grande camarim onde uma equipe, além de outros grupos de bailarinas, aguardavam seu momento de agir.[392]

[392] Fonte: http://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,sem-ganhar-desde-1936-unidos-da-tijuca-vence-carnaval-2010,512471

Figura 148 - Imagem da primeira peça de roupa de outro grupo de bailarinas[393]

Figura 149 - Imagem da primeira troca de roupa que ocorri dentro de um tubo de tecido dourado.[395]

[393] Fonte: http://wp.clicrbs.com.br/choracavaco/2012/06/01/comissao-de-frente-quesito-ja/?topo=52,1,1,,186,77

[395] Fonte: http://robsoncotta.orgfree.com/carnaval/comissao-frente.html

Figura 150 - Imagem de outra troca de roupa. [397]

Figura 151 - Mais uma troca de roupa, que ocorria enquanto um tecido passava por cima do grupo. [399]

[397] Fonte: http://noticias.r7.com/carnaval2010/fotos/veja-fotos-da-unidos-da-tijuca-a-grande-campea-20100217-24.html

[399] Fonte: http://g1.globo.com/Carnaval2010/0,,MUL1498873-17812,00-UNIDOS+DA+TIJUCA+MOSTRA+QUE+MERECEU+O+TITULO.html

Figura 152 - Imagem do ponto alto da coreografia, onde a troca se dava com uma chuva de papel picado.[401]

Dentre as informações dadas pelo artista, destaca-se que após descobrir como o truque funcionava, teve que repensar os tecidos, já que nada poderia interferir na troca da roupa, como brilhos, paetês e bordados. Isso levou alguns a questionarem a falta de brilho e luxo, mas o diferencial do figurino era o encantamento da troca de roupa. Barros complementa: "Se fizessem uma troca de roupa perfeita e uma coreografia mediana, daria certo, pois eu sabia que a troca esconderia todo o restante. (...) Quem estiver lá, vai querer ver o efeito da troca de roupa e não a coreografia." (BARROS, 2013, p.65) Da transmissão do desfile oficial pela Rede Globo[404] cabe apontar os seguintes comentários:

> A comissão de frente está dando um show, é diferente de tudo que já apareceu na Marquês de Sapucaí. (Marcos Uchoa)
> É uma sacada do Paulo Barros, a questão do regulamento, só são permitidos quinze pessoas aparentes, e há uma troca de pessoas aí, além de acontecer mesmo a troca de roupa. Ele ficou muito preocupado com isso e chegou a consultar dirigentes da LIESA e tudo o mais, está tudo dentro do regulamento. (...) É uma inovação mesmo essa artimanha de levar pessoas escondidas no elemento alegórico como fez o Paulo Barros, provavelmente vai trazer esse tipo de novidade outras vezes. (Luiz Roberto)
> É uma comissão de frente inovadora, a cara de Paulo Barros, (Glenda Kozlowski)
> É impressionante e extasiante de ver, o Paulo traz na comissão de frente a personalidade do desfile dele, ele apresenta a escola, o enredo, a linguagem e a personalidade dele, a personalidade do desfile dele, ele faz a gente entrar dentro da maneira dele de fazer carnaval. (Débora Colker)

[401] Fonte: http://extra.globo.com/noticias/carnaval/veja-fotos-do-desfile-da-unidos-da-tijuca-em-2010-818317.html

[404] Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac

Para complementar agregam-se algumas matérias de jornais da época. A primeira delas, do Jornal O Globo, aponta que o desfile foi pura magia:

> A grife Paulo Barros desvendou os mistérios de um carnaval impecável, levou para a avenida um show de surpresas e de criatividade que arrebataram o Sambódromo. Logo na comissão de frente o carnavalesco tirou um coelho da cartola (...) A partir daí o que se viu foi pura magia. O enredo passeou pela história da humanidade, falou em ciência, religião e cultura e como sempre, teve muitas referências ao universo pop. (...) O público, incluindo a diva pop Madonna, aplaudiu e sambou. (O Globo, 16.2.2010, Carnaval, p. 4)

Mas nem tudo é elogio. Em outra matéria do jornal O Globo[405], o título "Carnaval *from Broadway*, bicho!", e o subtítulo "um debate quente sobre o badalado 'estilo Paulo Barros' de desfilar na avenida e sobre a suposta distância entre as escolas e o samba", apresentava dois textos, um do jornalista Marcelo Moutinho e o outro de João Pimentel. Trechos do primeiro, mais contundente, sobre o "estilo Paulo Barros", são transcritos a seguir:

> Peço licença para devagar, devagarinho destoar do coro dos contentes. (...) Faz muito tempo não existe relação direta entre merecimento e resultado (...) Quero só levantar a questão: o que havia no desfile vitorioso em 2010, da tradicional escola de samba surgida em 1931 no morro do Borel? Pouco, quase nada. Havia sim teatro. Pirotecnia, efeitos especiais, Sub-Broadway. (...) Mas quando cada componente – de carro e de chão – passa a ter uma "função" rigorosa dentro do desfile, deixa de ser folião. (...) Esse diálogo entre os núcleos das agremiações e a cultura "de fora" se revelou extremamente rico até que as escolas começassem progressivamente a cair de joelhos diante do poder do carnavalesco. (...) Como a Tijuca deixou patente, uma escola comandada por Paulo Barros, mostra a arte de Paulo Barros. Hoje a Tijuca, amanhã uma outra, sempre a arte de Paulo Barros. (...) Um dos motes dos defensores do novo modelo é a crítica a uma suposta repetição. Talvez por isso o aparecimento de personagens como Batman, Homem-Aranha, Michael Jackson, embora a rigor às vezes nem aludam ao enredo – tenha tanto apelo. Aliás, a roupagem pop de Paulo Barros é puro bálsamo para os pós-modernos sempre ávidos pelo novo, e o novo, e o novo.

Paulo Barros alcançava o estrelato *pop*, como podemos ver na história relatada pela coluna de Joaquim Ferreira dos Santos, sob o título "A nova Madonna – O que a cantora viu quando a Unidos da Tijuca passou"[406]. O texto tem como ilustração uma imagem emblemática, uma montagem *pop* lembrando o trabalho de Andy Warhol, na qual se destaca imagem do rosto de Paulo Barros tendo como fundo a efígie da cantora Madonna, lembrando uma pintura de Warhol. (Figura 153). Cito alguns trechos da matéria, que aborda o espanto da cantora diante do desfile da Tijuca destacando que ela, como diva, tem a obrigação de chocar

[405] Fonte: O Globo (21.2.2010, p. 22)

[406] Fonte: Jornal O Globo (22.2.2010, p. 10)

os outros e não ser chocada e que esse espanto, soa como um deslocamento de posto de ícone máximo dela:

> Quando olhou pela janela do camarote e viu Michael Jackson vivinho da silva e dançando como se nenhum barbitúrico tivesse tomado, Madonna achou que tinham colocado alguma coisa estranha no copo de cerveja em sua mão. Discretamente, sem dar pinta, ajeitou a máscara de colombina para ninguém ver seus olhos de espanto. (...) O pop de seu palco convencional perdera o sentido. Achou naquele segundo seus shows caretas demais, tristes. (...) Definitivamente, não era só a Britney Spears ou a Beyoncé, Madonna percebeu gente mais maluca do que ela no mundo, e isso podia ser o início do fim. (...) No dia seguinte, diante das fotos de seus olhos esbugalhados com o Michael Jackson entrando pela janela, seria difícil desmentir a perda do posto. (...) Era um espetáculo de alegria incrível, "The new school of pop-samba", (...) O menino Jesus disse-lhe com a sinceridade dos santos que o carnavalesco Paulo Barros era a nova Madonna.

Figura 153 - Detalhe do jornal O Globo de 22.2.2010, página 10.

Como visto, o ano de 2010, ano do primeiro campeonato do carnavalesco Paulo Barros no Grupo Especial do Rio de Janeiro, apresenta todas as características apontadas no decorrer da pesquisa, e deste modo reforçam a definição das mesmas como formadoras do "estilo Paulo Barros".

CONCLUSÃO

É você que ama o passado e que não vê
Que o novo sempre vem....[407]

Após o término desta pesquisa, cabe observar alguns fatos acerca do estilo Paulo Barros e sua negociação com a contemporaneidade.

O inventário artístico de Paulo rompe com alguns paradigmas, ao propor novas leituras, interações e possibilidades para a manifestação carnavalesca e novos modos de fazer e viver o carnaval, não como um extremo oposto do que existia anteriormente, mas como uma modificação do existente ao dialogar com as tecnologias, os temas, as narrativas e as estéticas da atualidade. O trabalho permite compreender a contemporaneidade do carnaval e as negociações das festas populares no mundo pós-moderno, globalizado.

O carnavalesco dirige seus carnavais de modo claro e objetivo ao apresentar os elementos de forma saturada, não diluída. Se uma alegoria é sobre um vampiro, então ela será toda composta de vampiros, pois aquele é o elemento que todos precisam observar. Não será uma alegoria com vampiro, caçador, mocinha, padre, alho, crucifixos etc. Assim também ocorre com objetos, elementos e *performances*. Isso faz com que mesmo elementos que não sejam novidade na passarela do samba se tornem marcas e propriedade do artista, visto que o mesmo se reapropriou deles e os ressiginificou de modo singular, forjando a sedução pela imagem, o fetiche pelas mercadorias, tecnologias e gestos. Da mesma maneira Paulo Barros trabalha com os materiais e recursos em suas *assemblages* que se servem dos objetos para falar dos mesmos. Dentre suas criações, ressalta-se a associação de signos (objetos e personagens) com os figurinos dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, característica esta que, praticamente, não existia antes que o carnavalesco a apresentasse em seus desfiles.

Paulo Barros sempre aponta, em seus discursos e entrevistas, que o que objetiva é a interação da plateia, da audiência. Ao trabalhar com a patemização e a fenomenologia, em seus desfiles, pretende a cada carro, comissão de frente ou ala, mais do que contar histórias, causar uma reação, um susto, uma risada, um arrepio, entre outras sensações. Seus desfiles apresentam uma linguagem gestual muito marcante, coreografada, sincronizada, com elementos que formam novos objetos, mudanças de cores e afins.

O trabalho de Barros mantém o público em suspenso, atento como quem vai ao circo e não pode desgrudar seu olho do tremor das pernas da equilibrista a beira do abismo. Há

[407] "Como nossos pais" Compositor: Belchior.

quem torça para que ela consiga ou para que caia, mas todos incapazes de serem indiferentes ao espetáculo.

Paulo Barros chega a assinalar que não se prende muito ao conteúdo e este fato se reafirma em suas narrativas formadas com a fragmentação das linguagens do terceiro milênio. Seu processo de criação de enredo se dá à contrapelo, ao revés. Após escolhido o tema, ele parte para as imagens, ações, desafios, movimentos e sensações e só depois disto decidido, "se vira" para criar uma história.

Ao apresentar os ícones do cinema, infância, música e tecnologias de comunicação de massa, o carnavalesco atinge em cheio o arcabouço da memória afetiva do público atual que, por possuir tais referências, vai identificá-los de imediato e se sentir confortável, voltar à infância nesse jogo de sensações, lembrar daquele beijo ao som de um cantor, do susto na sala escura do cinema.

Paulo assume para si a postura de criador, de polêmico. Em seu livro e em suas declarações afirma, sem medo, que é copiado por outros, que influenciou as possibilidades do saber carnavalesco, que executaria melhor que os outros carnavalescos alguns de seus trabalhos, que criou dentre outras coisas as alegorias vivas e os carros conceitos-de- cena. O sucesso obtido com seus campeonatos e com o apreço da mídia o torna, mesmo hoje em dia, um ícone *pop*.

Toda essa imagem do carnavalesco foi construída em conjunto com a mídia que, desde o carro do DNA, evidencia mais o nome do carnavalesco que o das escolas para as quais trabalha, além de lhe atribuir os termos que definem seu estilo como *pop*, pós-moderno, contemporâneo e inovador.

O artista aparenta ter a consciência que os novos valores chegam ao senso popular pela televisão, rádios, jornais, internet e outros veículos de massa, e a sua maneira usa as mesmas para se promover. Como que confirmando o pensamento de Andy Warhol de que a fama vinha com a exposição frequente de uma personalidade pela mídia.

Pode se fazer uma analogia dos *superstars*, *supermodels* e denominá-lo um super-carnavalesco devido ao apelo público que ele possui. Contudo, cabe ressaltar que ao assumir toda essa postura, o artista também assume o risco do fracasso, do desapontamento. Paulo Barros cria no público o vício do novo, da surpresa, da superação. O que o força a se superar em um círculo vicioso. Se em um ano alguém voa, no seguinte tem que sumir, no outro pegar fogo, no outro ser serrado ao meio e assim por diante. O mais interessante disso tudo é que os desfiles das escolas de samba vivem de tradições reinventadas. Todo ano duas forças opostas

agem como em um cabo de guerra, o público deseja ver o novo-tradicional desfile das escolas de samba.

Em síntese, o carnavalesco Paulo Barros criou um estilo próprio de fazer carnaval, ao negociar com os temas, espetáculos e tecnologias atuais e se tornou o símbolo do carnavalesco *pop* e pós-moderno. Não nas definições e conceitos trabalhados pelos cânones das academias, mas pelo entendimento que a cultura popular atribuiu aos termos.

.

REERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict: *Comunidades Imaginadas*. São Paulo. Cia das Letras, 2008.

ANDRADE, Gabriela Lopes Vasconcellos de. O herói da cultura pop. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL, 13., 2013, Campina Grande, PB. *Anais...* Campina Grande,PB: UEPB, 2013.

AUGÉ, Marc: *Não lugares:* introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas, SP: Papirus,2012.

BALTAR, Anderson et al. *As primas sapecas do samba-Alegria, crítica e irreverência na avenida.*Rio de Janeiro. Novaterra Editora, 2015.

BARBOSA, Juliana dos Santos. *A transmutação de formas e o jogo de linguagens no processo de criação do carnaval 2007:* a Viradouro vira o jogo. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Londrina, 2007.
_____ . Imagens em movimento: a estética criadora do carnavalesco Paulo Barros. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 3., 2011, Londrina, PR. *Anais...*[Londrina: s.n., 2011. p. 1642.

BARROS, Paulo. *Sem segredo:* estratégia, inovação e criatividade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

BAUMAN, Z. *O Mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1997.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefécio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar:* aventuras da modernidade. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca:* dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2006.

CUNHA, Diogo. *Na passarela do samba:* o esplendor das escolas em 30 anos de desfiles de Carnaval no Sambódromo. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*: uma filosofia da arte. Tradução Vera Pereira.-São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1996.

ESPERANDIO, Mary Rute Gomes. *Para entender:* pós-modernismo. São Leopoldo, RS: Editora Sinodal, 2007.

FARIAS, Júlio César. *O enredo de escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERES, Beatriz dos Santos. A originalidade no carnaval de Paulo Barros. *Revista Litteris*, n. 8, p. 44-57, set. 2011. ISSN 19837429.

FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue:* estudo de fantasias para a escola 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 carnavalesca. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

_____. *O palco dos sonhos:* 30 anos do Sambódromo. Rio de Janeiro: Editora RSC, 2016.

FISHER, Mercedes; SMITH–GRATTO, Karen. Gestalt theory: a foundation for instructional screen design. *Journal of Educational Technology Systems*, Nova Iorque, v.27, n.4, p.361–371, 1998. Disponível em: <http://baywood.metapress.com/app/home/contribution.asp?referrer=parent&backto=issue,8,11;journal,53,160;linkingpublicationresults,1:30032,1>. Acesso em: 19 abr. 2013.

FRANCIS. Mark. *Les années POP. 1956-1968.* Paris: Centre Pompidou, 2001.

GALBRAITH, John Kenneth. *Anatomia do poder.* São Paulo: Pioneira, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*/. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GIBBINS, David. *Atlantis.* São Paulo: Editora Planeta, 2005.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto:* sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Editora Escrituras, 2002.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, O profissional que "Faz Escola" no Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.

HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopez Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1989.

HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1991.

JENKINS, Henri. *Cultura da convergência*: A colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. São Paulo: Editora Aleph, 2008.

LEITÂO, C.; NICOLACI-da-COSTA A. M. A psicologia no novo contexto mundial. *Estudos de Psicologia*, Natal, 2003. UFRN.

LIESA. *Abre alas*: Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2004a.

_____. *Abre alas*: Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2005a.

_____. *Abre alas*: Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2006a.

_____. *Abre alas*: Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2007a.

_____. *Abre alas*: Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2008a.

_____. *Abre alas*: Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2009a.

_____. *Abre alas*: Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2010a.

_____. *Abre alas*: Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2011a.

_____. *Abre alas*: Segunda. Rio de Janeiro: LIESA, 2012b.

_____. *Abre alas*: Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2013a.

_____. *Abre alas*: Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2014a.

_____. *Abre alas*: Segunda. Rio de Janeiro: LIESA, 2014b.

LOURENÇO, Ricardo. Bandeira, porta bandeira e mestre-sala: elementos de diversas culturas numa tríade soberana nas escolas de samba cariocas. *Textos escolhidos de cultura e artes populares,* Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 7-18, 2009.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio**,** 1993.

LUZ, Ana Luiza da. A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval. *Textos escolhidos de cultura e arte populares,* Rio de Janeiro, v.10, n.2, p.127-150, nov. 2013.

MAGALHÃES, Rosa Lúcia Benedetti. *Fazendo carnaval/The making of carnival*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX*: espírito do tempo1: neurose. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha.10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *A análise pragmática da narrativa jornalística*. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/05768052842738740828590501726523142462.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2015.

NANCY, Jean-Luc. *O vestígio da arte, em Teoria Arte*. Stéphano Huchet (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. A passagem interna da modernidade para a pós-modernidade. In: *Psicologia, Ciência e profissão*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2004. p. 82-93.

OSTERWOLD, Tilman. *POP ART*. China: Taschen, 2013.

PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. 10. ed. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2013.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Cláudia Berliner-São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RISÉRIO, Antonio (Org). *Gilberto Gil-Expresso 2222.* São Paulo: Corrupio, 1982.

ROBERTA, Cássia. *Alegoria viva, corpo como produtor de signo.* Monografia de conclusão de graduação - Faculdade de dança Angel Vianak, Rio de Janeiro, 2008.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-modernismo*. Brasília, DF: Brasiliense, 2000. (Coleção Primeiros Passos).

SANTOS, Nilton Silva dos Santos. Estilo autoral e individualidade artística: os carnavalescos no carnaval carioca. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata (Org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Editora, 2009. p.153-172.

SENNETT, R. *A corrosão do caráter*: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TURANO, Gabriel da Costa; FERREIRA, Felipe. Incomômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30. *Textos escolhidos de cultura e arte populares,* Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 65-92, nov. 2013.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade*: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

VELASKO, Tiago. Pop: em busca de um conceito. *Animus-revista interamericana de comunicação midiática,* v.17, p. 115-133, jan./jun. 2010.

WHITE, Hyden. Meta-história. *A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008.