

9747

CARNAVALESCO, O PROFISSIONAL QUE "FAZ ESCOLA"  
NO CARNAVAL CARIOCA

Helenise Monteiro Guimarães

TESE SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS REQUISITOS  
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE.

Aprovada por:

Prof. ....

(Presidente da Banca)

Prof. ....

Prof. ....

Rio de Janeiro, RJ - BRASIL  
FEVEREIRO DE 1992

GUIMARÃES, Helenise Monteiro

Carnavalesco, O Profissional que "Faz Escola" no  
Carnaval Carioca. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.

VII, 551 f.

Tese: Mestre em Artes Visuais (História da Arte)

1. Carnavalesco    2. Escola de Samba    3. História  
4. Teses

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA

II. Título

SINOPSECARNAVALESCO, O PROFISSIONAL QUE "FAZ ESCOLA"  
NO CARNAVAL CARIOCA

Análise do profissional Carnavalesco, levantando históricamente seu surgimento nas Escolas de Samba e seus antecessores, os "Técnicos" dos Ranchos e Grandes Sociedades. Análise de seu campo de Trabalho, as transformações havidas no Desfile das Escolas de Samba, nas décadas de 60, 70 e 80, e as alterações dos materiais e técnicas introduzidas pelos Carnavalescos que colaboraram nestas transformações. Descrição de sua relação profissional e os aspectos da regulamentação e reconhecimento desta profissão. Descrição das etapas de seu trabalho e das atividades por ele exercidas, que totalizam um número de quinze funções. Análise de seu papel cultural na Escola de Samba e definição do perfil deste profissional.

ABSTRACT

"CARNAVALESCO, THE PROFESSIONAL THAT "MAKES  
SCHOOL" IN RIO'S CARNIVAL"

Ana analysis of the profession of "Carnavalesco", re<sub>e</sub> search into its history, beginnings and forerunners of Samba Schools, including the technicians of the "Ranchos" and "Grandes Sociedades". An analysis of their field of work, transformations which occurred in the Samba Schools parades in the '60's, '70' s and '80's, and the alterations of the materials and techniques introduced by the "Carnavalescos". A description of their pro<sub>f</sub> fessional interacting and aspects pertaining to acceptance of the profession by the general public and its reconignition by public authorities. A survey of the various stages of their work and the activities exercised by them, totalizing fifteen different functions. An analysis of the cultural role of the Samba School and a definition of the profile of their leading professional.



PARA MINHA MÃE  
Com Amor e Carinho

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à amiga e Orientadora, Professora *Liana Silveira*, pela dedicação e paciência com que acompanhou intensamente este trabalho, pelo estímulo e apoio inestimáveis.

Agradeço à amiga Professora *Berta Ribeiro* pela sugestão do universo das Escolas de Samba como campo de pesquisas, do qual extraí o tema desta Dissertação.

Ao amigo Professor *Edson Motta Jr.* pelo excelente trabalho fotográfico para ilustração e apresentação desta pesquisa, e pelo apoio e colaboração valiosos.

A amiga e Professora *Maria da Penha Dubois Johanssen*, Decana do Centro de Letra e Artes, pelo apoio pessoal e colaboração oferecidos e pela realização do Vídeo, feito por *Ubinajara Santos*, a quem também agradeço.

Aos queridos amigos *Ecila Maria de Carvalho Cyrne* e *Arnaldo Henrique Muniz Rocha* da Escola de Belas Artes pelo estímulo e colaboração, e à querida amiga *Kátia Cristina dos Santos* pela grande ajuda em minha viagem à S. Paulo.

Agradeço à Presidente da ACES, *Lilian Rabello* e aos Diretores *Sid Camilo* e *Sancler Boiron* pelo fornecimento de materiais desta Associação e pelo sincero estímulo.

Ao Presidente da LIESA, *Ailton Guimarães Jorge*, pelo fornecimento de materiais técnicos relativos às Escolas de Samba do Grupo Especial, e também a *Hiran Araújo* pelo material relativo às Escolas de Samba da AESCRJ.

A todos que colaboraram com ajuda financeira, imprescindível para o resultado desta pesquisa.

Agradeço a Deus, pela alegria de ver este trabalho realizado.

Muito Obrigada

# "O AMANHÃ"

A cigana leu o meu destino  
Eu sonhei  
Bola de cristal, jogo de búzios, cartomante  
Eu sempre perguntei

O que será "o amanhã"?  
Como vai ser o meu destino?  
Já desfolhei o mal-me-quer  
Preimeiro amor de um menino

E vai chegando o amanhecer  
Leio a mensagem zodiacal  
E o realejo diz  
Que eu serei feliz, sempre feliz

Como será amanhã?  
Responda quem puder  
O que irá me acontecer  
O meu destino será como Deus quiser."

(União da Ilha, carnaval de 1977)



## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

1.	Carnavalesco, Um Tema Fascinante .....	1
2.	A Pesquisa de Campo .....	4
3.	Proposta da Dissertação .....	11

### CAPÍTULO I - O CARNAVAL DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX ..

13

1.1	- O Termo "CARNAVALESCO" .....	13
1.2	- Técnicos - Os "Pré-Carnavalescos" .....	16
1.2.1	- A Participação Da Escola Nacional de Belas Artes no Carnaval Carioca .....	21
1.2.2	- Os Técnicos dos Ranchos Carnavalescos .....	23
1.2.3	- Listagem e Cronologia dos Técnicos .....	26
1.3	- As Escolas de Samba e os primeiros Carnavalescos.	29
1.3.1	- Histórico do Nascimento das Escolas de Samba ....	29
1.3.2	- Paulo da Portela, Antonio Caetano e Lino Manoel Dos Reis - A Revolução Da Portela.....	32

### CAPÍTULO II - TRINTA ANOS DE PROFISSÃO

40

2.1	- Década de 60 .....	40
2.1.1	- Aspectos Gerais .....	40
2.1.2	- Julio Mattos, O "Julinho Da Mangueira" .....	42
2.1.3	- O Salgueiro Convida O Casal Nery e Pamplona .....	45
2.1.4	- O Grupo de Pamplona E A Escola Nacional de Belas Artes .....	58
2.2	- Década de 70 .....	63
2.2.1	- Aspectos Gerais .....	63
2.2.2	- A Continuidade do Grupo de Pamplona .....	66
2.2.3	- Joãozinho Trinta - Do Salgueiro à Beija Flor ....	69
2.2.4	- Fernando Pinto e a Renovação do Império Serrano..	81

2.2.5 - Julio Mattos Retorna à Mangueira .....	88
2.2.6 - Maria Augusta, Braga e Paulino, Os Carnavais dos Materiais Alternativos .....	90
2.2.7 - A Afirmação dos Carnavalescos .....	97
2.3 - Década de 80 .....	102
2.3.1 - Aspectos Gerais .....	102
2.3.2 - A Expansão dos Carnavalescos .....	103
2.3.3 - 1984 - A Nova Era Do Samba .....	109
2.3.4 - Carnavalesco e Escolas de Samba - O Ritmo Se Acelera .....	111
2.3.5 - Final Da Década de 80 - A Virada do Século XX ....	115

### CAPÍTULO III - A RELAÇÃO PROFISSIONAL 121

3.1 - O Carnavalesco E A Escola De Samba .....	121
3.2 - Associações Representativas Das Escolas De Samba..	127
3.2.1 - Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e a Liga Independente .....	127
3.2.2 - O Carnavalesco E O Regulamento .....	130
3.3 - A Associação dos Carnavalescos de Escolas de Samba	133
3.3.1 - A Conscientização Profissional .....	133
3.3.2 - A Regulamentação Da Profissão .....	137
3.3.3 - A Remuneração do Carnavalesco .....	143
3.4 - O "Técnico de Futebol" .....	150
3.4.1 - O Fenômeno da Rotatividade .....	150
3.4.2 - Demissão, Uma Questão Ética .....	152
3.4.3 - Fracasso e Sucesso - Os Parâmetros do Carnaval ...	155

### CAPÍTULO IV - ESPAÇO E TEMPO, AS RESPONSABILIDADES DO CARNAVALESCO 167

4.1 - Contexto De Trabalho .....	167
4.1.1 - Sinopse Do Enredo .....	169
4.1.2 - Figurinos E O Protótipo de Fantasias .....	171

4.1.3 - Barracão de Escola de Samba - Trabalho de Equipe.	177
4.2 - Materiais e Técnicas - Da Pasta À Fibra de Vidro.	197
4.2.1 - A "Fábrica" Do Carnaval .....	199
4.2.2 - Do Raio Laser Ao Computador .....	202
4.3 - Botando a Escola Na Avenida .....	208
4.3.1 - Um Espaço Cênico Chamado "Sambódromo" .....	208
4.3.2 - A Escola Em Desfile - Clímax do Carnaval .....	220

## CAPITULO V - QUE PROFISSÃO É ESTA? 229

5.1 - O Que É Ser Carnavalesco .....	229
5.1.1 - Formação Profissional .....	229
5.1.2 - Uma Profissão Múltipla .....	233
5.2 - As Três Grandes "Escolas" De Arlindo Rodrigues, Fernando Pinto e Joãozinho Trinta .....	237
5.2.1 - Arlindo Rodrigues - O Carnavalesco da "Forma" ...	239
5.2.2 - Fernando Pinto - O Carnavalesco do "Conteúdo" ...	245
5.2.3 - Joãozinho Trinta - O Carnavalesco da "Aparência".	249
5.3.4 - O Carnaval Como Um Campo Aberto De Influências ..	254
5.4 - Em Defesa Do Carnavalesco .....	258
5.4.1 - A Crítica Ao Carnavalesco - Dominação Ou Evolução?	258
5.5 - O Carnavalesco E O Contexto Cultural Das Escolas De Samba .....	274
5.5.1 - A "Invasão" Da Classe Média Nas Escolas De Samba.	275
5.5.2 - A Produção Artística Do Carnaval Das Escolas de Samba .....	280
5.6 - Duas Experiências Pessoais .....	290
5.6.1 - A Experiência de "Fazer Um Carnaval" .....	290
5.6.2 - Julgando O Desfile Do Grupo Especial .....	300

## CONCLUSÃO 303

## BIBLIOGRAFIA 306

## ANEXO DE ENTREVISTAS E DOCUMENTAÇÃO

## INTRODUÇÃO

### 1. CARNAVALESCO - UM TEMA FASCINANTE

O desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, pela sua importância como manifestação carnavalesca nacional, tem sido objeto de vários estudos acadêmicos que revelam seu universo rico de informações culturais. Neste universo o Carnavalesco, profissional que cria e desenvolve o enredo do desfile surge como um tema ainda não abordado em seus aspectos mais importantes.

A proposta desta dissertação é analisar este personagem importante do contexto do carnaval carioca, e o fato de não existir nenhuma pesquisa que considerasse o Carnavalesco através de uma visão histórica e analítica de seu surgimento e evolução, abriu um campo de possibilidades ilimitadas, e sabemos que este tema não se esgota apenas nesta pesquisa, e que existem ainda muitas questões que poderão ser abordadas nos mais variados campos de reflexão.

Todo o material teórico, bastante restrito, encontrado sobre este tema, se por um lado levanta alguns fatos relativos ao trabalho do Carnavalesco nas Escolas de Samba, por outro é composto de críticas e análises por vezes distorcidas, que se preocupam em posicionar este profissional apenas quanto às modificações técnicas e artísticas havidas nas Escolas de Samba, limitando-se a julgamentos que nem sempre condizem com a realidade do mundo do qual faz parte.

Tivemos portanto o cuidado de manter um distanciamento crítico ao analisarmos o universo do Carnavalesco, consi

derando-o como uma inovação que nasceu da própria Escola de Samba.

Iniciamos nossa pesquisa analisando o termo "CARNAVALESCO" e as definições a ele aplicadas, para situa-lo, como um termo que designa um profissional específico no contexto das Escolas de Samba. No primeiro Capítulo portanto levantamos além desta questão, aqueles profissionais denominados "TÉCNICOS", que nos Ranchos Carnavalescos e nas Grandes Sociedades se apresentam como os precursores dos atuais Carnavalescos, cuja atuação e método de trabalho foram absorvidos pelas Escolas de Samba. Julgamos necessário também descrever o surgimento desta manifestação e aqueles indivíduos que nelas trabalharam atuando como Carnavalescos.

Neste primeiro Capítulo destacamos não só aqueles profissionais que sem uma formação especializada, mas pelo seu talento e dedicação atuaram como criadores artísticos do carnaval das Escolas de Samba, mas também aqueles oriundos do Teatro e da Escola Nacional de Belas Artes que desde o final do século XIX já se dedicavam ao carnaval carioca.

No segundo Capítulo analisamos as décadas de 60, 70 e 80 como o período em que se deu o surgimento do Carnavalesco, sua evolução e afirmação profissional. Neste período muitas foram as mudanças detectadas no desfile, não só quanto aos seus aspectos visuais, mas quanto à sua localização, espaço cênico e posicionamento das Escolas de Samba no contexto do carnaval carioca. Neste sentido, é importante compreender a posição do Carnavalesco frente a estas mudanças e as razões que o colocaram num papel de grande importância nesta manifestação.

No Capítulo III descrevemos a relação profissional entre o Carnavalesco e a Escola de Samba, a questão da regulamentação desta profissão, o surgimento da Associação que



o representa e as questões éticas que envolvem seu trabalho.

No Capítulo IV descrevemos o universo de suas res  
ponsabilidades, as inovações quanto aos materiais e técni  
cas e o momento mais crítico de seu trabalho, o próprio des  
file das Escolas de Samba.

No Capítulo V, ao perguntarmos "Que Profissão é Es  
ta", traçamos o perfil deste profissional, sua formação e  
suas atribuições, que configuram um conjunto de funções por  
ele acumuladas e que o tornam um profissional múltiplo e es  
pecializado. Destacamos dentro do universos de Carnavalescos  
aqueles que por sua importância e contribuição, estruturaram  
verdadeiros "estilos" de criação artísticas, e que hoje ser  
vem de referencial para toda a nova geração que surgiu nes  
te campo de trabalho.

Foi necessário também abordar as críticas e acusa  
ções feitas a este profissional, numa tentativa de esclare  
cer estas questões, respeitando as abordagens que foram fei  
tas, contrapondo a elas os fatos por nós analisados.

Interessou-nos também posicionar o Carnavalesco no  
contexto cultural e para tanto observamos alguns aspectos li  
gados às questões culturais não só de seu trabalho, mas tam  
bém no seu posicionamento como um processo artístico ineren  
te à cultura popular.

Finalizamos este capítulo acrescentando nossa expe  
riência pessoal como Carnavalesca e também nossa experiência  
como membro de uma comissão julgadora, quando tivemos a opor  
tunidade de atuarmos nestas duas instancias, o que muito en  
riqueceu nosso conhecimento, dando-nos um posicionamento pri  
villegiado para refletir sobre o profissional que nos propuse  
mos a analisar.

Todo este trabalho, que abrange um período de qu se quatro anos de pesquisa no campo do carnaval carioca, nos proporcionou a gratificante descoberta de que o tema por nós escolhido é tão valioso e inesgotável quanto a própria cul tura brasileira.

Gratificação esta que estendemos ao contato com pes soas como Fernando Pamplona, Joãozinho Trinta, Maria Augusta Rodrigues, Haroldo Costa e todos aqueles que tivemos o pra zer de entrevistar e que nos forneceram preciosos subsídios para nossa pesquisa, nos quais baseamos nossa fonte primá ria. Descobrimos que o carnaval carioca e aqueles que para ele contribuem, possui um pensamento vivo que mereceu ser documentado, possibilitando novas perspectivas de análise deste universo.

Este pensamento vivo se expressa na própria dinâmica e vitalidade das Escolas de Samba, em seu grandioso espetácu lo apresentado na Passarela do Samba, sempre surpreendente e belo. Beleza esta também creditada ao Carnavalesco, que com sua inesgotável criatividade tem proporcionado os mais inesquecíveis momentos desta festa, que sempre será verdadeira mente, uma festa brasileira.

## 2. A PESQUISA DE CAMPO

Para a realização deste trabalho, escolhemos como método de pesquisa a elaboração de entrevistas com Carnava lesco que atuaram nas décadas analisadas e aqueles ainda a tuantes nas Escolas de Samba. Desta forma, escolhemos os Carnavalescos de Escolas de Samba do Grupo Especial que no ano de 1990 estavam fazendo o carnaval destas Escolas, por se rem elas o ponto máximo dos desfiles e também porque em al mas delas ocorreram as transformações mais significativas do desfile.

Incluimos também alguns Carnavalescos que neste período trabalharam com Escolas do Grupo I, por estarem em início de carreira e este fato ser importante para nossa pesquisa, visto que dificilmente encontraríamos Carnavalescos neste estágio em Escolas de Samba do Grupo Especial.

Optamos por não classificar os Carnavalescos entre vistados apenas pela Escola ou Grupo, mas sim focalizar sua formação e método de trabalho. Desta forma, entrevistamos Carnavalescos que não mais atuam em Escolas de Samba, mas que por seu trabalho e conhecimento nos deram informações valiosas para a compreensão do processo histórico da profissão.

Outras pessoas entrevistadas, foram escolhidas por seu posicionamento no mundo do carnaval das Escolas de Samba cujos depoimentos nos deram novos ângulos de apreensão de dados, não só relativos à figura do Carnavalesco mas da posição deste em seu campo de trabalho.

Procuramos, no período de janeiro a setembro de 1991 entrevistar o maior número possível de pessoas, sobretudo entre os Carnavalescos do Grupo Especial, do qual relacionamos os Carnavalescos em sua totalidade, excluindo apenas as Escolas Grande Rio e Império Serrano, por absoluta impossibilidade de contato. Elaboramos um questionário comum a todos os profissionais e uma relação de perguntas, que variaram conforme a pessoa entrevistada, mas que mantiveram em essência, a proposta original.

Estes questionários e perguntas foram elaborados de maneira a facilitar nossa coleta de dados, visto que a maior parte dos Carnavalescos se encontrava em pleno trabalho de execução do carnaval, não dispondo de períodos muito longos para os depoimentos, mas que em síntese responderam de forma satisfatória às questões colocadas. Estes depoimentos estão gravados em fita cassete e transcritos em anexo, e são parte integrante de nosso acervo de fonte primária.

Apresentamos a seguir o modelo do questionário utilizado na pesquisa de campo e a relação das pessoas que foram entrevistadas para esta pesquisa:

# QUESTIONÁRIO PARA PESQUISA DE CAMPO

"CARNAVALESCO - O PROFISSIONAL QUE "FAZ ESCOLA" NO CARNAVAL CARIOCA."

1. CARNAVALESCO: IDADE ( ) anos
  2. AGREMIÇÃO: 1991
  3. FORMAÇÃO PROFISSIONAL ( ) anos
  4. TEMPO DE EXERCÍCIO COMO CARNAVALESCO: anos
  5. EM QUANTAS ESCOLAS JÁ TRABALHOU? ( ) Escolas
- QUAIS:
6. ESTE ANO ESTÁ DIVIDINDO O CARNAVAL COM OUTRO CARNAVALESCO?  
 ( ) SIM ( ) NÃO  
 CONSIDERA MAIS FÁCIL TRABALHAR SOZINHO?  
 ( ) SIM ( ) NÃO
  7. COMO COMEÇOU A TRABALHAR NESTA ESCOLA DE SAMBA?  
 ( ) CONVITE ( ) CONCORRÊNCIA ( ) CONTRATO ( ) OUTROS
  8. O ENREDO É DE SUA AUTORIA?  
 ( ) SIM ( ) NÃO  
 A SINOPSE É DE SUA AUTORIA?  
 ( ) SIM ( ) NÃO  
 TEVE GRUPO DE PESQUISA PARA ELABORAÇÃO DA SINOPSE?  
 ( ) SIM ( ) NÃO  
 A SINOPSE FOI PLENAMENTE ACEITA PELA ESCOLA?  
 ( ) SIM ( ) NÃO  
 INTERFERIU NO SAMBA ENREDO, PARTICIPOU DO JÚRI?  
 ( ) SIM ( ) NÃO
  9. OS FIGURINOS SÃO DE SUA AUTORIA?  
 ( ) SIM ( ) NÃO  
 USOU PROTÓTIPO?  
 ( ) SIM ( ) NÃO  
 UTILIZOU OUTRO PROFISSIONAL PARA ARTE-FINAL?  
 ( ) SIM ( ) NÃO

10. OS ADERÊÇOS SÃO DE SUA AUTORIA?  
☐ SIM    ☐ NÃO  
 UTILIZOU OUTRO PROFISSIONAL PARA ARTE-FINAL?  
☐ SIM    ☐ NÃO
11. COSTUMA FAZER A PESQUISA DE MATERIAL OU TEM EQUIPE?  
☐ SIM    ☐ NÃO  
 TEM ARQUIVO DE MATERIAL PARA CARNAVAL?  
☐ SIM    ☐ NÃO  
 COSTUMA COMPRAR MATERIAL OU TEM PESSOAL PARA ISTO?  
☐ SIM    ☐ NÃO
12. OS PROJETOS DE CARROS ALEGÓRICOS SÃO DE SUA AUTORIA?  
☐ SIM    ☐ NÃO  
 TRABALHA COM OUTROS PROFISSIONAIS?  
☐ ARQUITETO    ☐ ENGENHEIRO    ☐ ARTE-FINALISTA  
☐ OUTROS  
 PARA A EXECUÇÃO DOS CARROS:  
☐ CARPINTEIRO    ☐ FERREIRO    ☐ ELETRICISTA  
☐ DECORADOR    ☐ OUTROS  
 SEU PROJETO É SEMPRE RESPEITADO?  
☐ SIM    ☐ NÃO
13. VOCÊ DESCOBRIU ALGUM MATERIAL NOVO?  
☐ SIM    ☐ NÃO  
 ALGUMA TÉCNICA NOVA?  
☐ SIM    ☐ NÃO  
 INTRODUZIU ALGUMA MUDANÇA SIGNIFICATIVA NA ESCOLA DE SAMBA ONDE TRABALHA?  
☐ SIM    ☐ NÃO
14. QUE PROFISSIONAIS COMPÕEM A SUA EQUIPE?  
☐ ESCULTORES    ☐ PINTORES    ☐ CENÓGRAFOS  
☐ FIGURINISTAS    ☐ DESIGNERS    ☐ ARTESÃOS  
☐ DESENHISTAS    ☐ ARTISTAS-PLÁSTICOS    ☐ OUTROS
15. TRABALHA COM MÃO-DE-OBRA "NÃO ESPECIALIZADA" DA COMUNIDADE DA ESCOLA DE SAMBA?  
☐ SIM    ☐ NÃO  
 FAZ TREINAMENTO DE MÃO-DE-OBRA?  
☐ SIM    ☐ NÃO

16. EM CASOS ESPECIFICOS, TRABALHA COM PESSOAS DESTAS ÁREAS?  
☐ ESCOLA DE BELAS ARTES    ☐ PARQUE LAGE  
☐ UNI-RIO    ☐ SENAC    ☐ OUTROS
17. A FORMAÇÃO PROFISSIONAL ARTÍSTICA É IMPORTANTE?  
☐ SIM    ☐ NÃO  
 COM QUANTAS PESSOAS ESTÁ TRABALHANDO ESTE ANO?  
☐ PESSOAS  
 CADA ÁREA TEM UM CHEFE ESPECÍFICO E AUXILIARES?  
☐ SIM    ☐ NÃO
18. CONSIDERA A INDÚSTRIA DO CARNAVAL BOA?(MATERIAIS)  
☐ SIM    ☐ NÃO
19. A RECESSÃO INFLUI NEGATIVAMENTE NO CARNAVAL?  
☐ SIM    ☐ NÃO
20. VOCÊ SE CONSIDERA BEM REMUNERADO?  
☐ SIM    ☐ NÃO

ENDEREÇO:

TELEFONE:

Relação das pessoas entrevistadas para esta pesquisa, no período de janeiro a setembro de 1991:

1. SILVIO CUNHA	Carnavalesco da Portela
2. MAX LOPES	Carnavalesco da U. do Viradouro
3. ILVAMAR MAGALHÃES	Carnavalesco da U. de Vila Isabel
4. VIRIATO FERREIRA	Carnavalesco da Imperatriz
5. MARIO MONTEIRO	Carnavalesco da Estácio de Sá
6. ROGÉRIO FIGUEIREDO	Carnavalesco da U. da Ilha
7. ELY PERON	Carnavalesco da U. da Ilha
8. PAULO COSTA	Carnavalesco da Lins Imperial
9. SOLANGE DE ALMEIDA	Carnavalesca da Lins Imperial
10. PAULO LIMA	Carnavalesco da U. do Cabuçu
11. VERÔNICA MARINHO	Carnavalesca do Arranco
12. CIDA DONATO	Carnavalesca do Arranco
13. OSWALDO JARDIM	Carnavalesco da Unidos da Tijuca
14. ROSA MAGALHÃES	Carnavalesca do Salgueiro
15. ALEXANDRE LOUZADA	Carnavalesco de Caprichosos de Pilares

16. RENATO LAGE                      Carnavalesco da Mocidade Independente de Padre Miguel
17. LILIAN RABELLO                Carnavalesca da Mocidade Independente de Padre Miguel e Presidente da Associação dos Carnavalescos de Escola de Samba (ACES)
18. ERNESTO NASCIMENTO           Carnavalesco da Mangueira
19. JOÃOZINHO TRINTA              Carnavalesco da Beija-Flor de Nilópolis
20. CARLOS D'ANDRADE              Carnavalesco da São Clemente
21. MARIA AUGUSTARODRIGUES      Carnavalesca/Comentarista da TV Manchete em 1990
22. FERNANDO PAMPLONA            Carnavalesco e Cenógrafo
23. LÍCIA LACERDA                Carnavalesca
24. ECILA CYRNE                  Carnavalesca
25. CID CAMILO                    Carnavalesco e membro da Diretoria da ACES
26. SANCLER BOIRON                Carnavalesco e membro da Diretoria da ACES
27. GERALDO CAVALCANTI           Carnavalesco
28. MARIE LOUISE NERY            Carnavalesca
29. JULIO MATTOS                Carnavalesco
30. ISA PACHECO                  Assessora da Carnavalesca Rosa Magalhães na equipe de Barracão do Salgueiro
31. HAROLDO COSTA                Escritor e Comentarista de Carnaval
32. AILTON GUIMARÃES JORGE      Presidente da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA)
33. FERNANDO LEANDRO            Presidente da Escola de Samba Caprichosos de Pilares
34. JOSÉ CARLOS NETTO            Jornalista e Cronista de Carnaval
35. JOÃO CANDIDO GALVÃO        Curador da Exposição Bienal Internacional de Artes de S. Paulo
36. MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO    Antropóloga e Pesquisadora de Carnaval.

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 37. | SERGIO CABRAL                            | Escritor e comentarista de carnaval                                  |
| 38. | LUIZ OSWALDO <u>PE</u><br>REIRA DA CUNHA | Professor do Curso de Artes Cênicas<br>da Escola de Belas Artes/UFRJ |
| 39. | HIRAM ARAUJO                             | Escritor e Pesquisador de carnaval                                   |

Nosso material de fonte primária conta ainda com a nossa experiência como observador do campo de trabalho do profissional analisado, visto que as entrevistas foram feitas em sua maior parte no período que antecedeu o desfile do ano de 1991. Ainda como experiência acrescentamos nosso trabalho como Carnavalesca da Escola de Samba Unidos de Vila de Santa Tereza, quando fomos contratados para realizar o carnaval do ano de 1990, e nosso trabalho como integrante do Juri Popular do Jornal do Brasil, para o qual fomos convidadas e julgamos o desfile do Grupo Especial no ano de 1991. Ambas as experiências estão incluídas sob a forma de depoimento no Capítulo V desta dissertação.

Como fonte bibliográfica selecionamos um material bastante rico que nos auxiliou no levantamento dos dados históricos e na reflexão teórica de alguns autores. Muito nos auxiliou também a literatura sociológica, seja nos trabalhos específicos que abordam as Escolas de Samba, seja naqueles que abordam o campo da Sociologia da Arte.

Através de jornais e revistas obtivemos um conjunto de informações que delineou o quadro histórico e crítico no qual situamos nosso objeto de estudo, bem como as ilustrações que foram retiradas destas fontes e de livros especializados na área do carnaval carioca.

Quanto aos materiais específicos sobre o regulamento do desfile e outros aspectos, contamos com aqueles fornecidos pela Riotur e pela Liga das Escolas de Samba, com todas as informações pertinentes ao desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial e dos Grupos de Base.



### 3. PROPOSTA DA DISSERTAÇÃO

Nossa proposta fundamental é fazer uma reflexão sobre o que é a profissão do Carnavalesco, traçando um perfil que contenha sua caracterização histórica e profissional. Fugindo um pouco das dissertações de moldes estritamente acadêmicos, procedemos de maneira a não limitar este trabalho a repetição de reflexões e teorias já existentes, sobretudo pelo fato de que pouco material teórico existe sobre o objeto de nosso estudo.

Decidimos então que a história do Carnavalesco, em primeira instância, deveria ser contada por aqueles que melhor a conhecem, ou seja, os próprios Carnavalescos. Respei<sup>u</sup>tando estes depoimentos, pelos quais cada pessoa é responsável por sua veracidade, cabendo a nós confronta-los com dados reais, selecionamos alguns textos que revelam aspectos nunca antes abordados ou reunidos num trabalho específico sobre este tema.

Considerando que as Escolas de Samba já foram objeto de várias análises e pesquisas, enfatizamos neste trabalho o enfoque dado através de uma outra perspectiva, apliceda ao profissional criador do carnaval, que através de sua própria história, revela também uma outra face da evolução das Escolas de Samba.

Rompendo com os limites de crítica e teoria, nos aprofundamos num universo de extrema riqueza humana, visto que cada pessoa aqui entrevistada nos forneceu informações não só de conteúdo profissional, mas de conteúdo pessoal, o que torna mais interessante nossa investigação.

Refletir sobre esta profissão, traçando os caminhos por ela abertos e percorridos, é também refletir sobre o carnaval brasileiro como um todo. Para nós, que já fomos compo

nentes e desfilamos pela União da Ilha no enredo "Domingo" em 1977, que trabalhamos como aderecista no Barracão da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti em 1983, que exercemos a função de Carnavalesca na Escola de Samba Unidos de Vila de Santa Tereza em 1989 e participamos de uma comissão julgadora do desfile do Grupo Especial em 1991. esta dissertação foi o grau máximo de nossa experiência, que sabemos não foi a última, e que pelo resultado, nos abre muitos caminhos, todos fascinantes, todos absolutamente *carnavalescos*.

# I - O CARNAVAL DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

## 1.1 - O TERMO "CARNAVALESÇO"

*"Com a morte de Julio Silva, dia 9 deste mês de julho, desaparece um dos últimos, talvez mesmo o último dos autênticos carnavalescos cariocas (...) ele e seu humo<sup>r</sup>ístico Bloco do Eu Sozinho(...)" (1)*

JOTA EFEGÊ

Para analisarmos o termo Carnavalesco, que hoje designa um profissional específico no contexto do carnaval brasileiro, é necessário extrair do próprio termo as significações, determinando uma definição mais ampla.

Uma compreensão do que seja o espírito do Carnaval, nos leva às definições e origens do próprio termo, nos festejos romanos das Saturnais, entre outros, onde encontramos os "*carrum navalis*" e também a definição etmológica do termo carnaval: do italiano "*carro*" e "*vale*", adeus à carne, período que se situa nos dias precedentes à quarta-feira de cinzas. No Brasil este período é situado quarenta dias antes da Páscoa, com a duração de quatro dias, contando-se com o sábado, e terminando na terça-feira gorda.

Este é portanto, o período oficial do Carnaval brasileiro, tempo de liberação e divertimento, folia e quebra de rotina. O ritual do carnaval pressupõe um contexto de caracteres pertinentes ao mundo carnavalesco, ou ainda ao mundo do samba, regido por elementos temporais - o oficial e os extraoficiais - e por elementos espaciais - espaços de ritualiza<sup>ção</sup>: salões, ruas, praças e locais destinados a apresentações específicas, como a Passarela do Samba, e as quadras de ensaio das Escolas de Samba.

---

(1) Efegê, Jota, Figuras e Coisas do Carnaval Carioca, op.cit. p.276.

Encontram-se no Novo Dicionário da Língua Portuguesa - Edição Revista e aumentada de 1986, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, as seguintes definições para o termo "Carnavalesco":

"CARNAVALESCO" (do italiano carnavalesco)

1. (adjetivo) Pertencente ou relativo ao carnaval, ou próprio dele.
2. (adjetivo) Que participa intensamente dos folgue dos carnavalescos.
3. (adjetivo) Rídiculo, grotesco.
4. (adjetivo) Carnavalizado: "A narrativa manipéia, ou seja, cômico-fantástica, em que os personagens também são alegóricos, representando idéias (é a literatura carnavalesca, descrita por Mikhaíl Bákhtin, de Luciano a Rebelais e de Swift a Dostoiévski) - mais idéias tratadas humorísticamente" (José Guilherme Merquior, in Edições Críticas de obras de Machado de Assis, Várias Histórias, p.15).
5. (substantivo masculino) Bras. Folião do carnaval.
6. (substantivo masculino) Bras. Pessoa que planeja e põe em execução os diversos festejos de carnaval, tais como desfiles de Escolas de Samba, bailes, etc."

(grifo nosso)

Esta última definição não constava da primeira edição deste dicionário, datada de 1975, época em que a profissão de Carnavalesco existia já com esta denominação, sendo ela portanto anexada à edição de 1986.

Temos portanto as várias definições do termo, tanto como adjetivo, como substantivo, do significado "rídículo" ao "folião de carnaval" chegando ao termo profissionalizante de "Carnavalesco"

Em nossa pesquisa de campo, muitos dos entrevistados fizeram a referência adjetivante "aquele que gosta de carnaval". Portanto, pode-se considerar que qualquer indivíduo,

que se fantasie seja um "carnavalesco", mas também num sentido mais amplo, pode ser todo indivíduo que se relaciona ao car  
naval de uma maneira determinada, o compositor de samba, a  
costureira de fantasias, o ritmista de bateria, o componente  
de Escola de Samba, o cronista e comentarista de carnaval, e  
tantos outros que grande seria a listagem de indivíduos poten  
cialmente "carnavalescos".

Tanto o indivíduo que enverga sua fantasia nos 90  
minutos do desfile de uma Escola de Samba quanto aquele que  
se dedica a planejar e executar este mesmo desfile, podem ser  
designados "carnavalescos".

Não podemos deixar de apontar que a qualidade mais  
importante desta designação é "estar relacionado ao carnaval"  
e indo mais longe, gostar de carnaval, ser capaz de romper  
com a prática cotidiana do real e fazer do irreal e do fantás  
tico mundo carnavalesco a sua própria realidade, seja ela a  
do gozo puro da liberdade, seja ela a do campo profissional  
de trabalho. Para se participar d- carnaval é necessário um  
envolvimento pessoal com sua magia e fantasia, seja pela frui  
ção, seja pela relação profissional. É necessário "gostar" pa  
ra participar, e no caso de relação profissional, encarar o  
carnaval como um evento "sério", no momento em que ele é ob  
jeto de uma proposta e de um planejamento.

Neste sentido de envolvimento, figuram todos os in  
divíduos que compõem as organizações profissionais do Carna  
val, as Agremiações Carnavalescas: Blocos, Ranchos, Escolas  
de Samba, e os profissionais diretamente envolvidos com a exe  
cução do Carnaval Carioca. Não discutimos o fato de que tra  
balhar em Carnaval significa exercer uma "paixão", mas basea  
mos esta afirmação pelo levantamento das entrevistas realiza  
das, em que todos os entrevistados demonstraram antes de tudo  
uma relação de identificação profunda com o Carnaval como um  
todo e com as Escolas de Samba em particular, pelas suas atua  
ções e elas restritas.

Analisar a palavra "Carnavalesco" não é portanto, uma tarefa difícil. Definições existem, e várias, que relacionam o termo às diversas instâncias do Carnaval.

Cabe portanto, em nossa pesquisa, isolar o termo "CARNAVALESCO" aplicado nesta dissertação como a definição do profissional que pretendemos analisar. Esta análise abrange seus antecedentes históricos - que chamamos de "Pré-Carnavalescos" - os Técnicos - a sua evolução histórica e sua participação nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, contexto no qual este profissional surgiu e se afirmou.

Esta relação, que revela as ambiguidades de aceitação e resistência, significou um interesse de ambas as partes, começando no dia em que o primeiro "folião" sentiu-se atraído pelo fazer artístico do carnaval, evoluindo para este técnico que passou a ser convidado a fazer préstitos e que hoje se tornou o Carnavalesco, quando assina o contrato com a Escola de Samba e ambos se propõem a conquistar o primeiro lugar no desfile do Grupo Especial, prêmio máximo do Carnaval Carioca.

## 1.2 - TÉCNICOS - OS "PRÉ-CARNAVALESCOS"

No processo histórico do Carnaval Carioca, o Carnavalesco tem raízes que ultrapassam os limites das Escolas de Samba, contexto ao qual atualmente é relacionado.

Antonio Francisco Soares é o profissional mais antigo por nós encontrado, levando-se em consideração que idealizou e realizou um solene cortejo em homenagem ao casamento de Dom João com a infanta de Espanha, D. Carlota Joaquina de Bourbon, cortejo este que não era carnavalesco, mas que continha as mesmas características: carros alegóricos, efeitos

de fogos de artifício e o caráter festivo e comemorativo. Sua realização aconteceu na data de 02 de fevereiro de 1786, portanto a 205 anos.

Apesar de não ter sido um desfile carnavalesco, sua concepção se apresenta idêntica àquela que em fins do século XIX daria início aos trabalhos de pessoas que se dedicaram à confecção de prêmios de Ranchos Carnavalescos e Grandes Sociedades. Como demonstra a descrição detalhada feita pelo próprio Antonio Francisco Soares:

"O carro tinha "de cumprido 23 palmos, de largura 50 palmos, de frente 8 e de altura 50 palmos onde hia sentado Bacco. Era este fabricado sobre quatro rodas todo de quartela de vulto de arquitetura que formava de frente um ponto pequeno, aumentando para a poupa em ponto maior de altura, e dentro deste carro hia formado um monte que tinha 10 palmos de alto(...) o monte fabricado mui natural, tanto de pintura como de árvores silvestres e flores, tinha pelo mesmo monte 8 degraus que comessava na frente do carro até chegar ao lugar adonde estava Bacco, nos quaes iam sentados os Sãtiros (...) cingidos pela cintura com folhas de parras e vestidos justos cor de carne, que pareciam nus(...) Era puxado este carro por três juntas de bois cobertos com humas mantas de xadrezes de várias cores nas cabeças com capelas de diversas flores campestres, sendo levados também à força de homens ocultos, que hião por baixo do carro(...)"(2)

Esta descrição, feita por seu realizador, refere-se ao Carro de Bacco, que compunha o cortejo de seis alegorias: Carro de Vulcano, Carro de Júpiter, Carro de Bacco, Carro dos Mouros, Carro das Cavalhadas Sérias e Carro das Cavalhadas Burlescas, e um de seus interessantes é que, em referencia a Bacco, Deus do Vinho, este carro jorrava vinho para o público

---

(2) Efegê, Jota, idem, op. cit. p.109

co, não deixando nada a dever aos grandes carros alegóricos hoje apresentados pelas Escolas de Samba.

A subida ao trono de D. João IV motivou o primeiro carnaval oficial do Brasil, ocorrido em 1641, e durante dois séculos a manifestação carnavalesca no Rio de Janeiro foi o Entrudo, combatido e reprimido pela polícia pelo seu aspecto violento. O Carnaval Carioca começou a se transformar a partir da criação de Bailes Carnavalescos, com a introdução de costumes europeus, como a utilização de máscaras, confetes, serpentinas e lança-perfumes, em 1835. O surgimento do Zé Pereira em 1848 viria a substituir o Entrudo, dando ao Carnaval Carioca um caráter mais civilizado que contou também com outros aspectos ligados à modernização do país, tais como a modificação dos meios de transportes, iluminação à gás, máquinas de costura, estas últimas alterando na segunda metade do século XVII os meios de produção de artefatos para o carnaval.

As primeiras atividades profissionais do carnaval, ou seja, aquelas que se dedicavam especificamente à sua produção, eram aquelas dedicadas à confecção de estandartes para os Prêstitos Carnavalescos - os Grandes Clubes Carnavalescos, e as Grandes Sociedades - que contavam com a participação de artistas plásticos e cenógrafos para a confecção de seus estandartes.

As três mais antigas Agremiações - Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos - tiveram papéis destacados não só pelo envolvimento na vida política do país, mas também por representarem os primeiros núcleos geradores de profissionais que se dedicavam a produção dos desfiles de Carnaval.

O aspecto competitivo destes desfiles que condicionou a busca de um apuro acentuado na realização plástica de seu cortejo, foi um dos fatores mais importantes para o surgimento deste profissional, para concepção e execução de alegorias e estandartes.



Em 1855 o Carnaval Carioca teve sua primeira grande modificação, com o desfile das Grandes Sociedades, fato este anunciado pelo cronista José de Alencar no Correio Mercantil em 14 de janeiro, sendo o primeiro grupo apresentado chamado de "Grande Congresso das Sumidades Carnavalescas".

É preciso levar em consideração que nesta época os profissionais que idealizavam e executavam os Prêtitos eram anônimos, e trabalhavam em conjunto com os participantes dos desfiles. Em 1855 o Carnaval Carioca tomou nova forma, organizando-se em torno das Sociedades Carnavalescas, que por força de divergências internas, multiplicaram-se e dissolviamse, restando posteriormente as três Grandes Sociedades já citadas: Tenentes do Diabo, Fenianos e Democráticos.

O Clube dos Democráticos foi o primeiro que em 1859 se apresentou com um carro alegórico, idealizado por Carrancini, artista italiano, cenógrafo especializado em Carnaval. É do campo da Cenografia Teatral que surgiram os profissionais que se dedicaram ao Carnaval Carioca. Pelos aspectos técnicos da cenografia, que guardam semelhanças com a montagem e idealização dos Prêstitos Carnavalescos, houve um intercâmbio intenso de informações e conhecimentos, levados do teatro para as manifestações carnavalescas do século XVII.

Estes profissionais eram denominados "Técnicos", termo que abrange o conhecimento que eles possuíam, ou como explica o cronista Jota Efegê, aqueles que conheciam as técnicas:

"No americanismo hoje correntio no nosso linguajar, o termo expert define o entendido, o técnico em determinado assunto. O Carnaval porém, sem qualquer pretensão nacionalista, não adotou a inovação. Contínua designando como Técnico aquele que num rancho, numa escola de samba, organoza o enredo, determina a formação do des

file, sabe enfim os "macetes" capazes de empolgar o público e impressionar a Comissão Julgadora."(3)

O Técnico era aquele indivíduo idealizador, realizador e orientador da confecção de alegorias e roupagens, e que comandava o trabalho de cenógrafos, maquinistas, costureiras, aderecistas e demais pessoas envolvidas nos trabalhos de barracão, além de ser também o idealizador do Enredo. No início do Século XX o termo barracão não era utilizado, considerando-se o local de trabalho como um "atelier" onde eram confeccionados os estandartes e alegorias dos Prêstitos.

Os três principais Grandes Clubes, mais tarde denominados Grandes Sociedades, contavam com Técnicos que competiam entre si. Esmerando-se nas apresentações, estas profissionais procuravam a cada desfile superar com inovações que davam prestígio àqueles que mais ousassem.

Públio Marroig, que em 1895 iniciou sua carreira de Cenógrafo pintando cenários em Santa Catarina, estado onde nasceu, veio para o Clube dos Democráticos em 1899, não como Técnico, pois neste ano o realizador do desfile foi Gaston Carrancini, mas como Escultor das alegorias. Como acontece atualmente nas Escolas de Samba, os profissionais mais competentes eram disputados pelas Grandes Sociedades, e Públio Marroig, conhecedor profundo de técnicas cenográficas, foi durante anos cobiçado por outros Grandes Clubes. Aplaudido pelo público e pela Imprensa, em 1909 foi escolhido como o melhor cenógrafo confeccionador de prêstitos da terça-feira gorda, pelo jornal A Notícia, que promoveu este concurso.

Por vários anos Públio Marroig foi o autor de muitos prêstitos alegóricos dos Democráticos e Tenentes, e em

---

(3) EFEGÊ, JOTA, idem, p.98

1949 realizou seu último trabalho para os Pierrôs da Caverna, um grupo dissidente dos Tenentes do Diabo que o convidou para realizar o desfile.

Na primeira década do Século XX, dois Técnicos dominavam o cenário dos Préstitos Carnavalescos: Públio Marroig e Fiúza Guimarães, este responsável pelos Fenianos em 1903, ano em que esta Grande Sociedade desfilou com um prestito de de zessete carros, sendo sete de autoria de Fiúza. Em 1917 Angelo Lazary seria descoberto pelo Clube dos Democráticos, assim como a partir da década de 20 outros Técnicos prestigiados seriam lançados pelos Grandes Clubes, como Carrancini, Jaime Silva, Hipólito Colom, Miguel Bilota e outros.

#### 1.2.1 - A PARTICIPAÇÃO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES NO CARNAVAL CARIOCA

Não só do teatro ou de profissionais autodidatas se bastava o Carnaval Carioca do princípio do século para a formação dos Técnicos. A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que era formada por artistas plásticos, pintores, escultores, e professores de renomada competência artística, teve uma participação importante no carnaval, que se estende até os dias atuais.

André Vento, aluno da ENBA, ganhador de Menção Honrosa no Salão de 1917 e Medalha de Prata no Salão de 1918, foi também discípulo de Fiúza Guimarães, e isto o capacitou a ser convidado pelo Clube dos Fenianos para confeccionar o prestito do ano de 1921. Este intercâmbio com o aprendizado acadêmico é apresentado no livro de Jota Efegê, "Figuras e Coisas do Carnaval Carioca":

"Embora subestimado pelos snobs, que naquele tempo já os havia, os cortejos de ale

gorias (...)na sua confecção trabalhavam artistas de reconhecido mérito. Contava-se entre eles alguns autodidatas, alguns curiosos (os que 'tinham jeito')e também os que tiveram aprendizado em escolas ou com mestres. Assim o moço André Vento(...) estava no rol destes últimos. Era um dos que tiveram aprendizado em escolas ou em salas de academias. Iria porém se iniciar em competições de nítido cunho popular." (4)

O escultor Modestino Kanto, premiado em vários salões da ENBA, inclusive com o prêmio de viagem em 1918, teve importante atuação como Técnico para várias Agremiações. Em 1918, realizou para os Tenentes do Diabo uma construção cenográfica sob a forma de uma caverna para a decoração do Salão do Clube, o que valeu o convite para trabalhar como Técnico. Trabalhando com Angelo Lazary e Anísio Fernandes, confeccionou prêmios até 1916, indo para a Europa nos dois anos seguintes através de prêmios de viagem ganhos na ENBA. Em 1920 retornou aos Democráticos em companhia de Lazary, e posteriormente em 1941 realizou seu último trabalho, com Honório Peçanha e Calixto Cordeiro no Clube dos Cariocas.

Manoel Faria, outro artista premiado em Salões da ENBA (1923 - medalha de bronze e 1926 - medalha de prata) foi convidado pelos Fenianos em 1934 para estreitar como Técnico, e concorreu com os grandes nomes daquela época, como Públio Marroig, Flúza Guimarães, Jaime Silva e Angelo Lazary. Estimulado pela concorrência, formou uma equipe competente e em seu primeiro trabalho conquistou a vitória para os Fenianos.

A contribuição da ENBA para o carnaval da primeira metade do século XX não se limitou aos Técnicos e outros profissionais, mas também com aqueles que participavam de Comissões Julgadoras, como Lourival Fontes, Edson Motta e Navarro da Costa, que julgaram em 1934 o desfile das Grandes Sociedades e concederam o primeiro prêmio aos Fenianos, de Manoel Fa

---

(4) EFEGE, JOTA, idem, op.cit.p.256

ria. A ENBA permaneceria sempre ligada ao Carnaval Carioca, e a partir da década de 60 esta ligação seria fundamental para a grande revolução das Escolas de Samba.

Dentre os Técnicos mais famosos, não podemos deixar de citar Calixto Cordeiro, ou Kalixto, que foi professor, es cultor, gravador, poeta, cenógrafo, desenhista e caricaturista famoso. Em 1913 começou a trabalhar como Técnico para os Tenentes do Diabo, e em 1914 realizou uma dupla proeza, con feccionando simultaneamente os prêmios do Tenentes e o des file do Rancho Carnavalesco Ameno Resedá, obteve a vitória em ambos.

#### 1.2.2 - OS TÉCNICOS DOS RANCHOS CARNAVALESCOS

Ao lado dos prêmios das Grandes Sociedades, os Ranchos Carnavalescos cariocas, inspirados nos Ranchos de Reis da Bahia, foram manifestações de grande popularidade e que também contavam com Técnicos para a elaboração de seus desfiles.

Históricamente podemos considerar os Ranchos como outro laboratório para os Técnicos, assim como foram as gran des Sociedades, e ambos contribuíram com alguns elementos pa ra a formação das Escolas de Samba, inclusive com os Técnicos. A década de 20 foi a mais rica e que mais inovações apresen tou no âmbito dos Ranchos. Rica em informações, revolucioná ria pelas apresentações e eclética quanto aos enredos, como i liustra Jota Efegê:

"O Inferno e o Paraíso de Dante Saíram da Divina Comédia para o Carnaval Carioca: Antigamente os Ranchos Carnavalescos ti nham ampla liberdade para a escolha dos enredos[...]Com essa liberdade, os "téc

nicos" aqueles que orientavam a realização, o modo de teatralizar o assunto, ou savam grandes cometimentos (...) iam buscar na mitologia, na história universal, nos fatos épicos, os motivos a serem apresentados nos cortejos de suas agremiações"

(5)

Antoniquinho, ou Antonio Infante Zayas, espanhol que trabalhava como estivador, foi um exemplo de Técnico que sem formação acadêmica ou aprendizado de barracão, teve uma grande atuação no carnaval, proporcionando gloriosos campeonatos para o Rancho Recreio das Flores. Seu trabalho incluía profundas pesquisas literárias, de onde tirou enredos como a ópera de Verdi, "Aída", transportando-a para o desfile do já citado Rancho, em 1920.

Antoniquinho personificou com perfeição os personagens de "Aida", luxuosamente trajados numa apresentação teatral deslumbrante. No ano seguinte, ainda no Recreio das Flores, obteria nova vitória, desta vez com o enredo "Paraíso de Dante" e em 1922 vencendo novamente, com o "Inferno de Dante".

Temas mitológicos e históricos eram constantes no Carnaval Carioca. Adelino Fernandes, Técnico do Rancho Gualemadás, em 1922 elaborou o enredo "Carlos Magno e Seus Doze Pares", no mesmo Rancho que alcançou grande sucesso com o enredo "Aladim e a Lâmpada Maravilhosa" confeccionado pelo mesmo autor.

Para os Ranchos Carnavalescos, a criação de fantasias cada vez mais luxuosas e alegorias bem executadas constituíram a evolução das apresentações desta manifestação na época, em que o Ameno Resedá teve grande destaque, por inovações apresentadas que valeram a denominação de "Rancho-Escola".

---

(5) EFEGÊ, JOTA, idem, op.cit.p.198.

Em 1908, o Ameno Resedã surgiu como o Rancho Carnavalesco que revolucionou estruturalmente a apresentação dos desfiles. De feitio operístico e renovadora musicalidade, sua preocupação maior era de que esta inovação atingisse a todos os seus segmentos, desde a apresentação à parte musical, o que implicou em grande dedicação de seus membros e a busca de profissionais mais especializados para seus objetivos. É interessante observar que este Rancho alterou corajosamente a sua estrutura melódica, partindo da formação de uma orquestra, que contou com excelentes músicos, em substituição aos instrumentos musicais normalmente usados pelos Ranchos (castanholas, pandeiros e reco-reco), enriquecendo assim a cadência musical de seu desfile.

"Seus préstitos, sempre com grande número de participantes, incluíam harmonioso corpo coral em que vozes femininas e masculinas se dividem, cantando cada qual a sua partitura, para depois se juntarem num só volume uníssonos e apoteótico. É o conjunto vultoso, desfilando cadenciadamente ao compasso de cânticos vibrantes, fartamente iluminados por fogos de bengala e gambiarra (...) punha em evidência o luxo das roupas e das alegorias, tais como os estandartes e guirlandas." (6)

A preocupação com este aspecto operístico levou os jornais da época a classificarem o Rancho Ameno Resedã como "teatro lírico ambulante", classificação também dada a outro Rancho, o Cruzeiro do Sul. A teatralização do enredo "Corte Egípciana", apresentado em 1908 causou sensação, sendo logo imitado por outros Ranchos. O termo "escola" aplicado ao Ameno Resedã refere-se no sentido mesmo do aprendizado, do modelo que efetivamente foi criado e seguido em sua época, não ficando restrito só aos Ranchos:

"Quando as Escolas de Samba, nos anos 30 e

---

(6) EFEGÊ, JOTA, Ameno Resedã, o Rancho que Foi Escola, op. cit. p.251

40 assumiram o lugar que os Ranchos, já decadentes, lhes proporcionaram nas realizações grupais dos festejos carnavalescos, se mostraram "alunas" atentas. Juntamente com o samba que entoavam conduzido pela bateria (conjunto de percussão) seguiram exatamente o molde, aquilo que era próprio dos Ranchos." (7)

De orçamento reduzido, o Ameno Resedá cobrava de seus sócios mensalidades, e fazia uso do "livro de ouro", e estes associados, em sua eintensa dedicação à Agremiação, além de confeccionarem suas fantasias, ajudavam também nos trabalhos de barracão, na confecção dos elementos escultóricos e ornamentais do desfile.

Os Técnicos contratados, por vezes auxiliados por uma Comissão de Carnaval, que participava da idealização do enredo e seu execução, eram escolhidos por sua competência, e foi assim que o Ameno Resedá contou com a presença dos caricaturistas Amaro Amaral e Kalixto Cordeiro. Em 1914, quando pela primeira vez se apresentou com carros alegóricos, teve este desfile a confecção entregue a Kalixto Cordeiro, e obteve grande repercussão, ao lado dos desfiles das Grandes Sociedades.. Por muito tempo o segredo do sucesso do Ameno Resedá foi sua intensa mobilização e sigilo absoluto de tudo o que se relacionava ao desfile, aliado à criatividade de seus Técnicos, sendo por isso denominado um Rancho de vanguarda cuja influência atingiria às nascentes Escolas de Samba.

### 1.2.3 - LISTAGEM E CRONOLOGIA DOS TÉCNICOS

Dada a sua importancia no cenário do Carnaval Carioca, apresentaremos uma relação daqueles profissionais que

---

(7) EFEGÊ, JOTA, Figuras e Coisas do Carnaval Carioca, Op.Cit. p.251



mais se destacaram, tanto como Técnicos, mas incluindo também alguns profissionais de outras áreas. As datas situam os períodos iniciais de seus trabalhos e algumas das Agremiações para as quais trabalharam, não perfazendo a sua totalidade:

NOME	FUNÇÃO	TRABALHO	ANO
CHARLES DUN	Pintor de Estandarte	Armarinho do Cotia	1852
RODOLPHO AMOEDO	Pintor de Estandarte	Tenentes do Diabo	1889
TEIXEIRA DA ROCHA	Pintor de Estandarte	Fenianos	1889
GASTON CARRANDINI	Técnico	Democráticos	1889
FIÚZA GUIMARÃES	Técnico	Fenianos	1903
ALESSANDRO CONCILIS	Técnico	Tenentes	1909
PÚBLIO MARROIG	Escultor Técnico	Democráticos Democráticos	1899
MODESTINO KANTO	Técnico	Tenentes	1913
ANTONIQUELHO	Técnico	Recreio das Flores	1912
AMARO AMARAL	Técnico	Ameno Resedá	1912
KALIXTO CORDEIRO	Técnico	Tenentes e Ameno Resedá	1913 1914
ANDRÉ VENTO	Pintor de Estandartes Técnico	Sabinas Fenianos	1910 1921
LAZARY	Técnico	Democráticos	1916
IRMÃO GARRIDO	Técnicos	Democráticos	1920
JAIME SILVA	Técnico	Tenentes Democráticos	1921 1922
CARLOS MEIRELES	Escultor	Democráticos	1922

NOME	FUNÇÃO	TRABALHO	ANO
ANTONIO NOVELI NO	Maquinista	Congresso dos Fenianos	1933
PANCETTI	Pintor	Congresso dos Fenianos	1933
HIPOLITO COLOMB	Técnico	Democráticos	1933
MANOEL FARIA	Técnico	Fenianos	1934
ARMANDO PACHECO	Pintor	Fenianos	1934
VICENTE LEITE	Pintor	Fenianos	1934
ANTONIO SETTA	Técnico	Turunas	1950

Deve-se considerar que as Grandes Sociedades e os Ranchos Carnavalescos, ao se tornarem as mais importantes manifestações populares, constituíram um mercado de trabalho que absorveu profissionais que se especializou em Cenografia Carnavalesca, e que pode ser considerado o grupo inicial que serviu de base para o profissional Carnavalesco.

Em muitos pontos o método de trabalho de ambos profissionais guardam semelhança, quanto a idealização de enredos que ficava a cargo dos Técnicos e também no que se refere ao trabalho de execução de alegorias e adereços, mantendo-se as devidas diferenças quanto aos barracões, que nas Escolas de Samba eram bem maiores.

A forma de trabalho destes Técnicos não difere muito daquela hoje utilizada pelos Carnavalescos. Partiam de um tema, pesquisavam, desenhavam croquis, montava maquetes e executavam as alegorias e adereços para os desfiles.

Só a partir do começo do século XX, com a intensificação das disputas entre as agremiações, é que os profissionais de carnaval começaram a sair do anonimato, integrando-se à competição e sendo valorizados por seus conhecimentos técnicos e artísticos.

"Nas décadas de 20 e 30 os Ranchos Carnavalescos se projetam, juntamente com as Grandes Sociedades como atrações do Carnaval Carioca(...)Notáveis escultores e cenógrafos tornam-se Técnicos (Carnavalescos) das chamadas Pequenas Sociedades, como os Irmãos Garrido, Moura, Jaime Silva entre outros. Antonio Infante Ferraz, o Antoniquinho, semiletrado, mas dotado de alta sensibilidade, produz belos enredos de cunho cultural, como Aída de Verdi(...)"  
(8)

O estilo de desfile dos Ranchos em sua fase áurea, tem características visuais que remetem ao "barroco", pela riqueza de detalhes rebuscados e o luxo de suas fantasias, além da exuberância de suas alegorias. Alguns de seus elementos estruturais foram transpostos para as Escolas de Samba, tais como o Abre-Alas, a Comissão de Frente, o Mestre Sala e Porta Bandeira. Das Grandes Sociedades, também foram transpostos alguns elementos, como o desfile linear, que também caracterizou os Ranchos, e os grandes carros alegóricos, elementos estes absorvidos e adaptados a estrutura da manifestação carnavalesca que dominaria o Carnaval Carioca a partir da segunda metade do século XX.

### 1.3 - AS ESCOLAS DE SAMBA E OS PRIMEIROS CARNAVALESCOS

#### 1.3.1 - HISTÓRICO DO NASCIMENTO DAS ESCOLAS DE SAMBA

O profissional Carnavalesco, analisado nesta pesquisa, embora tenha seus antecedentes na figura do Técnico, e sob esta denominação tenha se transferido para as Escolas de Samba, encontrou nestas Agremiações o campo para seu desenvolvimento e afirmação. Apesar destes antecedentes, podemos dizer que o Carnavalesco, como se configura hoje, é um produto da própria Escola de Samba, não só porque elas o contratavam, mas porque muitos deles pertenciam às Agremiações.

O termo Carnavalesco passou a ser utilizado como de finição de uma profissão a partir da década de 70, e inicialmente os profissionais eram Técnicos ou artistas convidados, e ainda aqueles que cobravam por seu trabalho. Neste sentido, no livro de Sergio Cabral "As Escolas de Samba, O que, quem, como, quando e porquê" encontramos uma carta de Fernando Pamplona, que o jornalista fez publicar na Tribuna da Imprensa, em que o termo "Carnavalesco" aparece pela primeira vez, em 1963, usado com este sentido, e mais ainda, destaca nesta carta que alguns profissionais eram contratados pelas Escolas de Samba, o que não justificava as críticas feitas ao Salgueiro na déca da de 60:

"Dizem que o Salgueiro contrata figurinistas e bailarinos profissionais para organizarem e dirigirem o espetáculo. Isto é importante, pois que uma infâmia. Jamais qualquer um de nós foi contratado ou receu um centavo sequer para seu trabalho para o carnaval. Parece que o mesmo não acontece em outras escolas. Portela, a cinco anos atrás (a carta é de 1963) tinha uma figurinista e decoradora francesa, Ded Bourbonois, que fez vários carnavais para ela. Sorense, figurinista da TV Tupi, cobrava, a quatro anos, dois mil cruzeiros para cada desenho que fazia para as escolas de Samba. E figurinistas das revistas da Praça Tiradentes que ainda hoje trabalham para o carnaval das escolas? Você, conhecedor do assunto, sabe, sempre houve e ainda há "carnavalescos" que trabalham ganhando." (8)

Nascidas na década de 20, as Escolas de Samba buscaram sua identidade, se afirmando como manifestação carnavalesca. O uso do termo Carnavalesco apesar de ter sido oficializado na década de 70, já era empregado por alguns profissionais, como Fernando Pamplona. A sua oficialização dependeu da própria evolução do desfile, visto que este profissio

---

(8) CABRAL, SERGIO, As Escolas de Samba, O que, quem, como, quando e porquê", op.cit.p.150

nál já atuava nas Escolas. Após o período de organização e afirmação das Escolas de Samba, quando buscaram sua primeira identidade como agremiações carnavalescas oficiais, o Carnavalesco ganhou espaço e foi definitivamente incorporado ao contexto no qual trabalhava.

As Escolas de Samba tem em sua constituição elementos originários dos Ranchos Carnavalescos, das Grandes Sociedades, dos Cordões e dos Blocos. Dos Ranchos herdou a configuração em cortejo, o Saliza (Mestre-Sala) e a Porta-Bandeira. O enredo dos desfiles de Escolas de Samba aparece em 1930, e como nos Ranchos, era mantido em sigilo absoluto. De início o enredo não tinha conexão com a parte musical e plástica, e foi sendo alterado até chegar aos enredos nacionalistas.

Aplicados aos Blocos, grupos arruaceiros e violentos que desfilavam nas ruas do Rio de Janeiro na década de 20, estes elementos se uniram à característica ordeira dos Ranchos, aos estandartes dos Cordões e aos carros alegóricos das Grandes Sociedades, constituindo assim o molde inicial das Escolas de Samba.

As Escolas de Samba absorveram também um caráter importante, existente nos desfiles de Grandes Sociedades e Ranchos, o da competição entre as Agremiações para escolher a aquela que seria a melhor entre todas. Este caráter competitivo, que está relacionado também à rivalidade entre as comunidades suburbanas formadoras das primeiras Escolas, será o fio condutor de toda sua história de tradições e revoluções.

Constituídas inicialmente por indivíduos pertencentes às camadas sociais mais pobres do Rio de Janeiro, moradores dos subúrbios e morros onde eram sediadas as Agremiações, seus primeiros trinta anos significam o período de sua afirmação e identidade. Este período pode ser considerado o período de expansão das Escolas de Samba, assim denominadas por serem um lugar onde se ensinaria o Samba como verdadeira ex

pressão de uma manifestação nascente.

Na década de 30 tem início o processo de diferenciação das Escolas de Samba dos antigos Blocos Carnavalescos, em que o enredo, o samba-enredo, as Alegorias, a Comissão de Frente, o Mestre-Sala e a Porta-Bandeira são introduzidos oficialmente em sua apresentação.

De seu berço inicial, o Estácio, de onde surgiu a primeira Escola de Samba, como afirma Edson Carneiro, espalhando-se pelos morros e subúrbios cariocas, as nascentes Escolas uniram o samba a instrumentos de percussão - bateria - e foram conquistando cada vez maiores espaços no Carnaval Carioca.

Não pretendemos fazer uma descrição detalhada do processo de desenvolvimento das Escolas de Samba, dada a vasta literatura existente sobre o assunto. Com relação ao Carnavalesco nos deteremos nas pessoas que, no âmbito das Escolas de Samba, provocaram alterações significativas que determinaram as condições para o surgimento do Carnavalesco.

### 1.3.2 - PAULO DA PORTELA, ANTONIO CAETANO E LINO MANOEL DOS REIS - A REVOLUÇÃO DA PORTELA

O processo de diferenciação das Escolas de Samba dos Blocos Carnavalescos teve início na Escola de Samba Portela, através de uma ideologia proposta por um importante sambista chamado Paulo da Portela, que atuou em todos os segmentos da Escola, inclusive como Carnavalesco, idealizando enredos.

"Paulo da Portela teve um papel de máximo relevo no desenrolar do processo que permitiu aos blocos de sujos dos primeiros sambistas estruturarem-se nos moldes das

Escolas de Samba atuais: o modelo foram os Ranchos. Não andaríamos longe da verdade se disséssemos que uma Escola de Samba é um Rancho, em tudo que se refere aos aspectos plásticos, mas que substituiu os elementos rítmicos por outros novos: o ritmo e a coreografia do samba. Paulo, velho participante dos sambas e na verdade nunca desligado deles, contribuiu decisivamente para esta adaptação artística. E contribuiu mais ainda para a adaptação social dos batuqueiros - turma da pesada, a disciplina indispensável do sucesso das Escolas de Samba." (9)

Paulo da Portela foi importante para a mudança da imagem individual do sambista "marginal", totalmente discriminado por sua conduta e condição social, tendo a idéia de alterar esta imagem através da apresentação pessoal, para a qual criou um lema:

"Sambista para fazer parte do nosso grupo, tem que usar gravata e sapato. Todo mundo de pés e pescoços ocupados!" (10)

Considerado o civilizador das Escolas de Samba, Paulo da Portela e seu grupo desejavam principalmente que elas pudessem desfilar sem a perseguição da polícia, e que fossem tão importantes quanto os Ranchos, grande atração da década de 20. Unindo-se a Antonio da Silva Caetano e Antonio Rufino dos Reis fundaram as Baianinhas de Oswaldo Cruz, em 1923, que se dissolveu mas que foi o antecessor da Escola de Samba Portela, da qual Paulo da Portela é fundador.

A Portela foi, desde sua fundação em 1923, uma Escola de Samba revolucionária, secundada trinta anos mais tarde pelo Salgueiro. A diferença é que a Portela fez uma revolução de bases administrativas e ideológicas, e o Salgueiro posteriormente revolucionou no contexto plástico-visual do

---

(9) BARBOSA DA SILVA, MARILIA T. e SANTOS, LYGIA, Paulo da Portela, Traço de União entre Duas Culturas, op.cit. pág. 70

(10) Idem. p. 44

desfiles.

As transformações ocorridas nas Escolas de Samba não foi isolado em uma ou duas Agremiações, mas ocorreu de maneira globalizada, sobressaindo-se em algumas. No entanto nesta pesquisa não nos cabe analisar cada Escola de Samba, o que nos levou a centralizar a atenção naquelas mais importantes, conforme a época e circunstância.

A Portela, ainda na década de 30, iniciou uma mudança de caráter "empresarial", baseada na alteração de sua imagem e de seus componentes, no sentido de atrair pessoas de fora da comunidade de Oswaldo Cruz e de segmentos diferentes da sociedade. A conscientização de uma nova imagem foi necessária para tirar o sambista da marginalidade, e foi criada a imagem do "malandro" tipicamente carioca, bem vestido, de chapéu e gravata, sambista de aparência civilizada, mas sobretudo do sambista. Paulo da Portela propôs esta nova imagem, mas em momento algum deixou de enfatizar que o samba era um produto a ser defendido e preservado. Alterava-se a imagem, mas não o conteúdo, e preservava-se a raiz cultural.

A Antonio da Silva Caetano, ou Mestre Caetano, cabiam as bases de criatividade e idealização dos desfiles. Foi um Carnavalesco bem próximo aos moldes atuais, pelo seu conhecimento e habilidades técnicas e artísticas, além de sua predisposição para se responsabilizar pelos trabalhos de Barracão. Mestre Caetano não trabalhou sozinho nos primeiros Barracões da Portela, e participou de várias inovações por ela trazidas:

"Os chefes do barracão eram Caetano, Candinho, Arlindo Costa e "Seu" Juca, o escultor (...). O Candinho era carpinteiro, o Lino veio mais tarde. Entrou com a saída de Arlindo Costa e Candinho. O primeiro trio carnavalesco da Portela foi Caetano, Arlindo Costa e Candinho. Tem o Gabriel, que



veio depois, mas fez o primeiro abre-alas de espelhos. A Portela foi a primeira escola a usar espelho. Também foi a escola a apresentar a primeira alegoria, em 1931" (11)

Neste carnaval de 1931, Caetano idealizou a bandeira até hoje usada pela Portela, e foi ela a primeira Escola de Samba a apresentar enredo - "Sua Magestade o Samba" e a alegoria citada no texto anterior representava uma barreira que simbolizava os instrumentos musicais, em que "o corpo era a barreira, uma espécie de bumbo, a cabeça um tamborim e as pernas e braços eram vaquetas" (12)

Mestre Caetano iniciou na Portela o processo de organização de seu desfile conforme um enredo proposto, o que aconteceu em 1931 e em 1932 com o enredo "Carnaval Moderno". Em 1933, desenvolvendo o enredo "Voando Para A Glória", Mestre Caetano usou a águia como inspiração, pousando-a de asas abertas sobre um imponente castelo. Neste ano junta-se à sua equipe Lino Manoel dos Reis, que posteriormente trabalhou na Portela como Carnavalesco durante vinte anos.

Em 1935, quando se realizou o primeiro desfile oficial das Escolas de Samba, recebendo subvenção da prefeitura, e colocando-as desta forma no mesmo nível de Ranchos e Grandes Sociedades, foram então inseridas na programação oficial do Carnaval Carioca. Com hora e local predeterminados para seus desfiles, as Escolas de Samba passaram a se chamar Grêmios Recreativos, filiadas à União das Escolas de Samba, que elaborou o regulamento e escolheu a comissão julgadora daquele ano.

Neste primeiro concurso, a Portela foi a vencedora. A mesma equipe chefiada por Mestre Caetano elaborou no Barracão uma alegoria constituída por um globo terrestre que gira

---

(11) BARBOZA DA SILVA, MARILIA T. e SANTOS, LYGIA, *idem*. op. cit. p. 46

(12) *idem* op. cit. p. 60

va, tendo em cima uma baiana, ilustrando o enredo "O Samba do minando o Mundo", tema que foi referência de quase todas as Escolas de Samba que desfilaram neste ano, comemorando a vitória conquistada pelo reconhecimento oficial das agremiações pelas autoridades.

Até a década de 50 as Escolas de Samba buscaram sua organização e identidade, afirmando seus traços caracterizadores. Tornou-se possível reconhecer o sambista portelense e díferencia-lo daquele que pertencia ao Salgueiro ou ao Império, pois a cada Agremiação cabia um conjunto de elementos individualizadores, dados por suas cores, sua bandeira, seu ritmo instrumental - com a "batida" típica de sua bateria, e por seu samba-enredo. Neste período inicial de trinta anos, as Agremiações introduzem novos elementos:

"A Portela sai na frente, introduz nos desfiles a Comissão de Frente uniformizada, faz o primeiro esboço de alegoria, reafirma o uso de corda no desfile e apresenta o primeiro enredo e samba-enredo. A Deixa Falar inventa o surdo e o tamborim. A Mangueira introduz na bateria o pandeiro oitavado e substitui a gambiarra pela ilúminação elétrica. A Vizinha Faladeira coloca cavalos e limusines na Comissão de Frente, introduz no desfile ala de damas com sombrinhas, confecciona os instrumentos de bateria com barrica francesa, coloca lampiões de luz a carbureto para ilúminar a escola."(12)

São alterações introduzidas a partir da década de 30,, que demonstram que a evolução e dinamização do carnaval das Escolas de Samba não aconteceu por fatos isolados, mas de um encadeamento de circunstâncias e elementos criados, absorvidos conforme sua propriedade ou descartados. A busca de sua identidade não significou a perda de suas raízes, mas sim a afirmação destas como uma manifestação autêntica e popular.

---

(12) ARAUJO, HIRAM, Memória do Carnaval, op.cit.p.186

A importância de Mestre Caetano é que ele, bem como sua equipe, representam para aquela época o modelo do que mais tarde seria o Carnavalesco. Sendo um dos fundadores da Portela, assumiu a responsabilidade de criar seus carnavais e foi aceito e respeitado por suas habilidades técnicas e artísticas. O mesmo aconteceu com Lino Manoel dos Reis, que por vinte anos trabalhou no barracão da escola, com as atribuições de Carnavalesco.

Lino Manoel dos Reis desenhou por muitos anos figurinos para os desfiles, incluindo os do carnaval de 1939, cujo enredo foi "Teste Ao Samba", proposto por Paulo da Portela. Dominava a confecção de alegorias e adereços, além dos segredos de movimentação das alegorias. Sua longa permanência na Portela demonstra o profundo envolvimento com a escola, que sempre valorizou seus artistas:

"Como grandes colaboradores nas habilidades e criações introduzidas nas escolas, no setor de alegorias (todo o trabalho realizado no Barracão) podemos citar na Portela: Antonio Caetano, Sr. Juca, Euzébio, Lino Manoel, Nilton Peres, Joacir, Viegas, Osvaldo Alves, Laurênio Soares, Otacilio (Nô), Finfas, Djelma Vogue, Candinho, Tenório Filho entre outros(...)"(13)

A presença destes artistas na Portela, como em todas as Escolas de Samba, demonstra que havia a necessidade de indivíduos não só pelo domínio de técnicas e conhecimento artístico, mas também pelo fato de que houve esta predisposição das Escolas para que este trabalho fosse centralizado, e isto fez parte de sua evolução. Não só da própria comunidade surgiram estes indivíduos, mas também foi aberto um espaço para que pessoas especializadas trouxessem para as Escolas de Samba os conhecimentos técnicos por ela pretendidos.

---

(13) CANDEIA & ISNARD, Escola de Samba, Árvore Que Esqueceu A Raiz, op.cit. p.31

As Escolas de Samba em seu dinamismo, buscaram novas linguagens, sem perder suas características formadoras. A este processo de vivência e constante releitura de seus próprios padrões e códigos internos, seja nas instâncias administrativas, ou nas de apresentação do desfile, soma-se a participação do Carnavalesco, seu surgimento e aceitação, com todos os benefícios e temores que surcitou e todas as revoluções das quais participou.

Neste espaço de trinta anos, muitos indivíduos exerceram a função de Carnavalescos, sem remuneração nenhuma ou sendo contratados para executar alguns trabalhos. Sempre trabalhando no anonimato protegido pelo nome da Escola de Samba nem por isso devem ser excluídos de sua história.

A paritir da década de 60 as Escolas abririam suas portas a outros segmentos da sociedade, e seriam o foco de interesse público e dos meios de comunicação. Se antes era a Escola de um bairro, como foi a Portela para Oswaldo Cruz e a Mangueira para o Morro da Mangueira, a estes pertencia o desfile e o carnaval. Não havia a Escola "feita" por Mestre Caetano, ou por Lino Soares, havia sim a Portle que se apresentava e ganhava a competição, como relata Sergio Cabral:

"Na década de 30 o Carnavalesco teve um papel apagado se comparado ao que é agora, o enredo em si não era um fator importante para que a escola fizesse o carnaval, evidentemente houve algumas tentativas, no carnaval de 1939 a Portela venceu e o enredo foi uma idéia original para a época, do Paulo da Portela."

SERGIO CABRAL

Havia no entanto uma efervecência criativa e experimental entre as pessoas ligadas às Escolas de Samba, o aprendizado técnico e a iniciação artística próprios do mundo carnavalesco. Anônimos ou não, nestes primeiros trinta anos esta

peessoas, genuínos Carnavalescos, construíram a estrada que le varia às grandes revoluções das Escolas de Samba no final da década de 50.

## II - TRINTA ANOS DE PROFISSÃO

### 2.1 - DÉCADA DE 60

#### 2.1.1 - ASPECTOS GERAIS

As modificações ocorridas na década de 60, na realidade tem seus antecedentes nos últimos anos da década de 50. O desfile era realizado na Avenida Rio Branco, entre a Rua Santa Luzia e a Avenida Almirante Barroso, sendo deste o desfile das Escolas de Samba principais, do Grupo I. O Juri se instalava num palanque sobre as escadarias da Biblioteca Nacional, como revela Marie Louise Nery:

"Naquela época passava antes os Frevos e depois as Escolas de Samba, e a muitos anos era a Portela que estava em cima, era mesmo espetacular e eu tive uma primeira idéia do que era uma Escola de Samba, e logo assim de cara. Quando estava no palanque às quatro horas da tarde e ficava até o outro dia ao meio-dia, no mesmo palanque, não tinha instalação de banheiro nem nada, nem comida era oferecida, então comer e beber era problemático, e ir ao banheiro também."

*Marie Louise Nery*

O povo assistia o desfile isolado por um cordão, e a cada ano aumentava o interesse pelas Escolas de Samba, enquanto decrescia o apelo popular dos Ranchos e Grandes Sociedades. Apesar do cordão de isolamento manter uma proximidade maior entre público e desfilantes, a necessidade de organização do espaço destinado à platéia se refletiu em um novo posicionamento desta, ao serem construídas as primeiras arquibancadas em 1962.

A competição entre as Escolas de Samba era acirrada, a classe média começava a ter interesse e frequentar as

quadras de ensaio. A imprensa, sempre participante, aliada à televisão que começava a dar seus primeiros passos no Brasil, também voltavam seus olhos e suas opiniões para o desfile. Começava entre o mundo das Escolas de Samba e a sociedade uma relação cada vez maior:

"Em 1954, um reporter de O Globo, representando o pensamento das elites culturais, fez uma avaliação do Desfile naquele ano, criticando as figuras apresentadas pela feiúra dos bonecos, para a incompetência das esculturas das escolas. Aí as Escolas resolveram recorrer aos artistas plásticos diplomados." (14)

A participação de Cenógrafos e Artistas Plásticos não foi um privilégio das Escolas de Samba, e estes já participavam do Carnaval Carioca desde o fim do século XVIII, e foram por elas absorvidos por sua competência e conhecimento como diz Fernando Pamplona:

"Jaime Silva, Lazari, Colomb(...) Amoedo, que como eu eram cenógrafos e artistas plásticos, colaboravam na escultura, na solução plástica, era o óbvio, porque a sociedade buscava alguém que dominasse melhor a produção plástica do que um indivíduo que não tivesse conhecimento."

*Fernando Pamplona*

Esta necessidade gerou, ainda na década de 50, a necessidade de um conhecimento maior das técnicas específicas de execução do carnaval, e este conhecimento tanto podia vir através de indivíduos com formação profissional da área teatral e de belas- artes, como podia ser encontrado em indivíduos da própria Escola de Samba, e entre estes, o seu maior exemplo foi sem dúvida o Carnavalesco Julio Mattos.

### 2.1.2 - JULIO MATTOS, O "JULINHO DA MANGUEIRA"

Na verdade a busca do domínio da técnica não se limitou aos cenógrafos e artistas plásticos, e as próprias Escolas de Samba produziam seus Carnavalescos, como Julio Mattos na Mangueira. Seu trabalho atravessa as décadas de 60, 70 e 80, e já nos anos 50 ele idealizava e executava os carnavais de diversas Escolas de Samba, dedicando a maior parte de seu tempo à Mangueira.

O início de sua atividade foi na Escola de Samba Paraíso das Baianas, hoje conhecida como Paraíso do Tuiuti, em 1952, fazendo carros alegóricos, e durante toda a década de 50 trabalhou para esta Escola.

Os morros da Mangueira e do Tuiuti eram vizinhos, e Julio Mattos terminou por ir "dar uma mãozinha" à Mangueira em 1958. Não possuía formação acadêmica nem frequentou a Escola de Belas Artes, mas por gostar de esculturas, frequentou a teliers de artistas como Volmer e Ramiro Duarte, onde aprendeu os segredos de moldes e fôrmas. Este aprendizado o levou a montar uma fábrica de alegorias e esculturas em Ramos, que funciona até hoje, na qual trabalhou simultaneamente com as Escolas de Samba.

Na Mangueira começou como figurinista, e assumiu a posição de Carnavalesco em 1963. Paralelo a este trabalho, Julio Mattos foi autor de uma façanha única no Carnaval Carioca, elaborando carnavais para dezoito Escolas de Samba simultâneamente, contando com sua experiência, sua fábrica de alegorias e uma pequena equipe de seis pessoas.

Destes trabalhos resultou um inestimável acervo de alegorias e fôrmas, e um conhecimento completo das técnicas



necessárias ao carnaval, que ele relembra ainda no tempo das Grandes Sociedades.

"Antigamente o Carnavalesco trabalhava com equipe menor, eu procurava chegar perto dos grandes artistas, que faziam as Grandes Sociedades. Escola de Samba nem se imaginava, e nas Grandes Sociedades tinham os grandes escultores e artistas como o Ramires."

*Julio Mattos*

Apesar destes trabalhos simultâneos, factíveis na época dada as dimensões das Escolas de Samba e uma menor complexidade do desfile, foi na Mangueira que Julio Mattos desenvolveu seus maiores trabalhos. Ele mesmo considera que se prestou serviços a outras Escolas de Samba, foi por uma questão de sobrevivência, e sua escola do coração seria mesmo a verde e rosa.

"(...)era sempre chamado por outras Escolas, mas nunca saí da Mangueira, na Mangueira fui fiel, eu gostava de arte e de ganhar carnaval...) sempre trabalhei com amor, sem dinheiro, sempre procurei ajudar a Mangueira."

*Julio Mattos*

Esta dedicação, acrescida de uma timidez que o manteve por muitos anos no anonimato, configuravam um método de trabalho próprio, centralizador, do qual Julio Mattos nunca abriu mão. Esta centralização incluía a apresentação do enrêdo e o absoluto segredo na execução do carnaval, além de um profundo conhecimento e identificação com a comunidade mangueirense.

Este conhecimento tinha o retorno na confiança conquistada por Julio Mattos na Mangueira, e foi importante para

o resultado obtido nos desfiles desta Escola. Como um membro da comunidade, não tinha dificuldades de representar a linguagem que identificava a Mangueira, através de enredos compatíveis e do respeito às cores verde e rosa, exigência absoluta da Escola. Morador do Morro da Mangueira durante 25 anos, Julio Mattos captou suas características e impôs seu método de trabalho.

"Na Mangueira eles deixavam tudo por minha conta, escolhia o carnaval, figurino, alegoria, tudo comigo. Ultimamente tinha uma Comissão, mas não se metiam comigo, nem no meu trabalho, tanto é que no barracão eu não deixava dar palpites, eu achava que tinha mais prática e não admitia palpites (...) Antigamente em janeiro a gente entregava os figurinos, era um segredo viôlento, era proibido entrar no barracão, agora não, tem data, a pessoa vai lá dizer e que vai apresentar, mas eu sou contra, a surpresa é muito importante(...)"

*Julio Mattos*

Ainda que a década de 60 tenha trazido mudanças significativas para as Escolas de Samba, Julio Mattos conseguiu se manter num isolamento que caracterizou seu trabalho, afastando-o de qualquer publicidade. Este anonimato ele mesmo reconhece, bem como o seu valor profissional como Carnavalesco.

"Eu deveria ser o camarada mais divulgado do carnaval(...)mas é um dom que eu tenho de não aparecer, nunca apareci, mas faço parte da história do carnaval(...)"

*Julio Mattos*

Este temperamento que o manteve afastado a fama, e a confiança no que fazia, durante a década de 60 fez fizeram justiça ao seu talento, através das vitórias e boas colocações obtidas pela Mangueira, em que se destacam: "Exaltação à Bahia", 1963 - 2º lugar, "História de Um Preto Velho", 1964 - 3º lugar, "Rio Através dos Séculos", 1965 - 4º lugar, "Exalta

ção à Villa Lobos", 1966 - 2º lugar, "O Mundo Encantado de Monteiro Lobato", 1967 - 1º lugar e "Samba Festa de Um Povo" 1968 - 1º lugar.

Julio Mattos, ou Julinho da Mangueira, atravessou a década de 60 executando belos carnavais para a Mangueira e fornecendo alegorias e adereços para Escolas de Samba não só do Rio de Janeiro, mas de outros estados. Em seus galpões ele guardou a história do Carnaval Carioca através das Esculturas e alegorias que comprou das Escolas de Samba. Um grande acervo que ainda alimenta o grande sonho deste Carnavalesco, o de construir um imenso Museu do Carnaval.

### 2.1.3 - O SALGUEIRO CONVIDA O CASAL NERY E PAMPLONA

*"Obras de vulto e encantos mil  
legou Debret  
à nossas belas-artes, ao Brasil.  
Pintou  
Com genial saber,  
para sua era reviver!" (15)*

A Escola de Samba Salgueiro em 1954 desfilou na Avenida Rio Branco com o enredo "Romaria à Bahia", e seu Carnavalesco era Hildebrando Moura, artistas que trabalhou anteriormente nas Grandes Sociedades. Foi levado para o Salgueiro por Pedro Ceciliano, conhecido como "peru", de importância para o Salgueiro semelhante a de Paulo da Portela para aquela agremiação. Neste ano o Salgueiro obteve a terceira colocação, à frente da Portela e atrás do Império Serrano e da Mangueira, na época as três escolas que disputavam o título.

Até o ano de 1957, quando apresentou o enredo "Navio Negreiro", o Salgueiro obteve a quarta colocação no desfile. O Carnavalesco ainda era Hildebrando Moura, mas o pre

---

[15] Samba enredo do Salgueiro "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil" do ano de 1959.

sidente era Nelson de Andrade, que em 1958 proôs o enredo "Exaltação aos Fuzileiros Navais", criando também para o Salgueiro a sua lendária definição: "Nem melhor, nem pior, apenas uma escola diferente".

Novamente a escola obteve a quarta colocação, e Nelson de Andrade não se conformou, passando a se dedicar integralmente à idealização de um enredo que proporcionasse um resultado melhor, até que o acaso o colocou diante de dois artistas:

"Num desses acasos que fazem com que as histórias existam, Nelson soube (...) da existência de um casal de artistas que trabalhava com figurinos, adereços de cenografia e pequenas esculturas, e que tinha em casa coisas de bumba-meu-boi, maracatu, candomblé, guerreiros, etc. (...) tratava-se de artistas maravilhosos e inteiramente afinados com a arte popular, ainda que fossem tão díssimes: ele - Dirceu Nery - pernambucano de Recife, ela - Marie Louise Nery - Suíça de Berna." (16)

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 Brasilens", e unidos por interesses comuns e pela paixão, retornaram ao Brasil em 1956.

"Naquela época nós namoramos e eu vim, não só por causa dele para o Brasil, mas também por sugestão de amigos, onde iria encontrar muitas possibilidades de trabalhar e fazer trabalhos criativos em cenografia."

Marie Louise Nery

---

(16) COSTA, HAROLDO, Salgueiro, Academia do Samba, op.cit.p.87

Ao ser convidada para julgar o desfile de Escolas de Samba em 1958, Marie Louise ficou encantada, e junto com Dirceu Nery aceitou o convite de Nelson de Andrade para realizar o carnaval de 1959. O enredo escolhido versava sobre Jean Baptiste Debret, com o título de "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil", que desenvolveram junto com Hildebrando Moura, obtendo o segundo lugar. A Portela conquistou neste ano o título, com "Brasil, Panteon de Glória", e o Salgueiro finalmente rompeu com a costumeira quarta colocação.

A situação para Marie Louise, estrangeira num país totalmente diferente do seu, poderia ter sido um grave impedimento, pelas diferenças de língua e cultura, mas não foi o que ocorreu com ela, que se responsabilizou pela parte de figurinos no enredo de Debret.

"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 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."

*Marie Louise Nery*

Este "espírito de espetáculo" levado para o Salgueiro pelo casal Nery constituiu o ponto básico da revolução por eles iniciada. Ao desfile que acontecia por si mesmo na Avenida, sob o canto do samba enredo e os passos dos componentes, adicionou-se elementos completamente novos, pertencentes à esfera teatral.

A começar pelo tema, rompendo com os enrêdos brasileiros e históricos, o casal Nery trabalhou com Debret adaptando-o ao vermelho e branco salgueirense, cores rigidamente respeitadas na época, como acontecia em todas as Escolas de Samba.

"(...)a questão da cor era absolutamente mais rígida, tinha que ser respeitada e era um desafio mais difícil, e o pessoal não gostava muito de sair de vermelho, era mais para o branco. O vermelho era mais um dado, usava-se muito pouco e nós insistimos nas tonalidades, até de vermelho escuro, mas não entrava o rosa, que consegui fazer com muito branco e um pouco de vermelho, e de longe dava a impressão, e fiz justamente esses grupos de tonalidades, o branco, um pouco de rosa, depois vermelho escuro, e conseguimos ritmo, naquela época além do samba (...) eu falava muito de ritmo, de fazer grupos de tonalidades."

*Marie Louise Nery*

A esta nova concepção de ritmo visual, Dirceu Nery acrescentou os adereços de mão, inspirados nas sombrinhas do frevo. Marie Louise trabalhou nos aspectos cromáticos e idealização das fantasias, enfrentando as dificuldades de acesso aos ateliers de costura, situados em áreas diferentes do Morro do Salgueiro. Marie Louise se encarregou de supervisionar detalhes complexos de indumentária, como a altura das bainhas - para que ficassem iguais - costuras das mangas e caimentos das saias, inspiradas na moda francesa, o que não deixou de causar transtornos:

"(...)tinha uma dificuldade, nas roupas a cintura era alta, no Debret, e eles não gostavam, e resultado, como eu não podia visitar todo mundo regularmente, de repente mudava um pouco, a roupa saia errada, o resultado saia diferente daquele programado."

*Marie Louise Nery*

Fora os perigos de subir o morro relatados pela Carnavalesca, primeira mulher a assumir esta função, havia ainda a interferência das costureiras, e o esforço para se manter um padrão mínimo de equilíbrio na confecção era muito grande. Isto fazia parte de uma concepção que não se limitava apenas à concepção do enredo, mas que também empregava uma visão cenográfica, coreográfica e cromática, pertencente aos espetáculos teatrais. Era necessário um novo tipo de controle que se adequasse às novas propostas.

"Antigamente as pessoas simplesmente saiam, as alas umas atrás das outras, e eu na época pensei no efeito do conjunto, busquei o ritmo visual de tudo aquilo, um grupo de adereços de mão, você entrava com um mar de penas, um mar de fitas(...) começava a mexer, brilhar, a ter movimentos e eram tantos que vistos de longe, de cima, via esses campos que chegavam, as cores, as formas, os materiais. Pode ser que eu tenha começado este processo de conscientização, e o que é importante, a coordenação de cor e ritmo, a forma que se mexe, os materiais e as diversas tonalidades, e isso cria um ritmo excitante ou mais tranquilo."

*Marie Louise Nery*

A revolução que se iniciava no Salgueiro partiu de uma busca feita pelas Escolas de Samba numa melhor apresentação visual, e o conhecimento absorvido de outras áreas, como o Teatro, teve as suas implicações no contexto das Escolas de Samba. A ponte estava feita e o caminho enfim aberto, um caminho que não era totalmente desconhecido, visto que o contato entre as Escolas de Samba e pessoas de outras áreas era um fato comum, na maioria das vezes não revelado.

"Sempre vi diretores e presidentes de Escolas de Samba que iam à portaria do Teatro Municipal a procura de alguém que fizesse escultura, cenografia, e também de pro

fessores de Belas Artes. É que a coisa era preconceituosa, e como era preconceituoso uma pessoa de elite trabalhar em Escolas de Samba, então achavam que era só o sambista, a raiz que fazia tudo, mas é mentira, porque eu me lembro, nestes meus 42 anos de carnaval, eles iam procurar professores de Belas Artes e as pessoas não gostavam que seus nomes aparecessem como um trabalho de Escola de Samba."

*Geraldo Cavalcanti*

O Carnaval sempre foi um campo de trabalho de muitas opções, e uma delas, a decoração de Clubes e Ruas atraía muitos profissionais da área de cenografia e belas-artes. Desde 1933 quando o Teatro Municipal realizou seu primeiro Baile cuja decoração foi encomendada pelo prefeito Pedro Ernesto muitos profissionais fizeram seu contato com o Carnaval desta forma.

Um deles, jovem cenógrafo e professor da Escola Nacional de Belas Artes, chamado Fernando Pamplona, em 1957 venceu o primeiro concurso público para a decoração do Teatro Municipal, com o projeto "Rio Colonial". O Teatro Municipal e a ENBA ficavam no caminho dos desfiles das Escolas de Samba e o encontro foi inevitável.

Em 1959, convidado por Miécio Tati para fazer parte da Comissão Julgadora do desfile das Escolas de Samba, ao lado de Lucio Rangel, Eneida e Edson Carneiro, Fernando Pamplona julgou o quesito "Alegoria", sem preferência por alguma escola em particular.

"Eu não torcia por nenhuma escola, apenas o Salgueiro me motivou muito porque era a quinta a desfilar e desfilou na frente das outras, não tinha a rigidez dos regulamentos de hoje e ele resolveu abrir o desfile quando as quatro outras criaram problemas, e uma das coisas bonitas do



Dirceu Nery e de Marie Louise é que eles não tinham carros alegóricos, eles reproduziam cenas ao vivo de Debret e eu dei a melhor nota."

*Fernando Pamplona*

Chamou a atenção de Pamplona também a temática do enredo, que se diferenciava das outras Escolas de Samba, e por sua nota o Salgueiro obteve o segundo lugar, o que levou Nelson de Andrade a procura-lo no Teatro Municipal e convidá-lo para fazer o carnaval da Escola.

Já nesta época Pamplona era amigo do casal Nery, que ele mesmo considera os revolucionários da linguagem do carnaval das Escolas de Samba:

"(...)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 empetecado e abarrocado demais, mas ele trouxe uma simplificação que nós acompanhamos."

*Fernando Pamplona*

Tendo aceito o convite e atento às características do Salgueiro, que se impunha como Escola ousada e inovadora, Pamplona propôs o enredo "Zumbi dos Palmares", mais tarde chamado "Quilombo dos Palmares". Formou então com o casal Nery, o figurinista Arlindo Rodrigues e o aderecista Nilton Sá, também da ENBA, uma equipe que mudaria os rumos do carnaval das Escolas de Samba.

"Palmares" foi o único enredo, segundo Pamplona, que teve uma certa imposição de sua parte à Agremiação, sendo que os demais enredos eram apresentados em assembléias realizadas no morro para a aprovação "tanto é assim que"Visita a Um Rei Negro" foi rejeitada quatro anos pelo morro e depois pedi

ram para a gente fazer".

Esta compreensão e integração à comunidade do Salgueiro foram importantes para Fernando Pamplona, facilitadas pelo trabalho do casal Nery. Em "Zumbi dos Palmares", se não houve obstáculo quanto a integração de Pamplona ao Salgueiro, houve pelos menos resistência dos componentes para vestirem a fantasia de "negros", e foi difícil convence-los a abandonar a seda, o cetim e a peruca francesa.

"Todo mundo queria sair de princesa, de príncipe, muito vestidos(...)queriam sair bem enfeitados, muita seda, muita pedraria, e tinha gente mais pobre, mas queria sair assim, faziam questão."

*Marie Louise Nery*

O carnaval era o esquecimento do cotidiano, da própria condição social, da pobreza em favor da riqueza do traje carnavalesco. E isto foi um obstáculo para Pamplona e sua equipe, que precisavam convencer a comunidade do caráter inédito do enredo e dos figurinos. Nestes, o negro, ao invés de simples figurente de enredo, passava a ser um personagem de si mesmo, de seus valores e sua história. Assim obtiveram a aceitação e a participação da comunidade na confecção do carnaval.

Em 1960 o Salgueiro fez uma apresentação surpreendente, obtendo a terceira colocação, sendo a Portela a primeira colocada e a Mangueira a segunda. Por ter sido um desfile tumultuado, que ocasionou muitas brigas, resultando num recurso impetrado por Nelson de Andrade. Deste recurso foi decidido que os prêmios seriam divididos entre as cinco primeiras colocadas, o que naturalmente não agradou a nenhuma das Escolas concorrentes.

Para o ano de 1961, Nelson de Andrade e Pamplona escolheram o enredo "Aleijadinho", chegando ao requinte de utilizar peças originais do artista como moldes para suas alegorias, expondo os motivos para o Departamento de Turismo e Certames:

"(...)O Salgueiro já há alguns carnavais procura modificar o sentido que as Escolas de Samba (inclusive a nossa) de uma maneira geral vinham dando aos enredos e à decoração, que cada vez mais desviavam as criações populares de suas origens de turpando sua autenticidade.  
 (...)O desfile das Escolas estava se tornando um show, com forte influência de Walter Pinto e Carlos Machado, o que ainda hoje é fácil de se observar. Além disso os temas "patrióticos" inteiramente falsos, no que diz respeito às tradições populares, dominavam, ajudados pela influência de uma ditadura cujos males ainda hoje se fazem sentir, quase que a totalidade dos enredos.  
 (...)Abolimos as alegorias em carretas, quase sempre realizadas, não por artistas ingênuos, primitivos ou populares, mas profissionais decadentes e de mau gosto.  
 (...)Precisamos de um artista para fazer nossas alegorias e verificamos que nem nossos artistas do morro, primitivos e ingênuos, nem artistas eruditos que poderiam colaborar conosco podiam fazer uma alegoria a este Artista dos Artistas; foi então que resolvemos que nosso artista só poderia ser Antonio Francisco de Lisboa, o Aleijadinho.  
 (...) "No Tempo do Aleijadinho" será o título do enredo com que os Acadêmicos do Salgueiro, ao som de seus tamborins, surdos e cuícas, se apresentarão ao povo no ano de 1961, sob a direção e responsabilidade de Nelson de Andrade, com a colaboração de Fernando Pamplona e Dirceu Nery."  
 (17)

Neste texto, onde os Carnavalescos aparecem como

---

(17) COSTA, HAROLDO, *idem*, op.cit.p.112

colaboradores, por ser muito longo não foi aqui transcrito na íntegra. Continha ainda uma descrição detalhada do enredo e o roteiro do desfile. Mais complexo que uma Sinopse de Enrêdo, ele tem elementos esclarecedores da ideologia da Agremiação, sua visão de si mesma e das concorrentes, num exame crítico do Carnaval das Escolas de Samba.

Chamama atenção as referências feitas à qualidade e conhecimento dos artistas "do morro", e também aqueles que denomina "decadentes de mau gosto", e mais ainda a transcendência a qualquer outro profissional, buscando nas peças do próprio Aleijadinho a moldagem das alegorias, desprezando tanto os artistas "primitivos" quanto os "ingênuos".

Estes aspectos dão a medida de como eram vistos os artistas da própria comunidade, e mesmo os chamados "colaboradores". A ousadia e inovação do Salgueiro chegou a recursos tão extremos, e de grande impacto, como o de moldar as Alegorias de seu carnaval nas esculturas do próprio Aleijadinho. A segunda colocação obtida pela Escola demonstrou que o recurso surtiu efeito.

Por razões nunca reveladas, Nelson de Andrade deixou o Salgueiro após este carnaval, indo para a Portela, e Pamplona também deixaria a Escola, mas não com o mesmo destino. Osmar Valença tomou a frente dos trabalhos, e Arlindo Rodrigues, temporariamente afastado de Pamplona, assume sozinho o enredo "Descobrimento do Brasil" para o carnaval de 1962.

Embora afastado do parceiro, Arlindo manteve com o Salgueiro a mesma relação de integração que ele e Pamplona conquistaram através da identificação havida de ambas as partes, como relata Haroldo Costa:

"(...) eles faziam o Salgueiro por amor, por interesse cultural, não tinha nenhum objetivo profissional, não tinha lucro nisso. Esses Carnavalescos foram pessoas que criaram para o Salgueiro, eles não impuseram um ponto de vista, um estilo, eles foram de encontro a Escola e houve essa comunhão, a escola recebeu bem a contribuição que eles poderiam dar e eles por sua vez beberam na Escola tudo aquilo que resultou na contribuição para eles dada, então houve uma comunhão muito importante."

*Haroldo Costa*

Não só a identificação com o Salgueiro foi muito importante, mas também a identificação profissional entre Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, no método de trabalho que os uniu durante tantos anos e que influenciou nos resultados.

"(...)praticamente todos os enredos que fiz no Salgueiro foram com o Arlindo, e me separar do Arlindo como em algumas de corações de rua é difícil, o que competia a ele ou a mim, é difícil porque um interfere no trabalho do outro, desde a idéia até a realização."

*Fernando Pamplona*

Separados portanto em 1962, ambos continuariam a trabalhar no carnaval. Arlindo Rodrigues responsável pelo carnaval do Salgueiro, que apesar do excelente desfile ficou em terceiro lugar, e Pamplona, ao lado de Plínio Lopes e Mauro Monteiro vencendo o concurso de decoração das ruas da cidade, com um projeto que abordava a temática africana.

Em 1963 o enredo do Salgueiro foi "Chica da Silva" e Arlindo elaborou para a Escola um belíssimo carnaval, sozinho pois Pamplona estava na Europa. No momento do desfile sentiu-se que desta vez o campeonato seria do Salgueiro, o que de fato aconteceu.

O impacto de Isabel Valença representando Chica da Silva e a Ala dos Importantes com doze pares de nobres dançando polca, a chamada coreografia do "passo marcado" foram fatos que valorizaram o desfile, além da riqueza detalhista do trabalho de Arlindo Rodrigues.

Ao conquistar este campeonato, o Salgueiro alcançou grande prestígio, conquistando toda a cidade, e partindo para o bi-campeonato fez de "Chico Rei" seu enredo para 1964, devidamente autorizado por Pamplona, que ainda estava fora do país e realizado por Arlindo, obtendo no concurso a segunda colocação.

Neste desfile seria repetida a proposta coreográfica realizada por Mercedes Batista, a pedido de Arlindo. Diante das severas críticas ele assumiu a responsabilidade, e o Salgueiro retornou ao seu antigo modo de desfilar. É certo que não foi toda a escola que desfilou ao ritmo do "passo marcado" pois a proposta de Arlindo era de num determinado momento criar uma situação de impacto, que na realidade só obteve críticas e foi abandonada.

Em 1965 o desfile das Escolas de Samba já se realizava na Presidente Vargas, sendo comercializado e com arquibancadas construídas para os assistentes. Foram instaladas na Avenida câmeras para transmissão de emissoras de Televisão, e locais para microfones de rádio e também para os fotógrafos. O desfile cada vez mais chamava a atenção dos meios de comunicação e de outros segmentos da sociedade.

Exatamente na metade da década de 60 tem início uma grande polêmica sobre a "profissionalização" das Escolas de Samba. Nelson de Andrade levou para a Portela o coreógrafo e bailarino americano Lenie Dale, e este fato, somando-se a presença da coreógrafa Mercedes Batista no Salgueiro, polarizou a discussão em torno da autenticidade das Escolas de Samba e

da ameaça que sobre elas pairavam.

Ameaça esta simbolizada também pela presença de campees de concursos de fantasias de luxo dos grandes Clubes, como Evandro de Castro Lima, que desfilou no Salgueiro em 1965, e Clóvis Bornay, que desfilou na Portela, inclusive trabalhando nesta escola mais tarde como Carnavalesco. O luxo de suas fantasias se transferiu para os ateliers de costura das escolas, onde eram confeccionadas fantasias de alto preço, acrescentando-se o fato de que os próprios dirigentes buscavam trazer personalidades famosas da sociedade e da televisão para colocarem suas escolas em evidência.

Muitas foram as críticas a esta "invasão" das Escolas de Samba, e também contra a profissionalização do sambista no seu próprio meio de apresentação. Apesar de todos os apelos, justificados ou não, as Escolas de Samba encontravam-se na privilegiada condição de atração principal do carnaval, e este foi um processo que não pode ser impedido.

No ano de 1965, todas as Escolas de Samba homenagearam o IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, e em meio a todas as discussões, mas sob o enfoque do novíssimo veículo de comunicação de massa, a TV, o Salgueiro sagrou-se campeão com o enredo "História do Carnaval Carioca" de Fernando Pamplona, realizado pelo Carnavalesco Arlindo Rodrigues.

"(...)o que é importante dizer é que pelo menos até 75, quando Joãozinho Trinta tirou o bicampeonato do Salgueiro, eramos simplesmente amadores, nenhum de nós já mais ganhou dez centavos do Salgueiro(...)"

*Fernando Pamplona*

#### 2.1.4 - O GRUPO DE PAMPLONA E A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

A participação da Escola Nacional de Belas Artes data dos carnavais do final do século XIX, quando Rodolpho Amedo, Diretor desta Escola, confeccionou o estandarte dos Tenentes do Diabo em 1889. Era normal a participação de mestres e alunos na confecção de prêmios, decorações e comissões julgadoras no Carnaval Carioca.

Os concursos de Decoração de Clubes e Hotéis, como o Teatro Municipal e o Hotel Gloria atraíram vários artistas, entre eles Nilton da Costa, Roberto Burle Marx, Bianco e Gilberto Trompowsky. Dos concursos de Decoração de ruas participaram Nilton Sá, Moacir Fernandes Figueiredo, Plínio Lopes Cipriano, Adir Botelho, David Ribeiro, Fernando Santoro e Fernando Pamplona.

Foi Fernando Pamplona quem, a partir da década de 60 aproveitando o interesse cada vez maior que o carnaval despertava, começou a incentivar seus alunos da ENBA a participarem de trabalhos ligados ao carnaval.

"Isto era um costume antigo, anterior a mim. Eu comecei a utilizar mão de obra da Escola de Belas Artes não no barracão, mas no projeto. Então posso dizer que os levei da Escola para fazer o projeto, no primeiro momento era amador, mas depois nos concursos de decoração passou a ser profissional(...) tinha um professora da EBA o Quirino Campofiorito que, quando o aluno estava trabalhando num projeto de carnaval ele considerava este projeto trabalho de aula."

*Fernando Pamplona*



Fernando Pamplona levou muitos de seus alunos para trabalhar em seu atelier na elaboração de projetos, até que os levou como equipe para o barracão do Salgueiro, sempre preocupado em estimular a concorrência, que julgava necessária.

"(...) lembro quando provoquei o David Ribeiro, o Adir e o Fernando para concorrerem no carnaval e serem meus adversários, e dei na EBA uma aula de como deveria ser uma decoração de rua(...) patrocinei a equipe de Liana (Silveira) até com material para concorrerem contra mim, eu achava que era obrigação do professor não esconder segredos e sim criar gente com possibilidades de competir."

*Fernando Pamplona*

Esta metodologia didática sem dúvida foi benéfica. A Escola de Belas Artes proporcionava aos seus alunos uma formação técnica e artística especializada, que também incluía o conhecimento cultural. O trabalho prático no carnaval, fosse ele em decorações de Ruas e Bailes, fosse em Escolas de Samba, enriquecia este aprendizado, como relata Isa Pacheco, aluna do curso de Arte Decorativa::

"Fernando Pamplona era um dos professores de Arte Decorativa(...) com Quirino Campofiorito que era o titular da cadeira, e como era do Salgueiro, era muito aberto a essas coisas de carnaval (...) então ele contagiava os alunos, e nisso entrava tudo, cor, forma, criação, passava o conhecimento na prática e convidava os alunos a irem às Escolas de Samba observarem pessoalmente(...)"

*Isa Pacheco*

O barracão do Salgueiro foi assim uma espécie de "faculdade de artes paralela", e ainda hoje os barracões das Escolas de Samba participam da formação de muitos profissionais. A diferença é que no grupo inicial de Pamplona houve um

trabalho de cunho experimental inédito, que uniu pessoas de nível universitário entrosando-as no mundo do samba. "Muitos desses alunos prosseguiriam como Carnavalescos e continuariam a levar outros alunos da EBA para o campo do carnaval.

Em 1965, como o enredo "Históriado Carnaval Carioca" Arlindo convidou João Jorge Trinta, bailarino do Teatro Municipal e que já havia participado de algumas confecções de alegorias para "Chico Rei", para assumir a parte de execução de adereços e alegorias.

Neste desfile o Salgueiro saiu sem o seu Abre-Alas, por problemas técnicos, e Pamplona colocou então as irmãs Marinho, personagens famosas na época, para abrir a apresentação, seguidas da Comissão de Frente e das Burrinha de Vime, idealizadas por Arlindo e brilhantemente executadas por Joãozinho Trinta. Com uma belíssima exibição, o Salgueiro foi justamente consagrado Campeão do IV Centenário.

Pelos problemas havidos neste ano, Pamplona e Arlindo saíram do Salgueiro, sendo substituídos por Clóvis Bornay no carnaval de 1966, o que alterou o estilo de apresentação da Escola e resultou na quinta colocação no concurso.

"Não que a escola estivesse feia, mas é que não tinha nada que lembrasse o compromisso com a ousadia e a imaginação dos anos anteriores. Era uma escola acadêmica no pior sentido do termo."(17)

De volta ao Salgueiro em 1967, sem Osmar Valença na Presidência, a dupla Pamplona e Arlindo propõem o enredo "História da Liberdade no Brasil". Data desta época, em função da

---

(17) COSTA, HAROLDO, idem op.cit.p164

grave crise financeira do Salgueiro, a antológica frase de Pamplona: "Tem que se tirar da cabeça o que não se tem no bolso". Neste mesmo ano Pamplona venceu o concurso de Decoração de Rua e o Teatro Municipal, acumulando os três trabalhos que absorveram vários alunos da EBA.

O Salgueiro obteve a terceira colocação, e a Mangueira o primeiro lugar, com o enredo de Julio Mattos "O Mundo Encatado de Monteiro Lobato". Diante das dificuldades enfrentadas, a terceira colocação não foi considerada um mal resultado. A Escola terminava o carnaval com grandes dívidas e neste ano Pamplona investe quase todo o dinheiro ganho com as premiações que obtivera para ajudar a Escola.

Em 1968, contando novamente com Marie Louise Nery, como figurinista, o enredo proposto por Pamplona e Arlindo seria "D.Beija, A Feiticeira do Araxá", e o Salgueiro novamente obteve a terceira colocação.

Em 1969 um novo membro começa a trabalhar na equipe de Pamplona, ainda que indiretamente. Aluna da EBA, Maria Augusta Rodrigues confeccionava neste ano os adereços de decoração para o Hotel Copacabana Palace, no projeto de Pamplona e Arlindo. Estes mesmos adereços serviram para o carnaval do Salgueiro, associados aqueles executados por Joãozinho Trinta. Para Maria Augusta não seria a primeira experiência, visto que por indicação de Pamplona já trabalhara como Figurinista do Império da Tijuca, com o enredo "O Negro Na Civilização Brasileira".

No carnaval de 1969, com o enredo "Bahia de Todos os Deuses", em que uma surpreendente Iemanjá confeccionada por Arlindo Rodrigues e acompanhada de todos os elementos da mitologia afro-brasileira, foi o Salgueiro consagrado campeão. A Bahia desfilou completa nas cores vermelho e branco do Sal

gueiro, descrita minuciosamente por seus Carnavalescos e apoiada na força do canto e da dança de seus componentes.

"Confeccionada em "papier maché" prateado Iemanjá estava sentada num mar de rosas, pratas e outras oferendas, e, cercando-a, a cascata de sol, pequenos e numerosos espelhos que deram ao conjunto o toque de luz desejado pelo artista. Desde que saiu da Candelária, Arlindo ia e vinha acompanhando o carro."(18)

Esta alegoria de Arlindo Rodrigues foi um marco no desfile das Escolas de Samba, acompanhada dos adereços que representavam as comidas típicas e oferendas, reforçados por um belíssimo samba cujo refrão:

"Oi na ladeira tem,  
Tem capoeira  
Zum zum zum  
Zum zum zum  
Capoeira mata um."(19)

somavam os requisitos para a perfeita harmonia do desfile que deu ao Salgueiro o título.

Encerrava-se a década de 60, com as grandes transformações introduzidas pelo Salgueiro e por seus Carnavalescos. Em todos os aspectos foi uma década rica de novos elementos que afetaram a todas as Escolas de Samba, e atraíram pessoas interessadas em trabalhar no carnaval como campo de expressão artística.

"Se não tivesse havendo Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta, Pamplona, Maria Augusta, haveriam outros, porque é mais ou menos por aí, como a galinha e o ovo, o material ajuda a progredir a solução técnica e ela exige que haja novos materiais para que você possa fazer a revolução estética."

Fernando Pamplona

---

(19) Samba-enredo do Salgueiro, "Bahia de Todos os Deuses" do ano de 1969.

Revolução esta que sem dúvida, no trabalho iniciado no Salgueiro pelo casal Nery, Arlindo e Pamplona, resultou em muitos caminhos que foram explorados, através da competência e criatividade dos Carnavalescos e de sua integração definitiva às Escolas de Samba.

## 2.2 - DÉCADA DE 70

### 2.2.1 - ASPECTOS GERAIS

A década de 70 dá prosseguimento às transformações iniciadas na década anterior no carnaval das Escolas de Samba. O Rio de Janeiro passou por alterações urbanas e a fase do governo de ditadura militar reuniria o povo em torno de manifestações coletivas como futebol, religiões e o carnaval.

Há um movimento de outros segmentos da sociedade em direção às Escolas de Samba, e estas atendem à procura. As quadras se abrem e formam-se alas com moradores da Zona Sul da cidade, rompendo com a estrutura de formação de alas exclusiva de pessoas residentes nos morros e nos subúrbios, e rompendo também com a fidelidade dos componentes a uma só Escola, facilitando o trânsito destes entre várias Agremiações.

As Escolas de Samba se encontram diante da necessidade de ampliarem seus espaços para ensaios, acomodando a massa cada vez maior de pessoas atraídas pelo carnaval. A Mangueira constroi o Palácio do Samba, a Portela aluga a quadra de esportes do Botafogo Futebol e Regatas, e também constroi o Portelão, em Madureira. Império Serrano e Salgueiro também atraem grande público, e ampliam suas quadras. Escolas de Samba consideradas "pequenas" como a União da Ilha do Governador e a Beija Flor de Nilópolis passam por um processo de crescimento vertiginoso nesta década, no que são acompanhadas pela Mocidade Independente de Padre Miguel e pela Imperatriz Leopoldina.

poldinense.

Estas circunstâncias originaram uma nova mentalidade principalmente para os dirigentes das Escolas de Samba, a mentalidade "empresarial", que se expandirá na década de 70, contando ainda com a crescente importância dos Patronos no financiamento dos desfiles. Dentre eles, alguns cuja atividade não tem reconhecimento legal, o Jogo do Bicho, investiram maciçamente no crescimento das Escolas de Samba, detonando um processo de ampliação que se estendeu até os dias atuais.

A presença destes indivíduos, normalmente chamados "Banqueiros" não foi nenhuma novidade, visto que um dos grandes líderes comunitários, também ligado à esta atividade, Natalino dos Santos, ou Natal, por muitos anos se dedicou a Portela e é uma figura mítica desta agremiação.

Sob o aspecto musical e rítmico das Escolas de Samba e seus desfiles, as modificações que ocorreram nesta década basearam-se em três fatores:

1. Tempo de desfile estabelecido e a cronometragem integrada ao regulamento. O ritmo das Baterias torna-se mais rápido, bem como o desfilar dos componentes, com alas mais compactadas e numerosas.
2. Os sambas de enredo de menor tamanho tem uma captação e memorização mais imediata do público.
3. O interesse crescente das gravadoras no disco das Escolas de Samba, cujo primeiro exemplar foi gravado em 1968.

Nesta década o espaço cênico do desfile busca sua localização definitiva, e são experimentados locais como a Avenida Presidente Antonio Carlos, até ser decidido o local definitivo na Rua Marquês de Sapucaí.

Um fato importante para as Escolas de Samba foi a unificação destas na Associação das Escolas de Samba da Guanabara, única representante oficial, que mais tarde se tornou a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a AESCRJ.

As próprias Escolas começam a se preocupar com as alterações que se processam cada vez mais rápidas, e a década de 70 seria rica em questionamentos e discussões neste sentido. Afirmando-se como manifestações integradas ao carnaval carioca e cada vez obtendo um espaço maior, conscientizam-se de sua importância não só como manifestação popular, mas como grande espetáculo público.

A identificação entre componente e Escola se dá pelo interesse por ela despertado, mas sua identidade, elaborada nas décadas anteriores torna-se marca registrada. Suas cores, a batida de sua bateria, sua bandeira, funcionam como as marcas identificadoras de cada escola, e ultrapassam os limites urbanos e comunitários a que pertenciam.

Uma escola como a União da Ilha, situada na zona norte num bairro geograficamente isolado é um exemplo desta identificação que ultrapassou os limites do bairro da Ilha do Governador. Consagrada como Escola "popular", atraiu um grande contingente jovem, residente em outros bairros da cidade, incluindo a zona sul. Os critérios desta atração e empatia fazem parte do clima cosmopolita que marcou a década de 70, em que os limites urbanos pouco significavam, e as Escolas eram escolhidas pelas características que as marcaram e as definiram.

A revolução estética iniciada nos desfiles da década anterior toma novos rumos, e do grupo de Pamplona e Arlin

do saem novos Carnavalescos que vão desenvolver novos trabalhos em outras Escolas. Por outro lado, surgem novos Carnavalescos externos a este grupo, e a década de 70 polarizou dois grandes nomes: Joãozinho Trinta e Fernando Pinto. Novas linguagens e direcionamentos temáticos deram a tônica diversificada aos enredos desta década, dando condições aos Carnavalescos de novas experiências e explorações.

Na década de 70 o Carnavalesco passa a ser designado oficialmente por este termo, rompendo a barreira do anonimato e marginalidade a que estava submetido. Sem dúvida torna-se um personagem imprescindível para as Escolas de Samba, e um agente ativo de muitas transformações.

#### 2.2.2 - A CONTINUIDADE DO GRUPO DE PAMPLONA

*"Hoje tem festa na aldeia,  
quem quiser pode chegar,  
tem reisado a noite inteira  
e fogueira pra queimar.  
Nosso rei veio de longe  
pra poder nos visitar,  
que beleza  
a nobreza que visita o gongã."* (20)

Novamente retornaremos, depois de breve exposição do que foi a década de 70, ao grupo de Pamplona e Arlindo. Tendo reunido na década anterior profissionais de diversas áreas no campo de trabalho oferecido pelas Escolas de Samba, este grupo continuaria absorvendo pessoas interessadas e produzindo novos Carnavalescos.

Em 1970 a Portela venceu o desfile com o enredo "Lendas e Mistérios da Amazônia", dos Carnavalescos Clóvis Bornay

---

(20) Samba enredo do Salgueiro, "Festa para Um Rei Negro" do carnaval de 1971.



Em 1970 a Portela venceu o desfile com o enredo "Lendas e Mistérios da Amazônia", dos Carnavalescos Clóvis Bornay e Arnaldo Pederneiras. Pamplona e Arlindo fazem no Salgueiro o enredo "Praça Onze, Carioca da Gema", obtendo o segundo lugar. Foi um carnaval que retratou fielmente o espírito carioca, inclusive em seu último carro alegórico, que representava um Barril de Chope que distribuía a bebida ao público, até que a polícia suspendeu tão realística representação.

O enredo de 1971, "Festa Para um Rei Negro", nasceu de uma pesquisa feita por Maria Augusta Rodrigues sobre Maurício de Nassau e a visita dos príncipes africanos a Pernambuco. Arlindo Rodrigues já havia tido uma idéia semelhante, e unindo ambas as fontes, estabeleceram o direcionamento temático.

Neste ano entrou para o grupo Rosa Magalhães, aluna do curso de Pintura da Escola de Belas Artes, a convite de Maria Augusta, para desenhar figurinos, e por sua vez Rosa convidou Lícia Lacerda. Posteriormente as duas concorreram em decorações de rua, estimuladas por Pamplona. Diferente das experiências de Maria Augusta e Rosa, Lícia Lacerda iniciou-se como Carnavalesca através do contato direto com o barracão do Salgueiro, trabalhando com Joãozinho Trinta.

"A parte de adereço era coordenada por Joãozinho Trinta, uma pessoa incrível que tirava do nada a idéia para o carnaval, e acho que meu aprendizado número um foi com ele (...) Foi uma coisa muito importante o grupo de Pamplona, porque você tinha a teoria e a prática(...)"

*Lícia Lacerda*

Nesta mesma época, Max Lopes iniciou seus contatos com o barracão do Salgueiro, ainda chefe de Ala, mas já interessado no campo que mais tarde o tornaria um dos maiores Carnavalescos.

O desfile do Salgueiro, com o enredo "Festa Para Um Rei Negro" introduziu inovações significativas, relacionadas sobretudo às alegorias e adereços de mão. Da criatividade de Joãozinho Trinta, mestre na improvisação de materiais e formas, surgiram os elementos visuais do enredo.

Pela primeira vez foi utilizado o isopor para confecção das adereços de mão, um material leve, de fácil manipulação e inédito no carnaval. De pranchas de isopor e bóias foram feitos diversos elementos para o desfile, e isto alterou substancialmente o impacto visual do desfile, estabelecendo uma nova linguagem, até então inédita. As formas, absolutamente calcadas na realidade africana, através de escudos e totens, criavam uma força de representação antes desconhecida.

O Salgueiro conquistou o campeonato, seguido pela Portela, como o enredo "Lapa em Três Tempos, dos Carnavalescos Arnaldo Pederneiras e Iarema, e o Império Serrano obtinha o terceiro lugar, com o enredo "Nordeste, Seu Povo, Seu Canto, Sua Glória", de um pernambucano recém chegado ao Rio, que estreava no Carnaval Carioca, chamado Fernando Pinto.

A década de 70 começava a dividir as atenções entre os Carnavalescos, não só por que os membros da equipe do Salgueiro partiram para outras Escolas, mas também pelo aparecimento de novos Carnavalescos. Em torno de Fernando Pinto e Joãozinho Trinta iriam se unir novos profissionais, num processo de aprendizado e formação semelhante aquele ocorrido no grupo de Pamplona e Arlindo.

É importante observar que a energia criativa polarizada no Salgueiro expandiu-se sem enfraquecer ou diluir. Começaria então a existir uma competição entre os profissionais, em conjunto com a competição das Escolas de Samba, em que pesavam as habilidades e competência dos Carnavalescos.

Em 1972 o Império Serrano venceu o carnaval com o enredo "Alô Alô, Tai Carmem Miranda", de Fernando Pinto e Geraldo Cavalcanti. O Salgueiro neste ano obteve a quinta colocação no desfile, com o enredo "Mangueira, Minha Madrinha Querida", escolhido por Arlindo e Pamplona e que desde sua proposição não tivera uma boa acolhida pela Escola. Diante da reação violenta da comunidade, que incluiu um enterro simbólico dos dois Carnavalescos, ambos resolveram deixar o Salgueiro naquele mesmo ano.

### 2.2.3 - JOÃOZINHO TRINTA - DO SALGUEIRO À BEIJA FLOR

*"Bailou no ar  
o ecoar de um canto de alegria!  
Três princesas africanas  
na sagrada Bahia  
Iã kalã, iã detã, iã nassô  
Cantaram assim a tradição nagô."* (21)

Por decisão de Osmar Valença, para o enredo de 1973 não substituiria seus Carnavalescos por profissionais de fora, e sim optariam pelo aderecista que já trabalhava e muito tempo na Escola, Joãozinho Trinta.

João Jorge Trinta começou sua profissionalização no grupo de Pamplona e Arlindo. Nascido no Maranhão veio para o Rio de Janeiro tentar ser bailarino do Teatro Municipal, entrando em contato com a esfera cenográfica e com os profissionais que o levariam para o Salgueiro.

*"O grupo de Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e eu trabalhava no teatro Municipal, Pamplona e Arlindo como cenógrafos e eu como bailarino de Teatro, mas sempre interessado no global do espetáculo (...) em termos de cenografia, carpintaria, ferragens, contra-regra, fui chefe de guarda-roupa e depois assistente do Teatro*

(21) Samba enredo da Beija Flor de Nilópolis "Criação do Mundo na Tradição Nagô" para o ano de 1978

Municipal, já encarregado de montagens de Ópera e neste contato com Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues já participava de decoração de carnaval (...) em 1963 foi meu primeiro contato com o Salgueiro, com o Arlindo, já que o Pamplona tinha viajado para a Europa - no carnaval da "Chica da Silva" - e depois disso não me desliguei mais de carnaval."

### *Joãozinho Trinta*

Segundo relatou Joãozinho Trinta, no carnaval de 1973 ele trabalhou junto com Maria Augusta Rodrigues. A idéia do enredo foi uma homenagem à Eneida, e os figurinos foram desenhados por Maria Augusta, enquanto Joãozinho Trinta cuidou da parte de alegorias e adereços. O enredo "Eneida Amor e Fantasia" levou para a avenida uma bela homenagem à jornalista e um fiel retrato da história do Carnaval Carioca. Seus bailes de máscaras, blocos de sujos do Rio antigo, e um esplendido Pierrot, desenhado por um figurinista, que mais tarde seria também Carnavalesco, Viriato Ferreira, deram ao Salgueiro a terceira colocação.

Não foi neste ano portanto, a estréia de Joãozinho Trinta como único Carnavalesco da Escola, como ele mesmo conta, posição está só assumida em 1974.

"Fiquei praticamente sozinho em termos de carnaval, acompanhado de Maria Augusta, mas na verdade nesse ano eu assumi totalmente a posição de Carnavalesco com o enredo "O Rei de França na Ilha da Assombração" que era um tema sobre a invasão francesa no Maranhão, minha terra, com todas as suas histórias de assombrações que eu guardava desde a infância."

### *Joãozinho Trinta*

Com este enredo, em 1974, sem Maria Augusta, Joãozinho Trinta convidou Viriato Ferreira para desenhar os figu

rinos. Viriato já tinha experiência não só de carnaval, mas também do Teatro de Revista, como ele mesmo conta:

"(...)tive influência de um figurinista chamado Aelson, que era do Teatro de Revista de Walter Pinto, se meteu em Escola de Samba e até já faleceu; depois Arlindo Rodrigues, que era uma pessoa que eu admirava muito."

*Viriato Ferreira*

Este conhecimento do Teatro de Revista daria a Viriato, por influência do figurino teatral, um estilo próprio e elegante. Não seria neste ano que ele trabalharia até o final do carnaval com Joãozinho Trinta, por razões de saúde indicou para seu lugar aquela que o influenciou: Aelson Trindade.

Joãozinho Trinta no carnaval de 1974 introduziu modificações fundamentais na apresentação da Escola. Teve a idéia de colocar em cima dos carros alegóricos os Destaques da Escola, e concebeu adereços de mão e chapéus mais altos, o que verticalizou a visualização dos desfiles, junto com os carros que também seriam redimensionados. Joãozinho Trinta introduz no carnaval das Escolas de Samba uma nova visão relacionada a concepção teatral do espetáculo.

"Com essa visão teatral, sobretudo essa visão de que o desfile é um espetáculo audio visual, foi quando começou a se alterar este sentido de harmonia separado, da mesma maneira como se separa uma ópera, se ensaia o corpo de baile separado, a orquestra separada, o coral, a cenografia é feita à parte. Mas tudo isso sob a direção geral de um diretor, aí sim, começa a despontar a figura do Carnavalesco, a aquele coordenador, para que de repente não acontecesse - samba do crioulo doido."

*Joãozinho Trinta*

Esta concepção de elaboração do desfile como uma Ópera popular de rua surge não só do planejamento de Joãozinho Trinta, com relação à montagem do desfile, mas de uma necessidade de ordenação que funcionasse dentro das novas dimensões que as Escolas e o espetáculo tomavam.

A função de ordenar o desfile conforme um roteiro preestabelecido sempre teve, na figura do Diretor de Harmonia seu principal executor. Com o crescimento do contingente humano e a complexidade do desfile, tornou-se necessário não só aumentar o número de Diretores de Harmonia, mas também coube ao Carnavalesco dividir esta atribuição com aqueles responsáveis por este setor. O aspecto técnico da montagem do desfile muito se assemelha a uma Ópera, e esta semelhança seria explorada por Joãozinho Trinta.

"Mas até 75, o Diretor de Harmonia era muito importante nas Escolas de Samba. Pamplona, Arlindo e Marie Louise Nery eram os artistas que estavam ajudando. Já em 74, essa minha nova visão teatral me levou a fazer mudanças fundamentais, como a colocação dos destaques em cima dos carros alegóricos, não só para facilitar a melhor colocação destes destaques em termos de um visual que tinha se modificado (...) e também os carros alegóricos começaram a crescer (...) e essas mudanças com a dinâmica que se operou com o espetáculo áudio-visual, com aquela visão de começo-meio-fim, tudo isso começou a dar à Escolas de Samba uma outra grandiosidade, novas dimensões."

*Joãozinho Trinta*

A importância do Diretor de Harmonia na Escola de Samba não foi diminuída, mas sim o posicionamento do Carnavalesco é que foi modificado, a partir da mudança de sua visão de montagem do desfile. Os elementos observados por Joãozinho Trinta estão sobretudo relacionados ao espaço cênico. Na

Avenida Presidente Vargas, com as arquibancadas que elevaram o público, este espaço novo remete o desfile a uma visualização verticalizada. Diante deste novo posicionamento do observador, foram feitas as adequações com adereços de mão mais longos, chapéus e esplendores maiores e carros alegóricos mais altos e maiores.

A alteração introduzida pelo casal Nery em 1950, fazendo adereços de mão inspirados em sombrinhas do frevo, repete-se agora de uma maneira superdimensionada. Não foram os adereços de mão transformados por Joãozinho Trinta apenas para se tornarem mais vistosos, mas porque tinham também um papel na composição do desfile. O planejamento do peso e equilíbrio de todos os elementos visuais determinou uma apresentação totalmente diferente daquela de 16 anos atrás.

Por coincidência, Joãozinho Trinta buscou um novo caminho para a temática de enrêdo, como fez o casal Nery, e através de um tratamento onírico, liberto de entraves, deu a um fato histórico um enfoque de fantasia absoluta. Pois a visão que tinha o menino Luís XII daquela terra distante, rica e misteriosa deveria ser fantástica.

"(...)no carnaval de 74 eu saí completamente da visão retilínea, do tratamento linear dado aos enrêdos, que sempre falavam de história do Brasil (...) embora Marie Louise e Pamplona já tivessem começado a alterar esses enrêdos com a presença da figura humana do negro, na homenagem a Debret (...) e no momento em que o enrêdo foi desenvolvido através da visão de Luís XII (...) em sua visão de criança, ele mistura o que seria o tropical com uma corte francesa(...)"

*Joãozinho Trinta*

Simultaneamente, outro Carnavalesco, Fernando Pinto, também se libertava do historicismo dos enrêdos, apresentando

tando no ano anterior "Viagem Encantada Pindorama e Dentro" , com o Império Serrano. A utilização da temática lendária não é inédita, visto que a Portela em 1970 ganhou o carnaval com o enredo "Lendas e Mistérios do Amazonas", mas o que diferenciou foi o tratamento dado por Joãozinho Trinta ao imaginário folclórico maranhense, adicionando a este elementos da cultura francesa.

"Também se coloca como enredo uma constante do folclore brasileiro que nunca tinha sido usado, que eram as lendas e assombrações, o que já partia para o imaginário, para o surreal, e essa foi talvez a minha maior contribuição para esta abertura do enredo(...)"

#### *Joãozinho Trinta*

Instalando-se num velho armazém, Joãozinho Trinta e sua equipe trabalharam com os mais variados materiais, e deram forma e principalmente conteúdo fantástico ao carnaval do Salgueiro, que novamente impressionou na Avenida, e desta vez trouxe a público a genialidade de seu Carnavalesco.

"No dia seguinte, o retrato de João, que na época tinha 29 anos, saiu em todos os jornais, e com a sua biografia detalhada. Tornava-se uma figura da cidade, um personagem importante do carnaval carioca."(22)

Este destaque dado ao Carnavalesco não trouxe para o centro de atenções só a figura de Joãozinho Trinta, mas a consciência de que por trás de cada carnaval elaborado estavam um ou mais profissionais, antes mantidos anônimos pelo nome da Escola de Samba. Joãozinho Trinta simbolizou o reconhecimento oficial de todos os Carnavalescos, anteriores e contemporâneos a ele, e foi muito positivo o novo enfoque des

---

(22) COSTA, HAROLDO, *idem*, op.cit. p.226



te profissional.

Joãozinho Trinta transportou para os enredos uma característica sua, a de ser "delirante", de se submeter a altos vôos imaginativos que causaram impacto na temática habitualmente usada pelas Escolas de Samba.

Prova disto é que em 1975, em conjunto com Maria Augusta, Osmar Valença, Laíla e Nelson Silva Feitosa, Joãozinho Trinta concebeu o enredo "As Minas do Rei Salomão", sobre a passagem dos Fenícios pelo Brasil. Enredo polêmico, por abordar uma temática que fugia daquela obrigatoriamente nacionalista, teve de ser respaldado por uma pesquisa feita na Europa que trazia toda a argumentação científica e histórica necessária a sua aceitação, para que a Escola não fosse prejudicada.

A criação dos figurinos coube a Maria Augusta, Aelson Trintade e Marco Antonio de Faria Lima. Num carnaval de muitas dificuldades financeira, Joãozinho Trinta teve a oportunidade de ampliar suas experiências com materiais alternativos, tais como regadores de jardim, bacias de alumínio, canos de plástico, papel aluminizado e espelhos. O Reino de Ouro de Salomão na verdade era composto de sucata do carnaval anterior, materiais baratos e muita criatividade, compondo um carnaval de extrema riqueza visual.

Um acontecimento inédito e que causou muitas críticas foi a interferência de Joãozinho Trinta no Samba enredo do Salgueiro para o carnaval de 1975, em que utilizou partes de sambas diferentes para montar o samba final.

"Eu sempre achei que o do momento em que o samba tem a designação de enredo, não é do mesmo tipo de empolgação ou do samba

de partido alto, que depende apenas de  
 inspiração do compositor. Se é samba enrê  
 do é porque está ligado a uma estrutura, a  
 alguma coisa que é um enrêdo, um libreto.  
 Então neste momento ele não pode ter a  
 liberdade total, o seu trabalho tem a fi  
 nalidade de se entrosar com o desfile."  
 (23)

Esta argumentação se relaciona sobretudo à visão do  
 desfile como Ópera, e para Joãozinho Trinta era fundamental a  
 conjunção da história contada pelos elementos visuais com a  
 história cantada pelo samba enrêdo. Esta adequação não foi  
 uma imposição do Carnavalesco, visto que durante sua evolução  
 as Escolas de Samba, vinham cada vez mais adequando os desfi  
 les aos samba cantados, afastando-se daquelas apresentações i  
 niciais em que o samba nada tinha a ver com o que era apre  
 sentado na Avenida.

Esta adequação, fruto de sua própria transformação,  
 no sentido de equacionar todos os aspectos do espetáculo, não  
 implica que o Carnavalesco obrigatoriamente tenha que manipu  
 lar as letras dos sambas ou induzir os compositores a escre  
 verem conforme uma "fórmula" por ele prescrita. De um modo ge  
 ral sempre foi dada aos compositores a liberdade de explora  
 rem os enredos da maneira que melhor lhes conviessem submeten  
 do os resultados aos concursos realizados nas quadras.

O impacto do desfile, com Isabel Valença represen  
 tando a Rainha de Sabá, cercada de pirâmides, camelos e ale  
 gorias douradas comprovou duas posições existentes: a ousadia  
 do Salgueiro e a criatividade de seu Carnavalesco Joãozinho  
 Trinta. O Salgueiro conquistou o título e o bicampeonato.

Joãozinho Trinta após este carnaval, aceitou a pro  
 posta de Anísio Abrahão David para ser o Carnavalesco de uma  
 pequena Escola de Samba chamada Beija Flor de Nilópolis, que  
 nos últimos carnavais vinha realizando enredos elogiosos à di

tadura, entre os quais "O Grande Decênio" de 1975 e "Brasil Anos Dois Mil de 1974, este realizado por Rosa Magalhães e Lícia Lacerda

Usando de franqueza com a Diretoria da Beija Flor, Joãozinho Trinta declarou que só faria enredos de sua autoria, não aceitando fazer enredos de cunho político, com o que todos concordaram. A esta aceitação de suas propostas, pode ainda vincular a Beija Flor à um antigo projeto de trabalhar com crianças carentes, projeto que desenvolveu junto com seu trabalho de Carnavalesco.

Unindo a comunidade de Nilópolis, onde se localiza a Beija Flor e estimulando-a no trabalho de execução do carnaval, Joãozinho Trinta conseguiu que a comunidade vivenciasse as várias etapas de elaboração do desfile, o que foi muito importante para o crescimento da Escola.

De seu projeto de trabalho com crianças e adolescentes surgiu um outro, ainda maior, chamado "Flor do Amanhã" que inclui a formação de uma Escola de Samba mirim que proporciona aos seus integrantes todos os conhecimentos técnicos e artísticos do carnaval, além de de amparo e abrigo necessários.

Mudando-se para Nilópolis, Joãozinho Trinta obteve não só o apoio dos dirigentes da Beija Flor, mas também o subsídio de Patronos que financiaram os desfiles da Beija Flor e o apoio da família de Anísio Abrahão David, fundadora da Escola e bastante influente na cidade.

"A família do Anísio está profundamente ligada à Beija Flor pelas raízes, é isso que as pessoas esquecem sempre de acrescentar. Por exemplo, o irmão de Anísio, o Nelson Presidente de Honra e que foi o Presidente nos primeiros anos de trabalho, de 76 a 83, é casado com a filha do

fundador da Beija Flor e existem importantes ligações, laços enraizados(...)"

### *Joãozinho Trinta*

Mesmo com um respaldo financeiro bem maior do que aquele obtido no Salgueiro, Joãozinho Trinta continuou baseando seu trabalho no uso de materiais baratos e alternativos, e através da manipulação destes conseguiu muitos efeitos de luxo e riqueza que varias vezes foram confundidos com altos gastos, o que não condizia com a realidade. O contexto econômico da década de 70 levaria a uma intensificação generalizada entre as Escolas de Samba do uso de materiais alternativos, o que para Joãozinho Trinta não constituiu nenhuma novidade, já que este método sempre fez parte de seu processo de trabalho.

O que identificou o trabalho de Joãozinho Trinta nesta década foi a perfeita transmutação de formas e materiais, das aparências que tomavam materiais simples e baratos em composições de resultados luxuosos. Esta transmissão da mensagem através da aparência sobrepunhasse a qualquer deficiência de materiais, que para o carnaval sempre foram de alto custo.

No ano de 1976, com o enredo "Sonha Com Rei Dá Leão" a Beija Flor tornou-se campeã do Grupo I, ocorrendo um fenômeno semelhante ao do Salgueiro em seu primeiro campeonato, em que rompeu a hegemonia de vitórias das Escolas de Samba de maior porte.

"Daí uma escola menor, valendo-se da simples piada onírico-zoológica - Sonhar com Rei Dá Leão - que apresentou com vistoso esplendor, num deslumbrante impacto visual, ter logrado a vitória. E as Escolas maiores, as campeãs consecutivas, viram-se, inesperadamente, destronadas pelo Rei dos Animais."(24)

---

(24) EFEGÊ, JOTA, Figuras e Coisas do Carnaval Carioca, op.cit. pág.252.

A vitória da Beija Flor significou a possibilidade, antes muito remota, de pequenas Escolas competirem com as Escolas de maior porte e de fama estabelecida. O esforço conjunto de todos os seus segmentos, administrativo, financeiro, e sobretudo da comunidade junto ao Carnavalesco influenciou de forma decisiva no resultado, como assinala Joãozinho Trinta:

"A Beija Flor ganhou o carnaval com a cobertura de uma Diretoria de Harmonia existente nela e que foi acelerada e muito bem usada, sem muita prática, porque a Beija Flor como uma Escola pequena não exigia muito trabalho, e passou a exigir mais, com aquele carnaval que já foi com outra dimensão, um carnaval de Escola grande. E exatamente por isso ganhou, derrubando aquele tabu das grandes Escolas, Salgueiro, Império, Mangueira e Portela, que eram as únicas a ganharem o carnaval sempre, e pela primeira vez uma Escola pequena derrubou as quatro grandes e abriu a possibilidade de outras ganharem, como a Mocidade, Imperatriz e Vila Isabel"

*Joãozinho Trinta*

Em 1977 novamente as Escolas grandes tem seu domínio ameaçado, desta vez por outra Escola, considerada "pequena" e sem recursos financeiros, a União da Ilha do Governador. Com um enredo simples e baseado no cotidiano, o "Domingo" de Alcione Barreto, executado pela Carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, esta Escola de Samba disputou acirradamente os primeiros lugares, sendo aclamada a Escola mais popular do desfile. A Beija Flor conquistou novamente o título, com o enredo "Vovô e o Rei da Saturnália na Corte Egípciana" seguida pela Portela - que no desempate com a União da Ilha obteve a segunda colocação - com o enredo "Festa da Aclamação".

O ano de 1978 daria o tricampeonato à Beija Flor, e o pentacampeonato a Joãozinho Trinta, com o enredo "A Criação do Mundo na Tradição Nagô". Conseguindo cinco títulos con

secutivos, no Salgueiro e na Beija Flor, Joãozinho Trinta obteve este feito inédito, afirmando-se como um dos Carnavalescos mais consagrados e competentes do Carnaval Carioca.

Sua nova visão temática, a ousadia do onírico e a exploração de materiais e técnicas repercutiram no carneval das Escolas de Samba de maneira significativa. A visão de "superespetáculo", aliada a concepção operística na organização do desfile sem dúvida exigiram das outras Escolas uma reformulação de suas linhas de apresentação. Aspectos como planejamento, administração e sobretudo disciplina passaram a ser um modelo de excelência para o resultado satisfatório do desfile.

A organização da infra estrutura de execução do Carnaval implantada por Joãozinho Trinta foi sem dúvida importante, a partir do momento que ele direciona toda a confecção de fantasias e adereços para equipes da própria Escola, o que resultou numa unidade absoluta dos resultados, controlando todas as etapas de execução do início ao fim. Este controle teve seu reflexo direto na unidade do desfile, resultando em alas mais uniformes que trouxeram uma maior harmonia visual à Escola.

Joãozinho Trinta teve também importância na formação de um estilo próprio de carnaval, que passou a ser imitado por algumas Escolas de Samba. Isto se refletiu também na competição entre os Carnavalescos, cada vez mais individualizada, a partir do momento em que se tornou necessário superar aquele que era considerado "o melhor de todos". Joãozinho Trinta tornou-se o modelo do Carnavalesco bem sucedido, o "mago" das formas e da criação, enfim, um mito que até hoje, independente dos resultados, resiste e sempre surpreende.

#### 2.2.4 - FERNANDO PINTO E A RENOVAÇÃO DO IMPÉRIO SERRANO

*"Uma pequena notável  
Cantou muito samba  
É motivo de carnaval  
Pandeiro, camisa listrada  
Tornou a baiana internacional(...)  
(25)*

A Escola de Samba Império Serrano em 1970 passava por uma grave crise política, que resultou no oitavo lugar obtido no concurso, com o enredo "Arte Em Tom Maior". Considerada Escola grande, na década de 60 sempre esteve entre as quatro primeiras colocadas, embora desde 1960 não conquistasse o primeiro lugar. Este resultado mobilizou o Império numa mudança que acompanhasse as transformações que estavam ocorrendo no desfile, não só quanto ao samba enredo, mas também no que se refere à sua apresentação.

"Até então a pior colocação do Império fora o quarto lugar. Os dirigentes resolveram então em função disto chamar um Carnavalesco de fora para adaptar a agremiação à nova concepção de carnaval introduzida pelo Salgueiro há já algum tempo. O Carnavalesco Ernesto Nascimento levou para o Império o cenógrafo pernambucano Fernando Pinto, então com pouco mais de 20 anos, que seria o responsável pelos carnavais entre 1971 e 1978, à exceção do enredo de 1977." (26)

Ernesto Nascimento era na época também componente do Império Serrano, e concorriam neste ano cinco enredos, mas o Presidente da Escola decidiu convidá-lo para a Diretoria de Carnaval, para que se responsabilizasse pelo trabalho de Fernando Pinto. Com o enredo "Nordeste, Seu Povo, Seu canto, Sua Glória" o Império obteve a terceira colocação, iniciando uma

(25) Samba enredo do Império Serrano "Alô, Alô Tai Carmem Miranda", para o ano de 1972.

(26) VALENÇA, RACHEL & SUETONIO, Serra, Serrinha, Serrano, o Império do Samba, op.cit.98

nova fase em sua história.

A proposta para o carnaval de 1972, "Alô Alô, Taí Carmem Miranda" de início não foi bem recebida, em se tratando de uma artista internacional, mas que não tinha lastro para ser um bom enredo. Mas o resultado foi excepcional, reforçado por um samba que se enquadrava nos moldes daqueles que dominavam o início da década, curto e simples, onde pela primeira vez se utilizou gíria na letra, como mostra o refrão:

"Que grilo é esse  
Vou embarcar nesta onda  
É o Império Serrano que canta  
Dando uma de Carmem Miranda." (27)

Fernando Pinto colocou na Avenida mulatas fantasiadas de sereias e índios estilizados, demonstrando que sua proposta era explorar ao máximo a fantasia, aliada a uma visão crítica que sempre marcou seu trabalho - a crítica irreverente. As alegorias e figurinos leves e de extremo bom gosto, numa composição cenográfica que privilegiava o tropicalismo brasileiro, foram aplicados à história de Carmem Miranda, revelando um Carnavalesco ousado e criativo.

"A Império foi campeã naquele ano de 1972, e aí tivemos um crédito maior ainda (...) e começamos a mexer nos destinos da Escola. A Império era uma Escola muito séria, muito fechada. Ela começou a fazer uma abertura para uma idéia nova de carnaval exatamente com a Carmem Miranda, e nós planejamos fazer um trabalho maior do que os dois que tínhamos feito anteriormente, e surgiu "Viagem Encantada Pindorama a Dentro"."

*Ernesto Nascimento*

Portanto, em 1973, Fernando Pinto ao fazer "Viagem Encantada Pindorama a Dentro" envolveu-se com lendas brasileiras, como o Boitatá, Saci Pererê e Iara. Uma busca incansável

---

(27) Samba enredo do Império Serrano "Alô Alô Taí Carmem Miranda" para o ano de 1972.



pelo "reino encantado" que proporcionou ao Império a segunda colocação, apesar da aclamação do público, perdendo para a Mangueira, campeã com o enredo "Lendas do Abaeté".

Em 1974, Fernando Pinto e Ernesto Nascimento propuseram o enredo "D.Santa, Rainha do Maracatu", e novamente a Escola obteve a segunda colocação, caindo para terceira no desempate com a Portela, que apresentou o enredo "Mundo Melhor de Pixinguinha" de Hiram Araújo e Claudio Pinheiro. Neste ano a campeã foi o Salgueiro, com o deslumbrante "Rei de França na Ilha da Assombração", de Joãozinho Trinta.

Diante deste resultado, o Império Serrano conquistava o público, retomando a presença nas primeiras colocações do concurso, impressionando com seus belos desfiles.

"(...) todos queriam ver o carnaval da Escola da serrinha. Ela veio toda de branco, deixando em segundo plano sua outra cor: o verde. Veio compacta. A harmonia estava perfeita. As fantasias bem talhadas e de bom gosto faziam um belo contraste com as alegorias de mão, presença obrigatória em quase todas as escolas. As alegorias impressionavam pelo acabamento e gigantismo." (28)

Em 1975 o enredo proposto foi "Zaquia Jorge, Vedete do Subúrbio, Estrela de Madureira", realizado sob grandes dificuldades financeiras, e apesar dos sacrifícios, Fernando Pinto e Ernesto Nascimento conseguiram fazer um bom carnaval que resultou na terceira colocação do Império Serrano. Estes cinco anos de trabalho de Fernando Pinto no Império resultaram na plena adaptação do Império Serrano ao novo modelo de desfile das Escolas de Samba, sem em nenhum momento descaracterizá-lo, o que foi um dado importante.

"Zaquia Jorge, Vedete do Subúrbio, Estrela

---

(28) VALENÇA, RACHEL, & SUETÔNIO, Serra, Serrinha Serrano, o Império do Samba, op.cit.p.111

de Madureira, encerraria uma importante e vitoriosa fase da Escola. Iniciada em 1971 com a chegada do Carnavalesco Fernando Pinto, seria ele o responsável por todos os primeiros, segundos e terceiros lugares do Império entre 1971 e 1975(...) Fernando apareceu no momento em que era preciso fazer frente ao novo tipo de carnaval que o Acadêmicos do Salgueiro vinham desenvolvendo (...) Era necessário atualizar o Império, mas não era possível salgueirizá-lo, porque a Serrinha e a forte política interna da Escola repudiariam qualquer inovação que as violentasse(...) Fernando, sem dúvida, soube respeitar uma estética suburbana, emprestando-lhe seu inegável talento criador." (29)

Observamos aqui pontos importantes do discurso da própria Escola, como a proposta de "atualização" e sua abertura à inovação, ao mesmo tempo que se preocupava em não se "salgueirizar". Este termo ilustra bem as proporções da influência que teve o Salgueiro na linguagem do carnaval das Escolas de Samba desde a década de 60. No Império houve uma consciência das possíveis violências que representava a opção de mudar, tanto que se posicionou com uma certa resistência, assegurando que suas características mais tradicionais fossem mantidas.

Entre a atualização e a violação existiram limites bastante próximos, que se não observados poderiam descaracterizar a Escola, e sobre isto teve grande influência a sensibilidade e respeito do Carnavalesco, bem como o controle da Agremiação sobre estes limites. A atualização feita por Fernando Pinto sem dúvida contou com seu conhecimento de manifestações folclóricas do nordeste, principalmente as de Recife, como o maracatu, as caboclinhas, as cirandas e pastorinhas.

---

(29) VALENÇA, RACHEL & SUETÔNIO. - Serra, Serrinha, Serrano, o Império do Samba, op. cit. p.115

Este conhecimento possibilitou a Fernando Pinto elaborar carnavais de forte apelo popular, de grande beleza e criatividade. Diante do avanço de escolas pequenas que começavam a ameaçar o domínio das Escolas grandes, a busca de alternativas inovadoras passou a ser uma necessidade, principalmente depois do desfile da Beija Flor em 1976.

O fenômeno do gigantismo - superlotação de componentes nos desfiles - em 1976 afetou negativamente diversas Escolas, inclusive o Império Serrano. Neste ano o enredo "Lendas das Sereias, Rainhas do Mar" sofreu neste aspecto, e também por fantasias excessivamente pesadas. Isto no entanto não foi restrito ao carnaval de Fernando Pinto, como demonstra um trecho do debate promovido pelo O Globo na edição de 03/03/76:

"JORGE COUTINHO: o que aconteceu com o Império foi um excesso de alegoria de mão e um excesso de peixe na cabeça de todos os componentes (...) a Mangueira também. Além de ter abandonado o seu verde e rosa as mulheres não aguentavam tanto chapéu."  
(30)

Neste carnaval o Império ficou em quinto lugar, o que abalou o prestígio de Fernando Pinto e Ernesto Nascimento, fato comum que sempre acontece quando qualquer Escola de Samba se considera mal posicionada. Isto levou ambos a se afastarem no ano seguinte, retornando em 1978. A situação política do Império, que atravessava mais uma crise, agravada por problemas financeiros prejudicou a execução do enredo proposto por Fernando Pinto "Oscarito, Carnaval e Samba, Uma Chancha da no Asfalto". O resultado foi o rebaixamento do Império Serrano para o Grupo II, para grande tristeza de seus componentes.

---

(30) VALENÇA, RAQUEL & SUETONIO, Serra, Serrinha Serrano, O Império do Samba, op.cit.p.116

Assim como soube respeitar as tradições do Império Serrano, não o subvertendo a inovações que poderiam descaracterizá-lo, Fernando Pinto encontrou na Mocidade Independente de Padre Miguel uma grande identificação entre o seu trabalho e a identidade da Escola. Em 1979 a Mocidade conquistou o título com o enredo "Descobrimento do Brasil" de Arlindo Rodrigues, fato que confirmava a tendência indicada pelos Campeonatos da Beija Flor, da possibilidade de Escolas "menores" vencerem o concurso. E foi justamente à frente da Beija Flor, que já possuía três campeonatos seguidos, que a Mocidade se posicionou neste ano. Com este primeiro campeonato no Grupo IA ela recebeu o Carnavalesco Fernando Pinto, em 1980, iniciando um trabalho de entrosamento perfeito.

Assim como na década de 60 em torno de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues se reuniu um grupo de pessoas que se profissionalizaram no carnaval fato semelhante ocorreu com o Carnavalesco Fernando Pinto. A diferença básica destes dois grupos foi o cunho didático dado por Pamplona, que toruxe alunos da Escola Nacional de Belas Artes, e também uma transitoriedade maior das pessoas junto à Fernando Pinto.

Um dos que começaram sua profissionalização na equipe de Fernando Pinto, Carlos D'Andrade, conta como foi a experiência:

"Muito antes de tomar conhecimento do que era carnaval, eu posso dizer que fazia parte de um grupo meio elitista, de jovens estudantes (...) um professor meu que era decorador de clubes e que me iniciou, o Elcio Caldas, foi convidado para ser Diretor de Relações Públicas do Império Serrano, e eu comecei a participar (...) frequentando aquilo sem compromisso. Fernando Pinto, recém chegado de Pernambuco, portanto sem equipe, (...) era muito simpático, e eu comecei a me envolver com a Escola de Samba, (...) quando perce

bemos estávamos todos enfiados no Trabalho de barracão, colando, pregando, decorando, e fizemos naqueles dois três anos seguintes o barracão como um laboratório, experimentando de tudo e percebemos que nos identificávamos com este tipo de coisa."

*Carlos D'Andrade*

Junto com Carlinhos D'Andrade integrou também a equipe de Fernando Pinto, Roberto Costa, que mais tarde também se tornou um Carnavalesco. Augusto de Almeida também dela fez parte, mais tarde trabalhando como Carnavalesco de Escolas como a Mangueira e Vila Isabel. Fernando Pinto tinha um método de trabalho bastante diferente de Fernando Pamplona, sendo exigente quanto ao conhecimento daqueles que integravam sua equipe, não abrindo espaço para experiências "didáticas" no barracão, a não ser aquelas advindas do próprio aprendizado.

"O Fernando Pinto não suportava este tipo de coisa, ele gostava de se cercar de pessoas que tinham técnica, prática, conhecimento (...)"

*Carlos D'Andrade*

Este aprendizado livre, que caracterizou a equipe de Fernando Pinto, foi possível porque na década de 70 os conhecimentos técnicos e artísticos do carnaval de Escolas de Samba já haviam sido inicialmente explorados pelo grupo de Pamplona. Na década de 60, com a primeira geração de Carnavalescos, estes conhecimentos foram sendo difundidos através da troca de informações e dos resultados obtidos nas Escolas, gerando novas oportunidades de experimentação.

A profissionalização do Carnavalesco tornou-se mais rápida, com um conjunto de informações cada vez maior, o que facilitou a difusão de técnicas e conhecimentos. Esta veiculação possibilitou a outros Carnavalescos transmitirem conhe

cimentos, como foi também o caso de Joãozinho Trinta, que em sua equipe colaborou na formação de Carnavalescos como Wany Araújo e Alexandre Louzada. Fernando Pinto, Joãozinho Trinta e Arlindo Rodrigues tornaram-se modelos para a nova geração, através de elementos determinantes de estilos próprios que caracterizaram verdadeiras "Escolas" de Carnavalescos.

## 2.2.5 - JULIO MATTOS RETORNA À MANGUEIRA

*"Taiã mandou ir à Bahia  
No Abaeté para ver sua magia  
Sua lagoa, sua história sobrenatural  
Que a Mangueira traz pra este carnaval."  
{31}*

Afastado da Mangueira desde 1968, quando a Escola venceu o concurso com o enredo "O Mundo Encantado de Monteiro Lobato", Julio Mattos continuou trabalhando como Carnavalesco, fabricando esculturas e alegorias em sua fábrica e fazendo "pacotes" de carnaval por encomenda. Estes "pacotes" incluíam enredo, figurinos, alegorias e roteiro, que ele vendia para as Escolas de Samba e ainda executava os trabalhos de barracão quando era contratado.

Em 1973 a Mangueira o convidaria, e isto paradoxalmente afetou seu comércio:

*"Em 73 novamente me chamaram (...) fiz figurinos e alegorias, depois 74, mas grana que era bom, nada, e eu tinha meu mercado de escultura que funcionava, e as outras Escolas reclamavam, porque eu sendo Carnavalesco da Mangueira não queriam comprar as esculturas, e eles queriam saber os segredos uns dos outros."*

*Julio Mattos*

---

{31} Samba enredo da Mangueira, "Lendas do Abaeté", para o ano de 1973.

O enrêdo escolhido foi "Lendas do Abaeté", e a Mangueira venceu o concurso brilhantemente, à frente do Império Serrano, que apresentou "Viagem Encantada Pindorama a Dentro" de Fernando Pinto e do Salgueiro, com "Eneida, Amor e Fantasia", de Joãozinho Trinta e Maria Augusta. Com a repercussão, Julio Mattos saiu de seu anonimato e concedeu uma entrevista ao Jornal O Dia, cujo título "Um Astro no Samba — Julinho da Mangueira, O Mais completo Carnavalesco do Rio" evidenciava o uso do termo "Carnavalesco" como designação do profissional.

Ressaltando a autoria de mais de cinquenta carnavais, descrevia também as atividades que Julio Mattos exercia, como escrever enrêdos, desenhar figurinos, confeccionar alegorias e organizar o roteiro do desfile. Destacava sua intensa dedicação ao carnaval das Escolas de Samba, com vários títulos conquistados, e que por seu caráter arredio e sua simplicidade, sempre colocava a Escola acima de seus integrantes.

Um fato pertinente à época em que esta reportagem foi feita foi que Julio Mattos era o Único Carnavalesco do Rio de Janeiro que não interferia na Ala dos Compositores, e dava preferência à adaptação do enrêdo ao samba escolhido, e não ao contrário. Uma de suas poucas exigências: que as Alas obedecessem o roteiro por ele estabelecido para o desfile e a adequação da Comissão de Frente ao enrêdo proposto. Sobre o campeonato de 1973, a reportagem destaca as mágoas e alegrias do Carnavalesco:

"Sua maior tristeza foi com o tem "Exaltação à Villa Lobos", onde tudo foi de sua autoria, tema, figurino, alegorias etc. em 1966 e por um ponto perdeu o título máximo. A maior alegria, também na Manga, foi este ano, quando depois de três anos ausente da verde e rosa voltou com o enrêdo "Lendas do Abaeté" e deu um banho, com apenas um carro alegórico que superou todas as demais coirmãs que apresentaram

três e até quatro alegorias."(32)

O triunfo da Mangueira aconteceu através de uma esperteza do Carnavalesco, grande conhecedor de materiais para carnaval e técnicas como escultura em fibra de vidro, em isopor e "papier maché".

"Com a mudança de material, em 73, ganhei com material bom, o brocal, que comprei de um paulista e ele tinha em grande quantidade. Aí comprei tudo mas proibi de vender durante aquele ano, e fiz o carnaval "Lendas do Abaeté". Jogava o brocal — um pó brilhoso — e o carnaval ficou impressionante, quase maluco, era um carnaval de macumbeiro e das mudanças de material."

*Julio Mattos*

No ano seguinte, 1974, o enredo "Mangueira em Tempo de Folclore" explorou as mais variadas vertentes folclóricas brasileiras, e a colocação da Escola foi o quarto lugar. Novemente Julio Mattos se afasta da Mangueira, para só retornar na década de 80, sem no entanto abandonar seu comércio de esculturas e alegorias e seus "pacotes" de carnaval.

#### 2.2.6 - MARIA AUGUSTA, BRAGA E PAULINO, OS CARNAVAIS DOS MA TERIAIS ALTERNATIVOS

"Vem amor  
Vem à janela ver o sol nascer  
Na sutileza do amanhecer  
Um lindo dia se anuncia  
Veja o despertar da natureza  
Olha amor quarta beleza  
O "Domingo" é de alegria."(33)

Materiais alternativos, no contexto das Escolas de Samba, são aqueles que tem a sua forma e função revertida pa

---

(32) O Dia, Caderno D p.4-23/24 - setembro, 1973, Rio de Janeiro.

(33) Samba enredo da União da Ilha, "Domingo" para o ano de 1977.



re a utilização técnica no carnaval. Não constituem materiais especificamente produzidos pela indústria para confecção de fantasias, adereços e alegorias, sendo escolhidos através de observação e experimentação, pelos resultados que produzem.

A utilização de materiais alternativos sempre esteve relacionada ao carnaval, sobretudo para as pessoas que não tinha condições financeiras para arcar com seus custos, e que através da versatilidade e improvisação criavam fantasias e alegorias das primeiras Escolas de Samba.

"(...) o "seu" Manoel da esquina, aquele lá da quitanda do morro, que em outro tempo tinha um certo dote artístico, pegava caixas de maçã e cebola e transformava aquilo em alegoria, ou a D. Maria que de repente pegava papel carne seca, misturava jornal e fazia cola de farinha de trigo, e criava esculturas, e outro que pegava réstias de cebola, botava purpurina e fazia um chapéu(...)"

*Carlos D'Andrade*

Este improviso, comum nos primeiros tempos das Escolas de Samba, sofreu um processo de sofisticação, e no Salgueiro, através das experiências de Joãozinho Trinta, tornou-se uma alternativa para superar as dificuldades financeiras da Escola, bem como um campo experimental de criação do Carnavalesco. Mesmo com a crescente industrialização, a improvisação e os materiais alternativos sempre fizeram parte dos trabalhos de barracão. Nesta busca incessante do enriquecimento plástico e visual do desfile, alguns Carnavalescos se destacaram na década de 70 pelo uso que fizeram dos materiais alternativos.

Maria Augusta Rodrigues, integrante do grupo de Pamplona e Arlindo, formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes, no curso de Arte Decorativa. Iniciou-se em projetos de decoração de ruas, e fez seu primeiro carnaval em 1962 na

Escola de Samba Unidos da Tijuca, para onde foi indicada por Pamplona, com o enredo "O Negro na Civilização Brasileira". Após este trabalho, transferiu-se para o Salgueiro, fazendo inicialmente as pesquisas para enredos e desenhando os figurinos.

Depois de alguns anos no Salgueiro, onde trabalhou também como Carnavalesca, ao lado de Joãozinho Trinta, Maria Augusta foi para a Escola de Samba União da Ilha do Governador, onde fez os carnavais de 1972, com o enredo "A Cavalcada" 1976, "Poema de Máscaras em Sonhos" e a grande consagração da Escola, em 1977, com o enredo "Domingo".

Neste ano, a União da Ilha, escola de poucos recursos financeiros e considerada "pequena", surpreendeu na Avenida com o enredo simples e bem explorado, o "Domingo" de Alcione Barreto e Adalberto Sampaio, desenvolvido por Maria Augusta. Sob forte aclamação popular, a Escola ameaçou a hegemonia das "grandes", incluindo a Beija Flor, recém erguida a esta condição. Embora houvesse realizado um belo desfile, obteve a segunda colocação, e no desempate com a Porte descendendo para o terceiro lugar, enquanto a Beija Flor era consagrada campeã de 1977.

O aspecto coloquial de um enredo que não tinha cunho histórico ou folclórico, mas que estava voltado para a realidade cotidiana transformada em fantasia, foi uma das chaves do impacto causado pela União da Ilha. A execução de fantasias, adereços e alegorias quase que totalmente baseada na manipulação de materiais alternativos fez com que a Escola se apresentasse leve e simples, mas com grande riqueza visual.

A riqueza policrômica do desfile, distanciando-se das cores da Escola, vermelho, azul e branco, também causou impacto pela multiplicidade de cores utilizada. Foi um risco calculado e bem resolvido pela Carnavalesca, que ao ampliar a

gama de cores utilizada no desfile poderia ter descaracterizado a Escola, fato que não ocorreu com o enredo "Domingo". Apesar deste bom resultado, alguns Carnavalescos partiram para a utilização excessiva de cores em seus desfiles, o que rompeu com o rígido padrão seguido pelas Escolas de Samba de respeitarem na cromaticidade de suas apresentações as cores que as representavam. Este "modismo" tomou um certo impulso nas décadas de 70 e 80, mas recentemente esta tendência tem sido revertida em favor da fidelidade às cores de cada Escola.

No enredo do "Domingo" este tratamento policromático existiu em função do próprio tema, que remetia às cores do sol, das pipas no céu e ao "cenário de tão lindo matiz", sobre o qual Maria Augusta montou um carnaval colorido e criativo.

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

A União da Ilha ficou marcada pela extrema popularidade alcançada em 1977, embora mais adiante buscasse novas formas de apresentação, caracterizando-se de maneira "luxuosa" na tentativa de seguir o modelo lançado pela Beija Flor, afastando-se um pouco dos aspectos que a caracterizavam.

"Maria Augusta fez dois Carnavais, se não me engano, o "Domingo" e o "Amanhã", na União da Ilha, que foram carnavais que definiram um aspecto, que deram uma cara à Escola, e a Escola começou a passar um respeito, a partir do "Domingo", ela foi

alucinante, louca, e foi realmente um ne  
gôcio, era um bloco — o que não é pejora  
tivo — a Maria Augusta fez um trabalho bo  
nito (...) o enredo do cotidiano, de crí  
tica, funcionou maravilhosamente."

*Haroldo Costa*

O enredo de 1978, "O Amanhã", de Alcione Barreto, foi executado por Maria Augusta nos mesmos molde do "Domingo" mas com um teor de abstração bem mais evidenciado em sua temá  
tica. A proposta deste enredo trouxe o questionamento de todo o indivíduo acerca de seu próprio destino, com elementos de exoterismo e previsões do futuro. Maria Augusta aproveitou es  
tas informações e mais aquelas do folclore brasileiro, como o realejo; e "simpatias", como o desfolhar do mal-me-quer, de  
senvolvendo um carnaval simples e belo, acompanhado de uma das marcas registradas da União da Ilha: um excelente Samba Enredo.

Neste ano a Escola em quarto lugar, após um desfi  
le que aumentou sua popularidade. A União da Ilha é uma Esco  
la formada por pessoas na maioria com idade entre dezoito e trinta anos, e na década de 70 foi um ponto de atração para jovens residentes em outros pontos da cidade, tais como a zo  
na sul. Este foi também um fenômeno naquela década, em que as Escolas mais "novas", como a União da Ilha e a Mocidade In  
dependente de Padre Miguel atraíram um grande contingente de pessoas para seus desfiles e ensaios.

Maria Augusta repetiu o mesmo esquema de trabalho de Fernando Pamplona, ao levar para sua equipe alunos da Esco  
la de Belas Artes, que mais tarde seguiram a profissão de Car  
navalescos, como Ecyla Cirne, que trabalhou também com Pauli  
no Espírito Santo e Edmundo Braga:

"Comecei sendo convidada pela Maria Augus  
ta(...)para fazer a União da Ilha no "Do

mingo"(...) e com isso havia a possibilidade de aprender na prática as explicações teóricas dadas em aula, estudo físico em relação à roupa, material, alegoria, que me interessava muito na parte de Cenografia(...)"

### *Ecila Cyrne*

Após um sério desentendimento com a Diretoria da União da Ilha. Maria Augusta prosseguiu como Carnavalesca no Bloco Canarinhos de Laranjeiras, em 1981, e da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, nos anos de 81 e 83, ao lado de Billy Aciolly. Seu último trabalho foi na Escola de Samba Tradição, que nasceu de uma dissidência da Portela e foi campo de um acontecimento inédito: a criação de enredos e execução de carnavais sob a responsabilidade de uma equipe de Carnavalescos, no ano de 1986.

Na década de 70 também se destacaram os Carnavalescos Paulino Espírito Santo e Edmundo Braga, que embora não houvessem ganho campeonatos, fizeram carnavais de grande importância.

Edmundo Braga, Cenógrafo e Figurinista, tinha ampla experiência de Teatro de Revista, e com Paulino Espírito Santo que trabalhava na pesquisa de enredo e no barracão, formaram uma parceira constante como Carnavalescos.

Quando foi para o Salgueiro, com a difícil tarefa de substituir Joãozinho Trinta em 1975, Braga já havia trabalhado como Carnavalesco para a Vila Isabel. No Salgueiro propôs o enredo "Valongo", baseado numa série de três quadros de sua autoria — era também pintor — apresentados no I Salão de Arte Visual da Casa da Bahia, no Museu de Arte Moderna. Este enredo se adequava às características do Salgueiro, identificado com a temática do negro. Foi um retorno às origens da Escola, abordando a contribuição do negro africano na miscige

nação do povo brasileiro. Seu título, "Valongo" vem do porto de desembarque de escravos, junto ao morro da Gamboa, no século XIX.

Neste ano o Salgueiro obteve a quinta colocação, enquanto seu Carnavalesco anterior, Joãozinho Trinta, conseguia com a Beija Flor o título, com o enredo "Sonha com Rei da Leão".

Anteriormente, em 1973, Paulino e Braga já haviam executado figurinos para a Mangueira, no enredo "Lendas do Abaetê", do Carnavalesco Julio Mattos, e depois do Salgueiro integraram-se à equipe de Maria Augusta, trabalhando no enredo "O Amanhã". Dividindo a parceria em alguns carnavais com Ecila Cyrne, ambos não se fixaram por muito tempo em uma só Escola, executando carnavais para o Salgueiro, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela e também na Tradição, participando da equipe de Carnavalescos.

Esta parceria resultou em carnavais marcantes, não só pelos temas escolhidos, mas pela preocupação de ambos em respeitar a identidade de cada escola. Sua maior identificação foi com a Portela, onde trabalharam três anos seguidos, de 1982 a 1984, desenvolvendo os enredos "Meu Brasil Brasileiro" "A Ressurreição das Coroas" e "Contos de Areia".

Caracterizou o trabalho de Braga e Paulino a experimentação de materiais alternativos e a pesquisa de objetos do artesanato brasileiro, usados na composição dos elementos visuais do desfile. Entre estes, tapetes de sisal pintados eram usados para soluções plásticas de grande efeito, bem como a sucata industrial, que os Carnavalescos transformavam em elementos decorativos. Neste caso, as tramas formadas pelas aparas de embalagens de Aspirina foram uma constante em seu trabalho, conseguindo um belíssimo efeito metalizado.

Esta utilização de materiais alternativos resultou em soluções originais criadas por Braga e Paulino, que muito enriqueceram os desfiles das Escolas de Samba para as quais trabalharam como Carnavalescos.

## 2.2.7 - A AFIRMAÇÃO DOS CARNAVALESCOS

Neste espaço de tempo em que os Carnavalescos tiveram seu lugar registrado no contexto das Escolas de Samba, nota-se que ao final da década de 70 sua posição era incontestável.

Houve no entanto nesta década tentativas de se encontrar alternativas para diminuir o espaço que o Carnavalesco conquistou, nas Escolas de Samba e no mercado de trabalho que elas ofereciam. Dois exemplos significativos ocorrem na Portela, com Hiran Araújo, pesquisador de carnaval, e na União da Ilha, com o jornalista José Carlos Netto. O fato destas experiências não terem correspondido às expectativas não as invalida, mas ilustra a tendência generalizada nas Escolas de Samba de optarem pelos profissionais Carnavalescos.

"(...) eu tive uma experiência na Portela, na década de 70, quando explodia este espetáculo novo que já vinha crescendo na década de 60 (...)Então comendei um Departamento Cultural, com outros elementos que fazia o enrêdo, planejava, desenvolvia e depois convocava o artista plástico, ou as pessoas ligadas à essa área de espetáculo, para que ele desenvolvesse a idêia e dizíamos: quero uma alegoria assim, uma figura desta forma, e eles faziam a nossa encomenda, e quem concebia o carnaval, inclusive desde o enrêdo até a armação da Escola de Samba éramos nós."

*Hiran Araújo*

Esta experiência na Portela durou cinco anos, resultando nos enredos: "Ilu Ayê (Terra da Vida)", 1972, 3º lugar; "Passárgada, O Amigo do Rei", 1973, 4º lugar; "Mundo Melhor de Pixinguinha", 1974, 2º lugar; "Macunaíma", 1975, 4º lugar, e o "Homem do Pacoval", 1976, 4º lugar. O posicionamento da Escola no concurso demonstra que este sistema funcionava bem, ao colocar o "artista plástico" como um profissional contratado, e deixando a cargo da Escola a criação do carnaval. Não fosse a Beija Flor sagrar-se campeã em 1976, colocando Joãozinho Trinta em evidência como Carnavalesco, talvez esta experiência tivesse se tornado uma tendência explorada por outras Escolas.

"(...) mas em 76 o Joãozinho Trinta explodiu na Beija Flor e todo este trabalho que eu tentei fazer na Portela, foi absorvido, engolido pela fama que Joãozinho Trinta começou a ter na Beija Flor, e a partir desta performance, essa coisa ficou tão forte que o modelo passou a ser a Beija Flor(...)"

*Hélan Araújo*

Com o aparecimento do Carnavalesco houve uma concentração de atribuições antes exercidas por outros segmentos da Escola de Samba, mas mesmo com sua presença, estes segmentos não perderam sua importância no contexto das Escolas, como a Direção de Harmonia ou a Comissão de Carnaval. Esta centralização de atividades no Carnavalesco é fruto da própria evolução das Escolas de Samba em função da complexidade cada vez maior de seus desfiles, buscando profissionais especializados e oferecendo a eles o suporte necessário para a realização do carnaval. A profissionalização substituiu o "amadorismo", como descreve o jornalista José Carlos Netto:

"Todo o trabalho que é hoje feito por uma equipe profissional, nós fazíamos na época altamente amador (...) Em 1973 fomos convidados pelo Presidente Juci Curvelo



para apresentarmos um carnaval na União da Ilha (...).e eu disse a ele, vamos fazer um enredo de Macumba, que é a coisa mais fácil de fazer, e fomos felizes até no nome, "Lendas e Festas das Tabás", um carnaval escrito pelo Mario Barcelos, que é macumbeiro, dono de terreiro, da Roça do Xangô de Ouro. E a União da Ilha passou para o primeiro grupo e hoje está no Grupo Especial e faz desfiles maravilhosos graças àquele carnaval(...)

*José Carlos Netto*

José Carlos Netto afirma que mesmo sem formação artística, de faculdade ou universidade, criava com competência carros e fantasias, idealizava esquemas cromáticos e participava dos trabalhos do Barracão. Executava as tarefas de um Carnavalesco, mas com uma relação afetiva com a Escola diferente daquela estritamente profissional que visava remuneração. Tendo trabalhado ao lado de Julio Mattos no carnaval do IV Centenário, na Mangueira, José Carlos Netto afirma que as transformações das Escolas de Samba afetaram o trabalho daqueles que ele denomina "sambistas carnavalescos":

"Hoje a gente tem certo medo de participar de trabalhos de barracão, porque as coisas estão muito sofisticadas(...) o Carnaval tomou um novo rumo, que tirou de nós, artesões do samba, aquele entusiasmo, aquela empolgação de trabalhar."

*José Carlos Netto*

É fato que estes novos rumos do Carnaval das Escolas de Samba baseiam-se em razões bem mais complexas do que a simples sofisticação de técnicas e materiais, ou mesmo pela presença do Carnavalesco. Se para alguns significou a perda de espaço, o impulso continuou a existir, bem como as resistências, naturais em qualquer processo de evolução, que sempre fizeram parte do mundo das Escolas de Samba.

No final da década de 70, grandes Carnavalescos estavam atuando nas Escolas de Samba, com uma estrutura bem diferente daquela que foi dada aos Carnavalescos da década anterior. Em 1978 aconteceu uma disputa interessante entre os Carnavalescos Fernando Pamplona e Joãozinho Trinta, que escolheram enredos semelhantes para suas Escolas. Ambos propuseram enredos que contavam o surgimento do universo a partir de uma visão afro-brasileira. Joãozinho Trinta elaborou "A Criação do Mundo na Tradição Nagô" para a Beija Flor, e Pamplona apresentou "Do Yorubá à Luz, A Aurora dos Deuses" para o Salgueiro, onde no ano anterior fez "Do Caiuim ao Efó, com Moça Branca, Branquinha".

O Salgueiro, após a perda de seu Presidente Euclides Pannar, o "China Cabeça Branca", que deu à Escola sua quadra de ensaios, voltou a atravessar sérias dificuldades financeiras, que interferiram no trabalho realizado por Pamplona. Contrastando com este quadro, Joãozinho Trinta tinha na Beija Flor todo apoio financeiro para realizar um carnaval com tranquilidade e meios disponíveis.

Pamplona contou com a ajuda de seus antigos colegas de equipe, como Maria Augusta, e neste ano trabalhavam com ele Stoessel Candido da Silva e Renato Lage, este último já a algum tempo tendo contatos com a equipe de Pamplona e Arlindo. A disputa entre as duas Escolas e seus Carnavalescos acendeu a polêmica da rivalidade entre ambos:

"Confessadamente Pamplona queria disputar com a Beija Flor no mesmo terreno de inspiração, na certeza de que os tratamentos seriam completamente diferentes (...) Quem tinha que ficar nervoso, diz Pamplona, era o João." (34)

---

(34) Costa, Haroldo, Salgueiro, Academia do Samba, op.cit.pág. 264

O resultado veio comprovar que se no terreno da inspiração as possibilidades eram semelhantes, o mesmo não aconteceu na hora de por em prática, ainda que com toda a versatilidade e competência Pamplona tentasse tirar da cabeça o que o bolso não continha, para fazer um bom carnaval. O Salgueiro obteve a sexta colocação e a Beija Flor de Joãozinho Trinta obteve o título de campeã pela terceira vez consecutiva, dando ao Carnavalesco o histórico título de pentacampeão.

O ano de 1979 marcou a volta de Braga e Paulino ao Salgueiro, junto com Stoessel, para fazerem o enrêdo "O Reino Encantado da Mãe Natureza Contra o Rei do Mal" de culho ecolôgico, que colocou a Escola novamente em sexto lugar. Por outro lado, Arlindo Rodrigues na Mocidade Independente de Padre Miguel conquistava o campeonato, com "O Descobrimento do Brasil", primeira vitória desta Escola no Grupo I, numa revisão do tema feito por ele e Pamplona para o Salgueiro em 1962.

Neste ano a Beija Flor conquistou o segundo lugar, com "Paraíso da Loucura" de Joãozinho Trinta, e na Portela, que obteve a terceira colocação, estreava como Carnavalesco Viriato Ferreira, com o enrêdo "Incrível, Fantástico, Extraordinário"; na União da Ilha, que ficou em quinto lugar, estava o Carnavalesco Max Lopes, com o enrêdo "O Que Será?".

Nos posicionamentos acima descritos, nota-se um fato que revela a intrincada rede de formação e expansão da Carnavalescos, visto que nas primeiras posições todos tiveram sua passagem pela equipe de Pamplona e Arlindo, uma equipe que abasteceu o mundo do Samba com disputas e momentos de grandiosa beleza. Desta primeira geração de "mestres" do carnaval surgiria novas etapas da própria história do Carnaval das Escolas de Samba.

## 2.3 - DÉCADA DE 80

### 2.3.1 - ASPECTOS GERAIS

A última década analisada nesta pesquisa é o somatório de fatores que permearam a evolução do Carnaval Carioca e das Escolas de Samba. A busca de indentida se transformou para as Escolas de Samba, na busca de uma administração profissional competente, sobretudo nos aspectos financeiros e artísticos. A nova revolução era econômica, gerando uma nova mentalidade, a "empresarial", que alterou profundamente o contexto do mundo do samba.

Nesta década um antigo problema foi pelo menos aparentemente solucionado: a questão do espaço cênico, um local definitivo para o desfile, que desde 1962 quando foram construídas as arquibancadas e comercializados os ingressos, constituiu um problema de custo para o Governo, dadas as despesas com a montagem e desmontagem das arquibancadas.

Construiu-se assim a Passarela do Samba, mais conhecida como "sambódromo", grandioso estádio que fez justiça ao crescimento das Agremiações. Dentro de uma lógica de acomodação, dividiu-se o desfile em dois dias, e nos primeiros desfiles do Sambódromo, catorze Escolas de Samba desfilavam no Grupo I-A.

O comportamento das Escolas de Samba mudou radicalmente, e de uma dissidência havida na Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a AESCRJ, dez Escolas fundaram a Liga Independente das Escolas de Samba, a LIESA, que passou a negociar com a Riotur as bases de participação financeira das Escolas no desfile.

O desfile tornou-se um superespetáculo, em que no

qual a criatividade não poderia caminhar sem recursos condi  
zentes com a magnitude das Escolas de Samba, recursos financi  
ros, tecnológicos e humanos. Tornando-se um espetáculo de mas  
sa, superdimensionado pela indústria cultural e valorizado co  
mo produtor de divisas turísticas, o desfile das Escolas de  
Samba posicionou-se como a maior atração do Carnaval Carioca.

Numa correspondência à organização empresarial das  
Escolas de Samba, surge a consciência da organização profissio  
nal dos Carnavalescos, e é fundada a Associação de Carnavales  
cos de Escolas de Samba, a ACES. Emerge nesta conscientização.  
ainda que não possuísse muita força, uma atividade classici  
ta e politizada, orientada para problemas até certo ponto igno  
rados pelas Escolas e pelos próprios Carnavalescos.

O avanço tecnológico amplia os recursos visuais uti  
lizados no desfile, mas também determina o conhecimento das  
técnicas e materiais que atendessem às exigências cada vez  
maiores da apresentação das Escolas. Mudanças na estruturação  
e no regulamento dos desfiles se refletem no trabalho do Car  
navalescos, que se tornam elementos centralizadores e produto  
res de novas idéias e releituras das temáticas do Carnaval. Sua  
presença torna-se cada vez mais importante, pelo seu conheci  
mento e domínio da arte de "fazer" o carnaval de uma Escola de  
Samba.

#### 2.3.2 - A EXPANSÃO DOS CARNAVALESCOS

*"Neste palco iluminado  
Sô da Lã Lã  
Es presente imortal  
Sô dá Lã Lã  
Nossa Escola se encanta  
O povão se agiganta  
É dono do carnaval." (35)*

---

(35) Samba enrêdo da Imperatriz Leopoldinense, "O Teu Cabelo  
Não Nega (Sô dá Lalá)", para o ano de 1981

Em 1980 aconteceram dois fenômenos premonitórios para a história do Carnaval das Escolas de Samba e particularmente para os Carnavalescos. Ambos aconteceram no Salgueiro e merecem uma rápida descrição.

O primeiro fenômeno se relaciona ao que hoje é chamado de "rotatividade" do Carnavalesco e a facilidade como os Dirigentes das Escolas de Samba dispõe deste profissional.

O Carnavalesco Max Lopes, que foi do grupo de Arlindo e Pamplona, havia sido convidado para elaborar o carnaval do Salgueiro, e apresentou o enredo "Lamartiniadas, Folia e Paixão", sobre Lamartine Babo. Tendo desenvolvido a pesquisa sobre o tema, quando já havia desenhado vários figurinos e adereços, foi surpreendido com sua demissão. Osmar Valença, retornando à presidência da Escola, destituiu o Carnavalesco, montou uma Comissão de Carnaval e convidou o Carnavalesco Ney Ayan para propor um novo enredo.

Ney Ayan propôs "O Balar dos Ventos, Relampejou, Mas Não Choveu", baseado em lendas dos Orixás africanos, nos moldes temáticos comuns ao Salgueiro. Aceito o enredo, os dois melhores sambas foram unidos num único, pelo próprio Carnavalesco, repetindo o procedimento de Joãozinho Trinta na década passada.

O segundo fenômeno aconteceu no desfile, quando o Salgueiro se apresentou irreconhecível, quase sem suas cores básicas, o vermelho e o branco. Esta descaracterização da Escola foi configurada por terem sido atingidos um de seus pontos máximos de identificação, suas cores. A imposição de cores referentes ao enredo, sobretudo amarelo e preto, alterou a apresentação da Escola, que apesar de tudo obteve a terceira colocação.

Em 1980 três Escolas de Samba foram campeãs: Beija Flor com "O Sol da Meia Noite, Uma Viagem ao País das Maravilhas", de Joãozinho Trinta, Portela, com "Hoje Tem Marmelada", de Viriato Ferreira e Imperatriz Leopoldinense, com "O Que é Que A Bahia Tem?" de Arlindo Rodrigues. Em segundo lugar empatarem a Mocidade Independente de Padre Miguel com "Tropicália Maravilha" de Fernando Pinto, União da Ilha com "Bom, Bonito e Barato de Adalberto Sampaio e Unidos de Vila Isabel, com "Sonho de Um Sonho". Em terceiro lugar ficou o já citado Salgueiro, e em quarto lugar a Mangueira, com o enredo "Coisas Nossas" de Liana Silveira e Ecila Cyrne.

Mais uma vez predominam nas primeiras colocações Carnavalescos oriundos do grupo de Pamplona e Arlindo. Na Mangueira repetia-se o mesmo fato, Liana Silveira participara da equipe de Pamplona desde os tempos de decoração de Bailes e Ruas, quando ainda era aluna da Escola Nacional de Belas Artes. Desde 1961 já estava envolvida não só com Escolas de Samba, mas também concorrendo em Decorações de Rua. No Rio de Janeiro obteve respectivamente, nos anos de 1965 e 1966 o terceiro e o segundo lugares; em S. Paulo obteve o primeiro lugar em também com Decoração de Rua, e em 1969 venceu no Rio de Janeiro o concurso de Decoração do Baile do Teatro Municipal.

Sua experiência, antes de chegar à Mangueira, onde trabalhou em 1980, passaria por Escolas de Samba como a Unidos da Ponte, em 1977 e Unidos de Campos em 1979. Professora da Escola Nacional de Belas Artes, no curso de Arte Decorativa, repetiu a experiência de Pamplona, levando alunos para participarem da execução do carnaval da Mangueira.

Numa Escola em que uma das principais exigências é o absoluto respeito à combinação verde e rosa que a simboliza, Liana Silveira elaborou um esquema objetivo de utilização destas cores, perigosas quanto à harmonização e de difícil solu

ção visual. Optando por trabalhar cuidadosamente as duas cores e utilizando o granco como elemento intermediário, elaborou um desfile no qual as cores se alternavam, ora evidenciando o verde, com suaves toques de rosa e vice-versa..

O enredo "Coisas Nossas" era eclético, abordando os atributos do Brasil, tais como o petróleo, os índios, o frevo e os carnavais antigos, estes últimos simbolizados principalmente por um belo Pierrot criado pelas Carnavalescas, que mereceu o troféu "Estandarte de Ouro" do jornal O Globo.

O carnaval de 1981 trouxe uma coincidência irônica, um enredo inspirado em Lamartine Babo - o mesmo rejeitado por Osmar Valença no Salgueiro em 1980 - desta vez desenvolvido e assinado por Arlindo Rodrigues, daria a Imperatriz Leopoldinense o título de campeã. Neste ano, o Carnavalesco do Salgueiro foi Régis Cardoso, diretor de televisão que tentou, sem muito sucesso, uma melhor organização de trabalho com a Escola, unindo seus conhecimentos de televisão à elaboração do desfile.

Arlindo Rodrigues, no desfile da Imperatriz Leopoldiinense, impregnou a Avenida com o espírito genuinamente carnavalesco de Lamartine Babo, numa exposição admirável de recursos plásticos aliados a um belo samba e um contingente de 3.000 componentes.

"Ao escolher como tema de seu enredo a figura, a vida e a obra de Lamartine Babo, o pessoal da Imperatriz estava fazendo um carnaval dentro do carnaval. Este foi um detalhe que pesou na comunicabilidade da escola, que logo contagiou o público, tendo a imediata resposta do já ganhou." (36)

A Beija Flor, com enredo de Joãozinho Trinta "Carnaval do Brasil, a 8.<sup>a</sup> das 7 Maravilhas do Mundo", que abordava

---

(36) Revista MANCHETE, nº1509, de 21/03/81, op.cit.p.7



o próprio carnaval como tema, obteve o segundo lugar, justificando mais uma vez o estilo de superespetáculo:

"O carnaval da Beija-Flor foi cuidado nos mínimos detalhes, especialmente dirigido para os juizes (...) E, a perder o carnaval para alguém - afirmaram seus dirigentes - melhor que fosse para a Imperatriz Leopoldinense, escola amiga e que segue o mesmo conceito de carnaval-luxo, de carnaval espetáculo."(37)

Deste conceito de "superespetáculo" e "carnaval luxo" que dominava os desfiles das Escolas de Samba, seria apresentado um enrêdo que iria criticar as "super Escolas de Samba" e as "Superalegorias", que diminuíam cada vez mais o espaço dos sambistas. Concebido por Pamplona, fazia uma revisão do que foi o processo evolutivo das Escolas de Samba:

"(...) esse enrêdo chamava-se "Onze", referindo-se à Praça Onze. O processo de explosão das várias camadas culturais do Estado, que eu chamava de "Candelária", que era a Presidente Vargas e o último porcesso, de comercialização e profissionalismo integrado, eu dei isso ao Império e quem fez foi a Rosa Magalhães, mudando o nome para "Bum Bum Paticumbum Prugurundum"(...)"

*Fernando Pamplona*

Fernando Pamplona apesar de não estar atuando como Carnavalesco, continuava ligado ao Carnaval, através dos enrêdos que outros Carnavalescos desenvolveram.

Rosa Magalhães desenvolveram este enrêdo para o Império, já com experiência de alguns anos em Escolas de Samba e também em decorações de Bailes, como o do Teatro Municipal. A

---

(37) Revista Manchete, idem. op.cit. p.15

iniciação profissional foi na equipe de Pamplona e Arlindo, onde Rosa trabalhou como figurinista e Lícia trabalhou na parte de alegorias com Joãozinho Trinta.

Este enredo do Império foi desenvolvido de forma crítica, satirizando os "males" que atingiam as Escolas de Samba, como o gigantismo e o luxo excessivo, chegando ao ponto de apresentarem um carro alegórico com um boneco representando Joãozinho Trinta, cercado de mulatas. Foi um desfile marcante pela autocrítica e depois pela emoção de duas Escolas de Samba de Madureira conquistarem as duas primeiras posições. O Império obteve o primeiro lugar e a Portela o segundo, com o enredo "Meu Brasil Brasileiro" de Nêzio Nascimento, suspendendo naquele ano a eterna rivalidade entre as duas Escolas.

"(...)É folia, neste dia ninguém chora. E a mesma Madureira que já chorou de dor, agora chora de amor, com Império Serrano e a Portela nos dois primeiros lugares. Sem superelegorias, não escondendo gente bambá. E Joãozinho Trinta em boneco, curiosamente apontava a vencedora."(38)

Os Carnavalescos já não se mantinham fixos às Escolas, e a década de 80 demonstrava que este profissional tornava-se cada vez mais intinerante, dependendo de sua escolha, da opção da Escola e também do resultado que obtivesse.

Em 1982, Max Lopes estava na União da Ilha, Renato Lage na Unidos da Tijuca; Arlindo continuava na Imperatriz Leopoldinense, depois do campeonato do ano anterior; Viriato estava na Vila Isabel, e a Mangueira tinha como Carnavalesco Fernando Pinto, numa de suas únicas experiências nesta escola.

Poucos Carnavalescos resistiam à rotatividade, com

---

(38) Revista MANCHETE, 13/3/82, op.cit. p.5

exceção de Joãozinho Trinta na Beija Flor e de Fernando Pinto na Mocidade Independente de Padre Miguel, onde fez vários car  
navais na década de 80, tendo sido seu trabalho interrompi-  
do por seu falecimento em 1988.

Em 1983 a Beija Flor e Joãozinho conquistaram mais um título, o quinto desde que entraram para o Grupo I, com o enrêdo "A Grande Cosntelação das Estrelas Negras". A Portela repete a segunda colocação do ano anterior, com o enrêdo "A Ressurreição das Coroas - Reisado, Reino e Reinado" de Braga e Paulino. O Império, campeão no ano anterior, obteve a ter  
ceira colocação com o enrêdo "Mãe Baiana Mãe", de autoria de Fernando Pamplona e desenvolvidos por Renato Lage. Arlindo Ro  
drigues continuava na Imperatriz Leopoldinense, que desfilou com o enrêdo "O Rei da Costa do Marfim Visita Xica da Silva em Diamantina", obtendo a quarta colocação.

O fenômeno da expansão dos Carnavalescos é visível e os ex-integrantes da equipe de Pamplona continuava conquis  
tando bons resultados, o que seria uma constante por toda a década.

### 2.3.3 - 1984 - A NOVA ERA DO SAMBA

O ano de 1984 sem dúvida marcou o início de uma no  
va etapas para as Escolas de Samba, não por revoluções estéticas apresentadas por alguma Escola ou Carnavalesco, mas por mudanças na estruturação do desfile e na organização das Esco  
las de Samba.

A construção do "Sambôrdromo" cujo nome oficial Pas  
sarela do Samba, na Avenida Marques de Sapucaí terminou com a busca do lugar fixo para o desfile, fato que originou uma modi  
ficação do desfile em função do novo espaço cênico.

Outro acontecimento importante foi a criação da Liga Independente das Escolas de Samba - LIESA - que passou a tratar diretamente com a Riotur sobre os aspectos financeiros e administrativos do desfile. Tornavam-se as Escolas de Samba "prestadoras de Serviço", o que em 1987 determinou o estabelecimento da participação da renda através de contrato firmado entre a Riotur e a LIESA para as Escolas à esta filiadas.

Ainda no ano de 1984 foi criada uma nova Escola de Samba, que não seria novidade se não fosse por sua formação: a Império do Futuro, primeira Escola de Samba Mirim que reunia crianças e adolescentes num modelo idêntico ao das Escolas de Samba tradicionais. Neste mesmo ano a Império do Futuro já desfilaria abrindo o desfile do Sambódromo. Seguindo seu exemplo surgiram os Herdeiros da Vila, os Corações Unidos do CIEP, a Mangueira do Amanhã, a Alegria da Passarela e mais recentemente, criada por Joãozinho Trinta, a Flor do Amanhã.

A regulamentação dos desfiles também foi alterada, e foi criada uma Coordenação de Jurados dirigida por Hiran Araújo, e promoveu-se também o primeiro Curso de Formação de Jurados. Em 1984 alterou-se também a premiação, escolhendo-se duas campeãs, uma em cada dia do desfile, que no sábado seguinte disputaram o Supercampeonato, sistema este que só vigorou em 1984.

No primeiro desfile realizado no Sambódromo coube a uma Escola tradicional e fiel às suas raízes equacionar um belo desfile e um movimento de rebeldia único na história das Escolas de Samba. Embalada pela emoção que despertava no público, não só por sua apresentação, mas pelo novo espaço cênico, a Mangueira surpreendeu e ao final do desfile retrocedeu em plena pista, retornando acompanhada do público que a aplaudia em delírio.

"Nunca se viu coisa igual. O desfile de domingo último (...) foi o maior espetáculo

de todos os tempos. E quando a grande Ave  
nida de Niemayer se coloriu de verde e ro  
sa, aconteceu a consagração de uma festa, a  
apoteose do samba." (38)

Com o enrêdo "Yes, Nós temos Braguinha" do Carnava  
lesco Max Lopes, a Mangueira deu uma lição de originalidade e  
empolgação, rompendo é claro, com o regulamento, mas que se  
sobrepôs ao luxo e grandiosidade de suas concorrentes. As duas  
primeiras colocações do Grupo I-A caberiam à Mangueira e à Por  
tela, que se apresentou com o enrêdo "Contos de Areia", dispu  
tando o Supercampeonato com as duas primeiras colocadas do Gru  
po I-B e as três primeiras colocadas no Grupo I-A nos dois des  
files. O título de Supercampeã seria dado à Mangueira.

#### 2.3.4 - CARNAVALESCO E ESCOLAS DE SAMBA - O RITMO SE ACELERA

A segunda metade da década de 80 sintetizou os vári  
os aspectos da profissão do Carnavalesco e sua situação das  
Escolas de Samba. Pelo Salgueiro passaram Fernando Pamplona, Ar  
lindo Rodrigues, Edmundo Braga, Paulino Espirito Santo, Maria  
Augusta Rodrigues, Max Lopes, Mario Monteiro, Viriato, Renato  
Lage e Joãozinho Trinta. Estas pessoas compuseram uma geração  
de Carnavalescos de formação quase que conjunta, enquanto que  
fora do Salgueiro outros Carnavalescos continuavam atuantes, co  
mo Ferando Pinto, Ney Ayan, Geraldo Cavalcanti e Julio Mattos.

O trânsito destes profissionais nas Escolas de Sam  
ba tornou-se um fato comum, sendo sua permanência condicionada  
por fatores tais como identificação com a Escola, contrato e  
resultados obtidos. Fernando Pinto é um exemplo de identifica  
ção e afinidade, acontecidas com a Mocidade Independente de  
Padre Miguel, só interrompidas por sua morte, mas que marcaram

---

[38] Revista MANCHETE, nº1666, 21/3/84 op.cit.p.4

a Escola e a transformaram, dando-lhes características que sempre remetem ao trabalho deste Carnavalesco.

O carnaval de 1985 foi eclético quanto aos enredos apresentados, que tanto tinha o enfoque do passado, como o da Portela, "Recordar É Viver", abordando também temas do cotidiano, como o Império, com "Samba Suro e Cerveja" e a S.Clemente, com "Quem Casa Quer Casa". Outras Escolas abordaram temas históricos, como a Mangueira com "Abre Alas Que Eu Quero Passar", (Chiquinha Gonzaga), União da Ilha com "UM Herói, Uma Canção, Um Enredo" (João Cândido) e outras abordaram temas oníricos, como a Beija Flor com "Lapa de Adão e Eva e a Imperatriz Leopoldinense com "Adolã, A Cidade Misteriosa".

Dentre os enredos, destacou-se "Ziriguidum, 2001, Carnaval das Estrelas, de Fernando Pinto para a Mocidade Independente de Padre Miguel, que versava sobre as Escolas de Samba e o seu futuro.

"Quem buscar algo no inconsciente coletivo brasileiro nas Escolas de Samba, o encontrará mais no visual do que nas letras. Há via de tudo nos samba enredos de 85, para Stanislaw Ponte Preta nenhum botar defeito. De exaltações a liberdade até elogios à ditadura (a de Vargas); dos inadimplentes da casa própria ao caviar do Ibrahín, da propaganda da cerveja (combustível da ilusão), ao carnaval sideral do Ziriguidum 2001. A vitória do neologismo, enaltecido em versos como "cervejando lá se vai o dis-sabor" e o crioulo só quer "michael-jé kiar". Diante de tanto lalalalaiá e ôôôôôô o que explodiu na avenida foram mesmo a garra dos sambistas e criações dos Carnavalescos, coloridas e delirantes como nunca, compondo um espetáculo de descontração e alegria, único no mundo." (39)

(39) MUGGIATI, ROBERTO, in Revista Manchete, nº 1715, ano 33, de 2/3"85, op.cit.p.1

Esta explosão conjunta de Carnavalescos e Escolas de Samba reflete o painel diversificado em que se encontrava o Carnaval Carioca. Usava-se pela primeira vez o raio laser, num recurso sofisticado utilizado pela União da Ilha para enriquecer sua apresentação. Sofisticação seria a palavra chave destes cinco anos para aumentar a expectativa que sempre envolveu os desfiles das Escolas de Samba.

Sofisticação esta que deu o título à Mocidade Independente de Padre Miguel, em seu enredo futurista sobre um não tão distante ano de 2001. A era espacial aterrisou na Avenida, na visão criativa de Fernando Pinto, que vestiu a bateria da Escola com fantasias de marcianos, as baianas com capacetes de astronautas, e criou galáxias onde as estrelas do carnaval eram brasileiras, como o bumba meu boi, os ranchos e os impressionantes discos voadores..

Em 1985 aconteceu também uma experiência inédita que envolveu um grupo de Carnavalescos no trabalho conjunto de criação do carnaval para a recém criada Portela Tradição. Maria Augusta Rodrigues, afastada da atividade de Carnavalesca, foi procurada no mês de outubro de 1984 por Nésio Nascimento, Presidente da Tradição (nome definitivo da Escola) e por Viriato Ferreira, e deste encontro formou-se um grupo que elaborou o carnaval da Escola para 1985.

O primeiro carnaval de criação coletiva reuniu Rosa Magalhães, Licia Lacerda, Viriato Ferreira, Braga, Paulino e Maria Augusta, cujo esquema de trabalho durou até o ingresso da Escola no primeiro Grupo, em 1988, quando esta equipe se dissolveu. O primeiro enredo apresentado foi "Passaro Guerreiro" baseado na revolta dos índios do Parque Nacional do Xingu, dando à Escola o seu primeiro título. Num esquema de trabalho em que o tempo foi bastante escasso, o processo envolveu a

todos profundamente, como relata Licia Lacerda:

"Foi uma volta no tempo, porque a Tradição apesar de ter estrutura, não era rica. Era eu, Viriato, Rosa, Augusta, todos lá trabalhando juntos (...) era uma nova visão de trabalho e saiu um carnaval só de criação, em pouco tempo (...) não tinha barracão, aranjamos um espaço pequeno no Pavilhão, com um detalhe, não cobramos um centavo, foi tudo de graça, foi uma coisa de amor ao samba, uma coisa antiga (...) tão antiga que todo mundo fez de graça(...)"

*Licia Lacerda*

A Tradição ano após ano fez uma trajetória vitoriosa, e o final da década de 80 apresentou mais um fenômeno significativo para as Escolas de Samba, o do planejamento pré estabelecido da chegada aos grupos superiores em um tempo mínimo. Este planejamento, que envolvia uma infraestrutura financeira e administrativa compatíveis com o projeto, incluía também a contratação de bons Carnavalescos.

Este é o caso por exemplo da Acadêmicos da Rocinha, que da vitória no grupo de Acesso em 1989 chegou ao Grupo 2 e em 1991 passou para o Grupo I, sob o comando de Carlos D' Andrade que assumiu o lugar de Joãozinho Trinta para elaborar o carnaval da Escola para 1992. Por outro lado, escolas como a Viradouro, que estreou no Grupo Especial em 1991, contam com a presença de Max Lopes, que realizou um belíssimo desfile, como aconteceu também com a Leão de Iguazú, campeã do Grupo I, em 1991 com a Carnavalesca Lilian Rebello, e que já está no Grupo Especial.

Este fenômeno pressupõe a existência de uma "fórmula" para o sucesso meteórico de determinadas Escolas, e sem dúvida para este objetivo ser alcançado, um bom Carnavalesco passa a ser um grande investimento.



Em 1986 Julio Mattos retornou à Mangueira, uma volta que demonstra a importância da experiência deste Carnavalesco e sua identificação com a Escola, principalmente pelos resultados obtidos.

Nos anos de 1986 e 1987 a Mangueira venceu os dois concursos, com os enredos "Caymmi Mostra ao Mundo o Que a Bahia e a Mangueira Tem" e "O Reino das Palavras, Carlos Drumond de Andrade", e Julinho perdeu o tricampeonato por um ponto:

"(...)me chamaram de novo, na Mangueira, as coisas estavam ruins e queriam a minha opinião, eu me empolguei e dei a sugestão Caymmi — e acabei ficando de novo como Carnavalesco, fazendo figurino, alegoria e enredo. Fui campeão novamente e depois apresentamos Carlos Drumond de Andrade e "Cem Anos de Liberdade", em que perdemos por um ponto, que seria o tricampeonato de minha autoria."

*Julio Mattos*

Nestas três décadas este foi o terceiro retorno de Julio Mattos à Mangueira, sempre mantendo ativa a sua fábrica de alegorias e esculturas. Se haverá um novo retorno, nem ele mesmo confirma, mas continuará sendo sempre o "Julinho da Mangueira".

#### 2.3.5 - FINAL DA DÉCADA DE 80 - A VIRADA DO SÉCULO XX

"Aieieu Mamãe Oxum  
Yemanjá Mamãe Sereia  
Salve as águas de Oxalã  
Uma estrela me clareia (BIS)  
É no chuê chuê  
É no chuê chã  
Não quero nem saber  
As águas vão rolar" (40)

(40) Samba enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel, "Chuê, Chuã...as Águas Vão Rolar" para o ano de 1991.

O carnaval de 1989 apresentou um paradoxo entre o tradicional e o revolucionário nas Escolas de Samba e na criação de dois Carnavalescos. Max Lopes apresentou neste ano um enredo histórico, várias vezes explorado, "Liberdade Liberdade Abre As Asas Sobre Nós", na Imperatriz Leopoldinense, descrevendo a história da Independência do Brasil. Foi um retorno ao carnaval tradicional, não só pelo tema, mas por sua execução, com fantasias que vestiam totalmente os componentes, diferenciando-se da nudez explícita dos desfiles das outras Escolas.

Joãozinho Trinta, por sua vez, criou para a Beija Flor um enredo polêmico e crítico, "Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia", falando também de liberdade, mas da liberdade do próprio carnaval. Um desfile que foi surpreendente pela explícita teatralização do enredo, utilizando uma ala de men digos composta de atores de teatro e também pela proibição feita pela Igreja da utilização da alegoria Cristo Mendigo. Esta proibição foi contornada pelo Carnavalesco e pela Escola, que cobriram a alegoria com plásticos pretos e colocaram uma placa dizendo: "Mesmo proibido, olhai por nós".

Duas concepções de carnaval diferentes. De um lado Joãozinho Trinta a quinze anos na mesma Escola, evocando a liberdade, sua e de sua agremiação, de colocar na Avenida a ousadia em sua plenitude. Tão extrema a ponto de ser proibida, a ele que na década de 70 despiu mulatas destronando as grandes campeãs.

Do outro Max Lopes, com uma vasta experiência obtida na passagem por diversas Escolas, como a União da Ilha, a Vila Isabel e a Mangueira, em que absorveu diferentes discursos. Com esta bagagem, optou por um carnaval que também evocava a liberdade, não só a liberdade histórica, mas a de vestir toda a Escola num modelo "antigo" de carnaval.

Foram duas apresentações de grande impacto e beleza, e a Imperatriz veneceu, embora empatada com a Beija Flor, e Max Lopes com treze anos de carnaval teve seu nome consagrado, num desfile ao qual não faltou polêmica e grandiosidade.

"(...)a Imperatriz ganhou paradoxalmente, empatada com a Beija Flor que perdeu por um pontinho lá qualquer e foi para segundo. Mas a Beija Flor foi tremendamente revolucionária. Talvez Joãozinho Trinta com o Cristo e os Urubus em "Ratos e Urubus Larguem Minha Fantasia", uma revolta maravilhosa do João, aquilo revolucionou esteticamente o carnaval de maneira que se poderia dizer revolucionária, moderna. A primeira parte eram os mendigos, trapos, e eram atores excepcionais, e tirou junto com a Imperatriz, com o Max, que teve a coragem de vestir a Escola toda, e não se viu nem barriga de fora, vestiu de forma tradicional, que parecia que estávamos vendo as Escolas de Samba de vinte anos atrás (...)a Beija Flor veio diametralmente o posta, e o juri deu para um e para outro, o que significa que o cara não deve seguir modismos, ou ele vai para o tradicional como o Max foi (...) ou cai para o ultrarevolucionário, como o Joãozinho Trinta (...) um era o contrário do outro, e os dois chegaram lá em cima, porque estava muito bem feito e é aí que entra a marca de cada um."

*Fernando Pamplona*

Modismos, modernismo e tradição são os caminhos para a última década do século. Os últimos anos da década de 80 trouxeram perdas irreparáveis com as mortes de Carnavalescos importantes como Arlindo Rodrigues, Fernando Pinto, Braga, Paulino e em 1991 Ney Ayan, deixando espaços a serem preenchidos pelos Carnavalescos atuantes e por aqueles que estão começando.

O esquema de identidade/identificação torna-se cada vez mais importante, pois elementos como originalidade, qual

dade, competencia e bons resultados são para os Carnavalescos requisitos básicos para o sucesso de seu trabalho. Compreender a Escola de Samba pela qual é contratado é um fator essencial para alcançar os objetivos propostos.

"Fernando Pinto marcou uma época, você pode falar da Mocidade antes e depois do Fernando Pinto. Ele não só marcou uma época do carnaval, mas também a própria Escola apreendeu o sentido dele(...) a Escola compreendeu o Carnavalesco e o Carnavalesco compreendeu a Escola. Aí vem a dupla Renato e Lilian, que não fazem o carnaval como fazia o Fernando, mas também bateu certo, tanto que no ano passado e neste ano com "Chuê, Chuã" e com aquele enredo que era uma saudação à própria Escola - Vira Virou ficou clara a identidade entre as duas partes (...)"

*Haroldo Costa*

A homenagem da campeã de 1990, Mocidade Independente aos Carnavalescos Arlindo Rodrigues e Fernando Pinto reúne passado e futuro demonstrando que a vitalidade das Escolas está sedimentada nas lições e modelos existentes, e também na busca e ousadia de novos caminhos. O bicampeonato obtido com o belo trabalho de Renato Lage e Lilian Rabelo reafirma que as lacunas deixadas pelos Carnavalescos falecidos podem ser substituídas com competência e criatividade.

Do /superespetáculo" da década de 80 chega-se ao "me gaespetáculo de cor, sonho e fantasia" do carnaval de 1991, apresentado nos belos desfiles das Escolas e sobretudo no enrêdo abstrato e onírico, de infinitas possibilidades da Mocidade Independente.

"O impecável carnaval da Mocidade Indepente de Padre Miguel (...)inundou a Sapucaí de alegria. Quatro mil sambistas travestidos de peixes, sereias, pinguins, surfistas e Iemanjãs fizeram a superfesta. O recado

da Mocidade foi fundo na consciência ecológica brasileira, carnavalescamente adornada de brilhos, plumas e paetês."(41)

Termos superlativos são aqueles mais utilizados para definir as Escolas de Samba e seus Carnavalescos, e já não se concentram mais títulos em Escolas consagradas. Em 1991 a Mangueira e o Império Serrano, grandes campeãs, obtêm as últimas colocações, sendo que o Império foi rebaixado para o Grupo I, e isto é um sinal de que é necessário algo mais que a fama para garantir o posicionamento no Grupo Especial.

O papel do Carnavalesco é incontestável nesta história, e sua renovação e evolução confirma o carácter de suporte que adquiriu ao longo dos anos no carnaval das Escolas de Samba.

"As pessoas gostam muito de criar teorias e discutir na frente do espelho. É como o samba enrêdo, todo mundo fala mal e você tem sempre sambas que ficam marcando a ano, o samba tem uma renovação constante, e é uma fonte de talento muito grande, e que está sujeito a bons e maus momentos e resulta dos (...) a Escola de Samba é um organismo em mutação permanente porque ela reflete a sociedade em que ela está, onde foi criada e existe, e a Escola de Samba é uma realidade (...) ela muda e isso que é bonito, ela não é estagnada (...) acho que uma prova disso é o aparecimento de novos Carnavalescos (...) é uma coisa que prova a vitalidade do carnaval, das Escolas de Samba, e este pessoal vai trazendo a sua contribuição, resultado de suas análises, de sua cultura, da compreensão do fenômeno do carnaval, da relação carnaval/povo(...)os que são bons, ficam, os que não são, não ficam (...) e é uma coisa que é uma autofagia (...)ficam aqueles que realmente tem alguma coisa a dizer."

*Haroldo Costa*

(41) Revista Manchete, nº 2028, de 23/3/91, op.cit.p.22

E por ter sempre alguma coisa nova a ser dita, os Carnavalescos continuam fazendo belos carnavais, contribuindo, sem dúvida, para a dinâmica e continuidade das Escolas de Samba, com seu lugar reconhecido e assegurado.

### III - A RELAÇÃO PROFISSIONAL

#### 3.1 - O CARNAVALESCO E A ESCOLA DE SAMBA

A relação profissional existente entre o Carnavalesco e a Escola de Samba é estabelecida através de sua contratação para a execução do carnaval. É o que se chama comumente de "fazer o carnaval". Historicamente isto não significava que este profissional fosse remunerado, e este contrato, muitas vezes feito verbalmente estabelecia o compromisso entre as partes, pelo trabalho executado pelo Carnavalesco e as condições dadas pela Escola.

Antes mesmo da década de 60 as Escolas de Samba contratavam profissionais, remunerando-os, mas era um fato raro. Da década de 60, quando o casal Nery, Arlindo e Pamplona realizaram carnavais para o Salgueiro sem remuneração até os dias de hoje, alterações significativas desta relação desencadearam o processo profissionalizante do Carnavalesco.

Para se compreender a atuação do Carnavalesco é necessário descrever os setores mais importantes da Escola, com os quais ele deverá trabalhar e que lhe forneceram os meios necessários para execução de sua proposta. A Escola de Samba é composta de dois setores que atuam em diferentes níveis de intensidade durante o ano:

1. SETOR ADMINISTRATIVO: que atua o ano inteiro e é composto pelas pessoas associadas à Agremiação, que é regida por um Estatuto Social. A Assembléia Geral, poder máximo na Escola, elege o Conselho Deliberativo, que por sua vez elege a Diretoria Administrativa, que dirige a Escola e é constituída dos seguintes cargos:

PRESIDENTE	- Autoridade suprema e responsável <u>pe</u> la orientação e representação da Escola.
VICE-PRESIDENTE	- Substituto do Presidente.
SECRETÁRIO	- Coordenador da Secretaria da Esco- la.
TESOUREIRO	- Coordenador da parte financeira.
DIRETOR DE PATRIMÔNIO	- Coordenador dos materiais e instala- ções da Escola.
DIRETOR SOCIAL	- Coordenador de Programação das Ati- vidades festivas.
DIRETOR DE ESPORTE	- Coordenador de atividades <u>esporti</u> vas.
RELAÇÕES PÚBLICAS	- Responsável pelos contatos com os meios de comunicação.
DIRETOR CULTURAL	- Responsável pela programação <u>cultu</u> ral.
DIRETOR DE CARNAVAL	- Responsável pela supervisão e <u>orien</u> tação das atividades carnavalescas.
CONSELHO FISCAL	- Responsável pela fiscalização.

2. SETOR CARNAVALESCO : que atua na organização e execução do carnaval, funcionando mais ativamente no período de preparação do desfile. Este setor tem como órgão máximo a COMISSÃO DE CARNAVAL, que todo ano é eleita pelo Setor Administrativo, e se relacionará com aquelas pessoas envolvidas nas atividades de planejamento e execução.

Os segmentos que se relacionam diretamente com a Comissão de Carnaval são:

Diretor de Carnaval

Diretor de Harmonia

Diretor de Bateria

Presidente de Alas

Ala de Compositores

Diretor de Ensaios



O Carnavalesco se relaciona com ambos os setores, mas sua integração maior e mais direta é com o Setor Carnavalesco, com o qual trabalhará e dividirá as responsabilidades. Em contato com a Comissão de Carnaval ele procederá ao cumprimento e realização das etapas de seu trabalho, sempre com a aprovação desta Comissão. Esta organização é imprescindível para a correta execução do carnaval, e o contato com estes setores propicia ao Carnavalesco um controle mais seguro do trabalho realizado.

A posição do Carnavalesco no contexto da Escola de Samba é de grande destaque e mobilidade, onde funciona como um elemento mediador entre os vários setores da Escola. Relacionando-se com elementos importantes desta estrutura, ele está submetido à sua hierarquia, não aparecendo como um elemento fixo nos quadros. A exceção é quando ele é nomeado Diretor de Carnaval, costume de algumas Escolas, onde acumula este cargo e mais as suas atividades.

A compreensão das características da Escola que o contrata é fundamental para um bom resultado. Deve o Carnavalesco estar consciente dos aspectos que caracterizam e individualizam a Escola, tais como suas cores, comunidade que a compõe e a linha de carnaval que melhor se adapta à Escola.

As Escolas de Samba constituem hoje um mercado de trabalho amplo que absorve uma enorme quantidade de pessoas, sobretudo no período de execução do carnaval. Nos barracões o trabalho em equipe reúne um variado número de pessoas, especializada ou não, que formam a mão-de-obra da Escola. Algumas Escolas de Samba tem manifestado interesse em desenvolver um processo de aprendizado específico de técnicas relativas ao carnaval, de maneira a se tornarem autônomas na produção destes serviços.

O Carnavalesco Joãozinho Trinta, percebendo a possibilidade do aproveitamento da mão-de-obra própria da comunidade, iniciou na Beija Flor em 1976 um trabalho de treinamento de pessoas residentes em Nilópolis, sobretudo crianças e adolescentes, aproveitando este potencial com excelentes resultados. Transmitindo a estas pessoas os conhecimentos técnicos e artísticos do Barracão, o Carnavalesco conseguiu formar diversas equipes que hoje não estão limitadas ao carnaval. A possibilidade do aprendizado profissional, aliada a atração destas pessoas pela Escola, terminaram por tornar a Beija Flor auto-suficiente, não necessitando contratar profissionais de fora, mas remunerando e aproveitando aqueles que ela mesma formou.

Observamos que esta experiência de Joãozinho Trinta com a Beija Flor é um fato único entre os Carnavalescos, por sua duração, visto que a quinze anos é o Carnavalesco fixo da Beija Flor, e por seus resultados. A preocupação com a formação de mão de obra especializada começa a ser uma constante em todas as Escolas, no sentido de uma assistência maior às equipes, mas não constitui uma preocupação generalizada entre os Carnavalescos, que veem este aprendizado muito mais como uma contingência do Barracão do que uma finalidade em si mesma.

O Carnavalesco como coordenador geral do Barracão, onde trabalha com a assistência de Chefes de Setores específicos, não está alheio ao aprendizado e treinamento necessário aqueles que sem experiência prévia integram as equipes. Para tanto ele geralmente possui percepção e sensibilidade, necessárias a qualquer profissão que inclua o trabalho em equipe, para avaliar a qualidade da mão de obra disponível, e na medida do possível colaborar para a sua especialização.

"O que a gente quer fazer realmente é desenvolver a arte neste lado social, acho que seria um caminho, pois o carnaval como diz Joãozinho Trinta com muita sabedoria, "é

uma coisa milagrosa", é uma coisa que vo  
cê põe o mais alto nível social e o mais  
baixo trabalhando junto, (...) é uma coisa  
milagreira (...) Não se resume ao desfile ,  
são oito, nove meses de trabalho, de con  
gracamento."

*Max Lopes*

"(...)o carnaval é cíclico, e você tem ope  
rários que trabalham praticamente só neste  
período, e é um universo de profissionais  
gigantesco (...) Na Estácio a gente fez um  
trabalho que não encerra com o carnaval. De  
pois do carnaval o presidente montou uma  
firma de construção cenográfica que conti  
nua dando prosseguimento ao trabalho duran  
te o ano todo (...)"

*Mário Monteiro*

"(...)eu comecei a fazer dez casais de cri  
anças, meninos e meninas, e ensaia-los co  
mo Mestre Sala e Porta Bandeira. Comecei a  
organizar a ala das crianças, a bateria  
mirim (...) comecei a botar muitos jovens  
nas equipes de chapeleiro, de decoração, de  
escultura (...) tanto que hoje eu tenho  
aqui dentro garotos de vinte anos que es  
tão comigo a quinze, que conheci pequenos  
e hoje estão bem encaminhados."

*Joãozinho Trinta*

Um exemplo recente de que o trabalho de Joãozinho Trinta poderá ser transformado num modelo aconteceu na Escola de Samba Unidos da Rocinha, que teve a iniciativa de organizar um projeto comunitário unindo a Escola de Samba e o trabalho profissionalizante, convidando o Carnavalesco Carlos D'Andrade para assumir não só o carnaval da Escola, mas também colaborar no projeto.

"(...)eu tenho um trabalho comunitário imen  
so para ser feito na Rocinha, e eu vou fa  
zer o carnaval da Rocinha paralelo a este  
trabalho comunitário (...) para fazer cur  
sos profissionalizantes num galpão onde  
tem de tudo que é máquina, de serralheria,

carpintaria, e eles querem que eu dirija aquilo (...) e eles me exigiram dedicação exclusiva como Carnavalesco e também para dirigir os cursos profissionalizantes da comunidade(...)"

*Carlos D'Andrade*

As Escolas de Samba são para o Carnavalescos os "Pa<sub>tr</sub>ões" que o contratam por um tempo determinado para executar o carnaval, e sua atuação está limitada por determinadas ins<sub>ta</sub>ncias:

GRÁFICO I

CAMPOS DE ATUAÇÃO

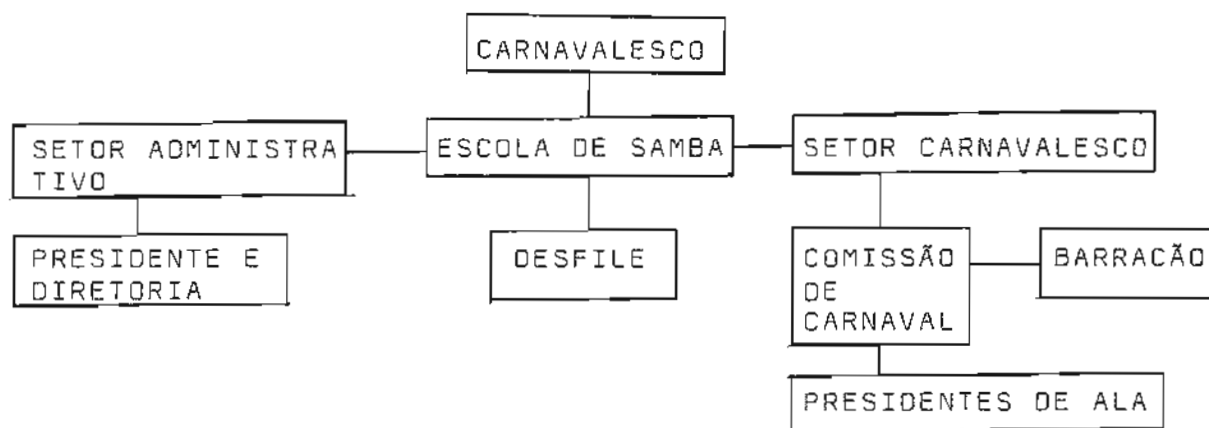
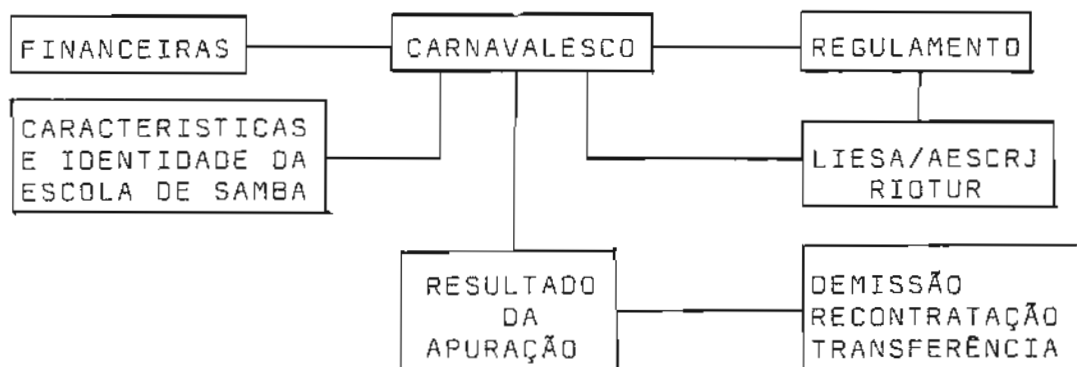


GRÁFICO II

LIMITES DE ATUAÇÃO



O Grafico I demonstra os setores que configuram o campo de atuação do Carnavalesco e seus desdobramentos. O Gráfico II demonstra os fatores que limitam a atuação do Carnavalesco em termos operacionais, e como consequência a sua manutenção ou dispensa da função que ele exerce.

### 3.2 - - ASSOCIAÇÕES REPRESENTATIVAS DAS ESCOLAS DE SAMBA

#### 3.2.1 - A ASSOCIAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO E A LIGA INDEPENDENTE

Tão importante quanto a estrutura da Escola de Samba é para o Carnavalesco, as entidades que as representam constituem um nível hierárquico superior às Escolas que, por sua atuação atingem o trabalho do Carnavalesco. Compreender alguns aspectos de sua formação e influência é importante para situar o Carnavalesco neste contexto que abrange a sua relação profissional.

Atualmente o Carnaval Carioca possui 58 Escolas de Samba, e duas entidades as representam, a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, AESCRJ, composta por 42 Escolas e a Liga Independente das Escolas de Samba, a LIESA, composta por 16 Escolas de Samba.

O desfile das Escolas de Samba se divide em Grupos, sendo que a AESCRJ administra os Grupos I,II,III e o Grupo de Acesso, ou Escolas de Samba dos Grupos de Base. Em 1990 foi criado o Grupo Especial, atualmente administrado pela LIESA, do qual participam Escolas de Samba filiadas às duas Associações.

Em 1984, ano da inauguração do Sambódromo, a fundação da LIESA foi um fato importante para as Escolas de Samba.

Antes, representadas pela AESCRJ, possuíam um poder de pres  
são bastante limitado, reduzido praticamente à sua apresenta  
ção e o recebimento de pequenas subvenções dadas pelo Governo  
do Município. A organização destes desfiles carecia de infra  
estrutura, e eram correntes as falhas de coordenação, o que  
incluía grandes atrasos do início da apresentação, e também re  
lacionadas com as verbas a elas destinadas, sempre distantes  
da realidade dos custos do carnaval. Esta subvenção não cobria  
os gastos de um carnaval cada vez mais caro, e sua liberação  
era feita num período muito próximo ao carnaval, o que difíc  
ultava muito a sua viabilização.

Estes dois problemas, organização e verba, e também  
as divergências internas havidas na AESCRJ, originaram a dis  
sidância de dez Escolas a ela associadas: Mangueira, Portela,  
Beija Flor, Mocidade Independente de Padre Miguel, Salgueiro, Im  
pério Serrano, Unidos de Vila Isabel, União da Ilha do Governador  
e Caprichosos de Pilares. Comandadas pelo então Presidente  
da Mocidade, Castor de Andrade, e pelo Presidente da Vila Isa  
bel, Ailton Guimarães Jorge, fundaram a Liga Independente das  
Escolas de Samba em 23 de julho de 1984.

A partir da fundação da LIESA começou a existir um  
novo relacionamento entre as Escolas de Samba e o Poder Públi  
co, baseado na prestação de serviços que passou a representar  
o desfile para as Escolas de Samba. Inicialmente a LIESA e a  
Riotur fizeram contratos de prestação de serviços que reuniam  
num só "pacote" a arrecadação, comercialização e transmissão  
do desfile. A LIESA passou a conduzir as negociações deste con  
trato, pelas Escolas que participavam do desfile do Grupo I em  
1984.

A partir de 1988 a LIESA se responsabilizou por as  
pectos antes restritos à RIOTUR, incluindo a organização do

espetáculo e a elaboração do Regulamento do desfile, que é referendado pelo Presidente da RIOTUR, como explica seu Presidente Ailton Guimarães Jorge, ou Capitão Guimarães, como é mais conhecido no mundo do samba.

"O que ocorreu foi que nós liberamos a RIQ  
TUR de uma série de encargos, antigamente  
tinha aquelas brigas, você se lembra como  
tinha briga no resultado do carnaval, hoje  
não tem mais, hoje tem saído o resultado  
que o povo esperava(...) Então depois que  
o Juri do desfile veio para nossa mão não  
houve queixa, há uma lamentação de uns e  
outros, mas também se não houver não é sam  
ba, e a única Escola que nunca reclama é  
a que ganha (...)"

*Ailton Guimarães Jorge*

No Grupo Especial desfilam Escolas filiadas à LIESA e à AESCRJ, mas cabe à LIESA a administração financeira e a organização da apresentação, para a qual escolhe os Julgadores, que participam do Curso de Jurados por ela promovido. Produz ainda o Manual do Julgador, a Revista Rio Samba, em conjunto com a RIOTUR, e a Revista Abre Alas, em dois volumes, contendo as informações sobre todas as Escolas que desfilam no Grupo Especial. Uma de suas provas de eficiência foi resolver um problema que sempre foi crítico, o atraso do Desfile. Em 1991 nem o início dos desfiles nem as Escolas atrasaram, e os horários foram rigorosamente cumpridos.

As negociações entre as Associações e a RIOTUR sempre transcorrem sob intensa pressão, sobretudo no que diz respeito às verbas. A cada ano surgem novos impasses e atritos, geralmente acompanhados de ameaças de suspensão do desfile e até mesmo sua transferência para outro local, principalmente o desfile do Grupo Especial. Apesar destas divergências, o contrato é assinado conforme os acertos entre as partes, que sempre chegam a um acordo.

A LIESA tem com relação ao Carnavalesco, uma posição de diálogo e atenção que cresce a cada ano. Após o carnaval realiza reuniões e a primeira delas é justamente com os Carnavalescos das Escolas do Grupo Especial, para discussão dos resultados do desfile e para ouvir suas opiniões.

"A figura do Carnavalesco é fundamental e hoje mais do que nunca os Carnavalescos tem uma atuação muito grande. Na LIGA eles tem uma participação muito grande, depois com os Presidentes. A primeira reunião que nós tivemos este ano foi com os Carnavalescos, para eles emitirem as opiniões deles; como vamos ter outras durante o ano, para saber o que precisa mudar dentro daquele manual do julgador, se os quesitos estão muito fechados, se está entervando a criatividade(...)"

*Ailton Guimarães Jorge*

### 3.2.2 - O CARNAVALESCO E O REGULAMENTO

O julgamento das Escolas de Samba sempre foi uma questão complexa desde a realização dos primeiros concursos. Critérios de avaliação e escolha dos julgadores sempre foram pontos polêmicos, visto que uma concepção ou escolha mal feitas podem significar uma avaliação distorcida do desfile, com graves consequências. A competição é um dos elementos vitais do carnaval das Escolas de Samba, regido pela mobilidade existente entre os Grupos, que possibilita que as Escolas ascendam ou desçam conforme o resultado obtido.

Esta mobilidade provoca a busca da superação em cada desfile, e o perigo do rebaixamento e sobretudo a conquista do título máximo, são os elementos delimitadores desta competição, na qual as Escolas de Samba investem todos os seus recursos.



O Regulamento, ponto crítico de tensões e pressões, passou por mudanças que o adequaram às apresentações das Escolas, sobretudo as do Grupo Especial. Neste Grupo, em que as experiências e inovações tecnico-artísticas se concentram mais acentuadamente, a avaliação baseia-se na análise de mínimas diferenças, regulamentadas sob critérios cada vez mais minuciosos. Cabe a LIESA elaborar o Regulamento do Grupo Especial, e à RIOTUR cabe elaborar o Regulamento para os desfiles dos Grupos de Base da AESCRJ, com os mesmos critérios.

Neste Regulamento estão determinadas todas as normas de apresentação das Escolas, desde a obrigatoriedade de enrê dos nacionais até a quantidade e dimensão dos carros alegóricos. Cada Julgador recebe um Mapa, onde escreve as notas, segundo os critérios de avaliação para cada quesito. É dada também uma orientação geral de como deve proceder o julgador e o sistema de concessão de notas, no qual a nota inferior a dez implica numa justificativa escrita dos motivos.

Os quesitos atualmente julgados são os mesmos para todos os Grupos, e os critérios de avaliação e normatização não diferem muito, guardadas as diferenças entre o porte das Escolas de Samba. Os quesitos julgados são: {42}

1. ENRÊDO
2. FANTASIA
3. ALEGORIAS E ADEREÇOS
4. BATERIA
5. SAMBA-ENRÊDO
6. HARMONIA
7. EVOLUÇÃO
8. COMISSÃO DE FRENTE
9. MESTRE SALA E PORTA-BANDEIRA
10. CONJUNTO

---

{42} LIESA, Manual do Julgador, Carnaval 1991. Carnaval 91 Rio  
Manual dos Julgadores dos Desfiles da AESCRJ.

Para o Carnavalesco o conhecimento do Regulamento é indispensável, pois ele deverá adequar o carnaval da Escola às exigências feitas, cabendo à Escola o cumprimento de todas as normas. O desfile é um produto do esforço conjunto do Carnavalesco e da Escola de Samba, no sentido de cumprir ao máximo as determinações prescritas no Regulamento, para que a avaliação seja a melhor possível.

Para a obtenção deste resultado as Escolas de Samba necessitam de recursos, gerados pela subvenção e por outras fontes de financiamento. Na década de 70 a figura do "Patrono" que exerce o papel de "mecenas" patrocinador do carnaval, teve sua importância cada vez mais acentuada. A obtenção de recursos para a realização do carnaval está apoiada em diversas alternativas, como a ajuda de comerciantes de áreas próximas à Agremiação e o "Livro de Ouro", usado para doações, costume antigo que remonta aos tempos dos Ranchos e Grandes Sociedades.

Concorrem ainda para aumentar os recursos financeiros da Escola, as suas próprias Alas, que organizam festas para promover seus Figurinos. Alas como a dos Compositores e também a Bateria costumam promover festas e fazer apresentações e shows fora da Escola, que por sua vez organiza vários eventos que aumentarão sua receita para o carnaval. No que se refere aos Patronos, pessoas de poder financeiro elevado, em geral justificam seu envolvimento com as Escolas de Samba por um profundo e devotado amor a estas, das quais se orgulham e onde são por vezes considerados verdadeiros líderes comunitários.

Esta dedicação ao samba tem sido um fator decisivo para as conquistas da LIESA. Sua determinação na defesa dos direitos das Escolas é uma questão que envolve pessoas ligadas a diversas atividades, incluindo o popular Jogo do Bicho. A presença destas pessoas é um fato inegável, não só pelo suporte

financeiro, mas por exercerem o papel de Patronos e mesmo exercerem o cargo de Presidentes, o que os coloca sempre em evidência.

A intervenção dos Patronos, seja qual for a atividade por eles exercida fora do mundo do samba tem diminuído através da crescente autonomia financeira das Escolas de Samba. No Grupo Especial, a distribuição das verbas se faz pelo posicionamento no "Ranking" do campeonato, e como são verbas significativas, a necessidade do financiamento através dos Patronos vem decrescendo, mas permanece a sua importância no contexto de cada Agremiação.

Para o Carnavalesco trabalhar numa Escola de Samba que possua um suporte financeiro capaz de viabilizar todo o projeto do carnaval é sempre a melhor opção, ainda que rara, visto que poucas Escolas podem ser consideradas hoje como totalmente auto suficientes financeiramente.

### 3.3 - - A ASSOCIAÇÃO DE CARNAVALESCOS DE ESCOLAS DE SAMBA

#### 3.3.1 - A CONSCIENTIZAÇÃO PROFISSIONAL

As Escolas de Samba sempre contaram com entidades que as representaram e defenderam seus direitos. O Carnavalesco em seu processo de profissionalização e sua crescente importância não poderia prescindir de uma entidade que o representasse, resultante de uma crescente conscientização de seu papel e também de sua valorização independente da própria Escola de Samba.

A criação da Associação de Carnavalescos de Escolas de Samba, a ACES, baseou-se na necessidade da regulamentação e

reconhecimento da profissão do Carnavalesco, e a determinação dos pré-requisitos para exercê-la. Nos primeiros tempos, ainda nas décadas de 50 e 60, atuavam como Carnavalescos pessoas cuja experiência técnica estava ligada às áreas como as Artes Plásticas e a Cenografia. Com a crescente necessidade de profissionais e a falta de controle daqueles que eram contratados pelas Escolas de Samba, houve uma abertura generalizada, cujo resultado foi a absorção de pessoas com formação das mais diversificadas áreas, tais como médicos, bancários, engenheiros, psicólogos, e outros, o que gerou uma distorção quanto ao que habilitaria uma pessoa a ser Carnavalesco.

Esta distorção ocasionou uma corrida ao mercado de trabalho oferecido pelas Escolas, de pessoas cujo conhecimento e habilitação técnica nem sempre correspondêram às exigências. A realidade vivida pelos Carnavalescos foi outro fator importante na Criação da ACES, no que se refere às condições de trabalho oferecidas pelas Escolas de Samba, nem sempre satisfatórias. O surgimento de uma nova geração de Carnavalescos formada no esteio da primeira geração dos anos 60, possuidora de uma nova visão acerca de seu trabalho também colaborou para a idealização da Associação.

Baseados nestes aspectos, um grupo de Carnavalescos de ambas as gerações, composto por Luis Fernando Reis, Roberto Costa, Lilian Rebello, Renato Lage, Carlos D'Andrade, Gil Ricon e Geraldo Cavalcanti fundou a ACES em dezembro de 1987. A ACES constitui, em conjunto com a criação da LIESA e a construção do Sambódromo, um fato novo e significativo na história do carnaval das Escolas de Samba. Não só pelo impacto causado, mas por ser o primeiro movimento objetivo em direção ao reconhecimento da profissão do Carnavalesco.

"(...)o mentor intelectual disso foi uma pessoa muito politizada, o Roberto Costa, que tem a sua passagem pelo MR8, e o Luis

Fernando Reis, que na época era candidato a deputado federal. Então era uma turma muito politizada que ao mesmo tempo cau sou uma reação entre banqueiros e presidentes de Escolas, e paralelamente a isto uma paura nos menos desavisados, nos menos consciêntes."

*Lilian Rabello, Presidente da ACES*

"(...)nos unimos um dia porque tinha que acabar com aquela coisa do Carnavalesco da Portela ser um monstro e não falar com o Carnavalesco da Mangueira, e todos não se falavam em função das Escolas concorrerem e isso não tem nada a ver, os próprios Presidentes comem na mesma mesa, são amigos, e porque não os Crenavalescos?"

*Carlos D'Andrade, Fundador da ACES*

"O grupo é muito heterogêneo, a maior parte dos Carnavalescos são pessoas que não tem um trabalho fixo, não pode pagar uma mensalidade. Para termos um grupo relativamente bom, teríamos que ter todas as classes de Escolas, primeiro, segundo, terceiro grupo, e os Carnavalescos do terceiro grupo não vem, eles tem medo, acham que fazendo parte da ACES o presidente não vai contratar (...) se todos tem direito a uma asso-ciação, porque ô não?"

*Geraldo Cavalcanti, Fundador da ACES*

Desta forma, foi fundada esta Associação, com determinações dispostas em seu Estatuto, do qual transcrevemos uma pequena parte inicial:

## "ASSOCIAÇÃO DOS CARNAVALESCOS DE ESCOLA DE SAMBA"

### ESTATUTO SOCIAL

CAPÍTULO I - DA DENOMINAÇÃO, CONSTITUIÇÃO, NATUREZA FINALIDADE, SEDE, DURAÇÃO E PATRIMÔNIO.

ARTIGO 1º - A Associação de Carnavalescos de Escolas de Samba, fundada em 28 de dezembro de 1987, na cidade do Rio de Janei

ro onde tem sede e foro, é uma Entidade de classe, que propõe-se reunir e representar os Carnavalescos e outros profissionais que com eles participem na realização artística dos desfiles de Escolas de Samba e outras atividades artísticas, plásticas e artesanais." (43)

A partir do momento em que se consolidou como pessoa jurídica, sob a natureza de Associação, a ACES se constituiu na primeira entidade representativa dos Carnavalescos, com objetivos determinados por aspirações coletivas que visavam a regulamentação legal da profissão.

O caráter associativo, de congregação social e profissional ainda sofre algumas limitações, dadas por alguns aspectos particulares da profissão. A competição entre as Escolas condiciona uma competição entre os Carnavalescos, como em qualquer profissão que tem um campo de trabalho restrito em suas ofertas. A inexistência de regulamentação e de um código de ética que normatize as atividades faz com que estes profissionais trabalhem isoladamente. O próprio sistema de contratação, através de convite ou concorrência, não possibilitou a criação de normas éticas, e muitas vezes um Carnavalesco poderá se adiantar a outro, oferecendo à Escola seus serviços por um preço bem menor.

A dificuldade de se reunir profissionais tão heterogêneos e competitivos, mesmo quando os propósitos são o intercâmbio de informações técnicas e artísticas e a regulamentação da atividade, faz com que a ACES se afirme através de um processo lento. Hoje, ao completar quatro anos de existência, pode-se considerar que apesar de seus recursos escassos, a ACES conseguiu abrir caminho para o diálogo entre os Carnavalescos e as Escolas de Samba, sobretudo com a LIESA, mesmo que seja uma abertura em estágio inicial.

---

(43) ACES, Estatuto Social, op.cit.p.1. Cópia integral no anexo de Entrevistas e Documentação.

### 3.3.2 - A REGULAMENTAÇÃO DA PROFISSÃO

A questão da regulamentação da profissão de Carnavalesco é controvertida quanto aos seus aspectos gerais. Não existe a profissão intitulada "Carnavalesco" no Quadro de Títulos e Descrição de Funções cujos desdobramentos reúnem as atividades de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, relacionados às Artes Cênicas. Não existe também nenhum curso de nível universitário que conceda um diploma específico. O fluxo de pessoas procedentes das Escolas de Belas Artes e da área do Teatro para o mercado de trabalho do carnaval não gerou a criação de escolas oficiais para esta atividade, e no que se refere à sua formação, o Carnavalesco com os recursos do aprendizado prático em outras áreas e mais especificamente nas Barrações de Escolas de Samba.

Existem no entanto pontos objetivos, que se não especificam a atividade como uma profissão legalmente regulamentada, oferecem alternativas através das quais os Carnavalescos buscam suprir estas deficiências, seja junto ao Sindicato de Artistas e Técnicos (SBAT), ou obtendo diplomas de cursos superiores, como os de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes e o de Teatro na UNIRIO.

O Carnavalesco se encaixa no perfil daquele indivíduo ligado aos espetáculos de diversões, descrito na Lei número 6.533 de 24/5/78, que regulamenta as profissões de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões:

"Artista é o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição e divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou locais onde se realizam espetáculos de diversão pública." (44)

[44] Lei nº 6.533, 24/5/78, Artigo 2º, Inciso I, op.cit.

No Quadro de Títulos e Descrição de Funções do SBAT constam atividades ligadas às áreas de Artes Cênicas, Cinema, Fotonovela, Teatro e Radiodifusão, e com relação às funções e exercidas pelo Carnavalesco, três atividades abrangem a sua atividade: Cenógrafo, Diretor e Figurinista. Atualmente alguns Carnavalescos optam pelo registro nestas categorias. Este registro dá condições de beneficiar-se de uma regulamentação junto ao Sindicato, ainda que não seja especificamente relacionado à profissão que exerce como Carnavalesco.

"[...]tem um trabalho sendo feito junto ao Sindicato de Artistas e Técnicos de Teatro e Afins, que foi uma coisa muito interessante [...] nós recebemos um atestado de capacitação profissional, quem escrevia e dirigia o enrêdo recebeu o título de Diretor, quem fazia também figurinos, recebia o título de Figurinista, e quem fazia a parte cenográfica do Barracão e alegorias, recebia o título de Cenógrafo."

*Carlos D'Andrade*

Esta diversificação decorre do fato de que o Carnavalesco pode exercer apenas uma das atividades relacionadas à sua profissão, dividindo-a com outro Carnavalesco ou outro profissional que execute um determinado trabalho. Desta forma há o Carnavalesco que só escreve o enredo, enquanto que outro profissional poderá desenhar Figurinos e Alegorias. O Gráfico III ilustra de maneira simplificada as principais atividades do Carnavalesco:

AUTOR DO ENRÊDO	CARNAVALESCO	DESENHA OS FIGURINOS
AUTOR DA SINOPSE		PROJETA AS ALEGORIAS
AUTOR DO ROTEIRO		PROJETA A DECORAÇÃO
ARMA A ESCOLA		COORDENA O BARRACÃO

GRÁFICO III



A filiação da ACES junto a um Sindicato daria a seus integrantes um respaldo jurídico maior, através de conquistas trabalhistas como Carteira Assinada, Aposentadoria, Seguro Social e proteção quanto ao rompimento de contrato. No entanto o aspecto temporário de seu contrato é um fator de impedimento, visto que por ser por tempo determinando não cria vínculo empregatício. Isto no entanto não impede que seja beneficiado como profissional autônomo que é, pelos direitos trabalhistas, como em qualquer outra profissão.

Neste sentido a ACES é um importante avanço, não só por agregar os Carnavalescos, mas por abrir espaço para todos aqueles profissionais que trabalham na área do carnaval e que não contam com esta proteção.

"A ACES é uma idéia muito antiga e que a quatro anos se concretizou (...) quando começou era só para os Carnavalescos, (...) hoje temos sócios adjuntos que são aderecistas, figurinistas, não tem só Carnavalescos. (...) A ACES não é um Sindicato (...) mas com um propósito de uma dedicação trabalhista para estes profissionais, que não pagam INPS (...) não tem aposentadoria. Morreram Carnavalescos que foram enterrados em cova rasa porque não se tinha o dinheiro para fazer o funeral (...) A ACES tem o propósito de cuidar dos profissionais de carnaval, o que até hoje nunca aconteceu, nenhuma instituição do Rio de Janeiro ou Nacional tinha feito uma dedicação a este profissional. Em média temos quarenta sócios, mas queremos muito mais para que tome força (...)"

*Sid Camilo, Diretor da ACES*

Considerando que o Carnavalesco é o autor intelectual do Enredo, e executor técnico do carnaval de uma Escola de Samba, desde o momento em que assina este trabalho ele deveria ter direitos sobre ele, como os tem o compositor sobre o Sam

enrêdo. Voltando à analogia com a Ópera, o Carnavalesco é o autor do texto da peça apresentada - o Enrêdo - e a Escola de Samba é o conjunto de atores que a apresentam, com a cenografia por ele criada - as Alegorias - os Figurinos por ele desenhados - as Fantasias - num espaço cênico fechado destinado à sua apresentação, o Sambódromo.

A autoria intelectual de um enrêdo e a execução do carnaval pressupõe que o projeto pertença aquele que o assina e executa, desde sua concepção até sua apresentação na Avenida. Neste sentido, o Direito Autoral que o Carnavalesco poderia receber por esta obra literária e teatral que é o carnaval da Escola, ainda é uma questão que não foi resolvida. Enquanto as Escolas de Samba recebem remuneração por sua apresentação através do Direito de Arena e vendem a Transmissão do Desfile para as Emissoras de Televisão, não se encontrou ainda uma fórmula que beneficie o autor do espetáculo.

Não cabe na presente pesquisa, nem é nossa intenção, determinar soluções possíveis, mas sim fazer um paralelo entre aqueles que são beneficiados quanto aos Direitos Autorais, como os compositores de samba e as próprias Escolas, e apontar esta lacuna que é um dos aspectos da profissão do Carnavalesco. Este problema vem sendo discutido na ACES, mas ainda se encontra a uma grande distância de sua solução.

A infraestrutura da ACES carece de suporte financeiro para seu funcionamento, como sede própria, telefone e funcionários. Suas atividades são restringidas pela própria atuação dos Carnavalescos, que em seu período de trabalho estão completamente absorvidos pelas Escolas de Samba. O esforço de sua Diretoria, da qual a Carnavalesca Lilian Rabello é a atual Presidente, tem obtido conquistas importantes, tais como credenciais para o desfile, mesmo para os Carnavalescos não atuantes, festas de apresentação dos enrêdos e o Troféu ACES, um prêmio criado pela Associação que escolhe os melhores traba

balhos e premia aquelas personalidades que durante o ano de alguma maneira beneficiaram os Carnavalescos. No que se refere a um veículo de defesa de seus interesses, a ACES poderá beneficiar não só os Carnavalescos, mas todos aqueles profissionais que trabalham no campo do carnaval.

"[...] a gente tem um grupo bom. Dentro do nível cultural dos Carnavalescos existe uma divisão, e infelizmente esta é a realidade. Há aqueles Carnavalescos que tem uma formação educacional de um meio melhor, mas existem aqueles que fazem questão de tripudiar e se manter à distância. Não acho isso legal, porque até para desenvolver a tua cabeça no campo artístico você tem que ter contato com outros artistas."

*Max Lopes*

"Temos uma Associação, mas os Carnavalescos não são unidos, não sei se é pelo fato de no momento em que a gente só se lembra na época do Carnaval, e quando a gente está ligado no Carnaval não tem tempo de ir às reuniões nem procura estar juntos, a coisa fica meio dispersa."

*Ilvamar Magalhães*

"[...]eu faço parte da Associação. Estavam tentando criar regras, as pessoas combinavam uma coisa depois fazia-se outra, por causa da vaidade, e eu de repente atraso meu contrato com a Portela, enquanto não tiver reunião na Associação, todo mundo faz um acordo para não assinar, aí vai um e passa a perna, faz pela metade do que eu faria, não existe ética."

*Silvio Cunha*

"Não, eu não sou sócio, na realidade não gosto deste tipo de Associação, porque isso não leva a nada, acho que você não pode tabelar os Carnavalescos porque vai cometer muitas injustiças (...)"

*Víriato Ferreira*

"(...)Essa Associação, da maneira que está constituída (...) dificilmente ela terá poder de força, de decisão, porque eu acho que todos os profissionais envolvidos no carnaval deveriam pertencer a ACES. Por exemplo, o chefe da serralheria, o cenotécnico (...) se você fechar essa sociedade só em torno dos Carnavalescos, que é um número pequeno, você não vai ter força."

*Mario Monteiro*

"Você vê que a gente conseguiu até colocar o nome dos Carnavalescos nos discos! Isto foi um passo gigantesco, pois é um reconhecimento informal de nossa autoria (...) O universo do carnaval tem poucos Carnavalescos conceituados e muitas Escolas, só que ao invés dos Carnavalescos deixarem que as Escolas corram para nós, os Carnavalescos é que saem desesperados se oferecendo para as Escolas (...)"

*Lilian Rabello*  
*Presidente da ACES*

"Acho que eles tem direito autoral porque aquilo é considerado um desfile dramático num recinto fechado, e tem a SBAT que não quer aceitar a inscrição do Carnavalesco. Se a SBAT aceitasse ele tinha o direito de cobrar dez por cento como criador dramático (...) o artista é extremamente individualista, os Artistas Plásticos raramente tem reivindicação coletiva, cada um quer o seu e ninguém tem o sentido do coletivo (...)de maneira que o mesmo fenômeno se vê com os Carnavalescos nos dois sentidos, no sentido oportunista, direto e pragmático, e no sentido artístico."

*Fernando Pamplona*

"Acho que a ACES foi um passo importante para a consolidação da classe, mas acontece que a ACES, como discute muito a parte financeira, não vai ter a mesma união que tem as Escolas porque Presidente não tem remuneração (...)Acho que a ACES peca no momento em que ela discute pouco o lado artístico, acho que a contribuição para isso no momento seria maior para que eles vissem o que precisa mudar, onde eles pudessem valorizar a própria classe."

*Ailton Guimarães Jorge*

"Eu tenho me colocado um pouco à margem desta organização pelo seguinte motivo, o meu trabalho dentro da Escola de Samba é muito mais um trabalho que eu posso dizer que é além do profissional, e essa é a razão por que estou a quinze anos na Beija Flor, enquanto nenhum Carnavalesco passa mais de dois anos numa escola a não ser que ele esteja dando posições (...) então a minha colocação é totalmente diferente dos outros Carnavalescos, que tem um enfoque comercial pela frente, daí gerou a rotatividade (...) eu não sou absolutamente contra a ACES, ao contrário, dou força a ela (...) eu não posso participar de uma Associação quando a minha posição é especial, eu seria uma pessoa contraproducente para eles, espero que eles entendam isto."

*Joãozinho Trinta*

### 3.3.3 - A REMUNERAÇÃO DO CARNAVALESCO

A questão da remuneração do Carnavalesco é um dos aspectos mais complicados de sua profissionalização. Contratar para realizar um trabalho que envolve altos gastos, principalmente nas Escolas de Samba do Grupo Especial, pressupõe-se que por sua atividade e responsabilidade ele receba uma alta quantia, o que nem sempre condiz com a realidade. Os altos custos de um carnaval de Escola de Samba terminaram por gerar uma mitificação em torno da remuneração do Carnavalesco, endossada pelo grande mistério feito pelos próprios dirigentes, no sentido de valorizar suas Escolas e seus contratados.

A remuneração é determinada na negociação do contrato, e sua forma de pagamento geralmente é parcelada. Em nossa pesquisa, apenas um dos Carnavalescos entrevistados revelou o valor de seu contrato e a remuneração mensal recebida, mas não foi nossa intenção realizar um levantamento da média salarial dos Carnavalescos, e sim conhecer a avaliação desta remunera

ção, e no que diz respeito a isto, a maioria se considerou mal remunerada, em face da grande responsabilidade e do desgaste que o trabalho proporciona.

Um dos problemas principais é a dificuldade de se estabelecer um piso salarial para o Carnavalesco, ou mesmo uma tabela de valores fixos, dada a multiplicidade de Escolas de Samba, suas divisões em Grupos e seus recursos disponíveis. O primeiro parâmetro para a remuneração do Carnavalesco é o seu próprio histórico profissional. Um Carnavalesco que tenha em seu histórico muitas vitórias e bons posicionamentos, com um trabalho consolidado por bons resultados, certamente poderá impor um preço para sua contratação, diferente daquele em início de carreira ou com posições fracas. Inexistindo uma tabela a remuneração se faz através da livre negociação, em que o Carnavalesco e a Escola negociam o preço do contrato.

No contexto das Escolas de Samba, o Carnavalesco é o profissional cujo contrato é o mais longo, com as negociações sendo iniciadas geralmente após a Semana Santa. A Escola compromete-se a pagar e dar condições de trabalho adequadas, e algumas Escolas montam verdadeiros estúdios nos Barracões, para que o Carnavalesco tenha à mão todo o material e instrumentos necessários para executar seu trabalho. Esta infraestrutura será tanto melhor quanto maiores foram as condições financeiras da Escola, bem como maior será a remuneração do Carnavalesco.

Nos Barracões das Escolas de Samba existem outras profissionais contratados, cuja remuneração obedece a parâmetros diferentes por sua especificidade. Profissionais como o Escultor costumam trabalhar num prazo de tempo menor, muitas vezes no sistema de empreitada cobrado pelo conjunto de Esculturas e realizando trabalhos para várias Escolas ao mesmo tempo. O mesmo acontece com Carpinteiros e Ferreiros, com relação ao prazo e número de serviços executados, o que resulta, em alguns casos comparativamente, numa remuneração bem superior a do Carnavalesco.

Com relação ao Carnavalesco a situação é diferente, visto que acumula um maior número de atividades e se restringe a uma Única Escola, na maioria dos casos. Esta multiplicidade, no entanto, não implica que cada etapa de seu trabalho seja remunerada, visto que o pagamento totaliza o carnaval por ele feito.

Paralelo a multiplicidade das etapas de seu trabalho há o acúmulo destas etapas, em que algumas atividades serão exercidas ao mesmo tempo, como por exemplo desenhar os figurinos e alegorias, executar os protótipos de figurino estando ao mesmo tempo já em fase de trabalhos de Barracão. No Barracão o trabalho prático é fundamental, e muitas vezes o Carnavalesco precisará confeccionar um determinado elemento para demonstrar a solução por ele desejada. Poderá trabalhar diretamente na confecção de um protótipo ou alegoria, experimentando materiais novos ou instruindo a equipe que com ele trabalha.

Para executar o projeto, o Carnavalesco deve possuir um universo de conhecimento condizente com as exigências de um carnaval de Escola de Samba, muito mais porque dele dependem todas as soluções para a viabilização deste projeto. A coordenação e supervisão feitas por ele são fundamentais para o controle de qualidade de todas as etapas que compõem o carnaval.

Desta maneira, a remuneração deste profissional não pode ser dividida conforme as etapas ou especificidades, visto que todas as atividades desenvolvidas formam o conjunto de sua competência. A valoração real de seu trabalho é aquela que ele mesmo propõe, e que varia não só de Escola para Escola mas de um Carnavalesco para outro.

Uma das propostas da ACES é encontrar uma solução para o problema da remuneração do Carnavalesco. Num campo de tr

balho onde impera a livre negociação e os critérios são arbi  
trados pela aceitação ou rejeição do preço, o estabelecimento  
 de um piso torna-se inviável, a partir do momento em que cri  
térios comparativos são usados. A credibilidade e competência  
 do Carnavalesco viabiliza sua contratação, e são comuns longas  
 negociações para se definir o valor total do contrato. A exe  
ção fica para contratos renovados, em que são negociados os  
 preços e conforme o resultado do carnaval anterior estabelece  
 se o valor total.

Em 1991 tentou-se uma modalidade inédita de remune  
ração, estabelecendo uma ligação entre o valor do contrato e  
 um percentual sobre a verba recebida pela Escola, que ficaria  
 em torno de 18%. A iniciativa partiu da ACES, porém não encon  
trou respaldo nas Escolas de Samba, apenas as Escolas Capricho  
 sos de Pilares e S.Clemente concordaram, negociando com seus  
 Carnavalescos em seguir o sistema de percentual para remunera  
ção, enquanto as outras mantiveram o sistema de livre negocia  
ção. Esta posição se esclarece quando é relacionada à expec  
taiva do resultado do trabalho do Carnavalesco, que na verda  
de não deveria servir de parâmetro para a remuneração, visto  
 que o resultado do concursos depende também da Escola de Samba  
 e de sua apresentação.

"[...]é claro que aqueles que tem resulta  
dos, títulos, ele tem que ter uma cotação  
 maior, então na livre iniciativa, o méri  
to que você adquire é a forma que você  
 vai discutir o seu salário.(...)você só e  
xige quando tem resultados, porque se você  
 exige hoje um contrato comigo, e você me  
diz "vou fazer um belo carnaval", eu vou  
partir da premissa de que você vai me colo  
car lá no primeiro, segundo, terceiro lú  
gares, mas se eu te pago um belo salário e  
 você me põe, eu estando em quinto, para o  
 segundo grupo, o que vou fazer contigo?"

*Ailton Guimarães Jorge*



A remuneração baseada no percentual segue o mesmo modelo aplicado pela LIESA em relação às Escolas de Samba, com a participação direta nos recursos gerados pelo desfile. No caso do Carnavalesco, sua remuneração seria aplicada sobre a verba recebida pela Escola. Conforme o posicionamento da Escola e a verba correspondente, a remuneração do Carnavalesco torna-se um "contrato de risco", em que dependendo do resultado o valor poderá sofrer fortes variações dentro da expectativa do profissional.

"Nós temos brigas grandes pelo piso salarial. Eu muito me orgulho de ser o primeiro Carnavalesco a conquistar o piso criado pela ACES, que de início todos acharam um absurdo (...) nós na S.Clemente não só nos tornamos os Carnavalescos mais caros, mas também os mais bem pagos, graças a um presidente jovem que reconheceu que a uns anos atrás ele não tinha condições de cumprir, mas quando pode ele cumpriu. (...) Tudo feito na base de contrato legal, porque normalmente os contratos de Escolas de Samba são contratos verbais (...)"

*Carlos D'Andrade*

"(...)foi o que aconteceu na S.Clemente, o Presidente(...) achou interessante o lance é um contrato de risco que se corre junto com ele, porque se não faturar nada e a verba for pequena, o cara ganha pouco, e tem uma certa lógica. Por exemplo, uma Escola gasta 180 a 190 milhões num carnaval 10% disso o que é? 19 milhões, o que é isso num trabalho que é durante o ano inteiro?"

*Renato Lage*

Um outro aspecto relacionado à regulamentação e à remuneração seria a proteção de ambas as partes no que se refere a eventualidades tais como demissão ou abandono do contrato, o que originaria um código ético e normas que regulariam objetivamente a relação contratual entre o Carnavalesco e a Escola

de Samba. Determinações contratuais são sempre benéficas, pela proteção trabalhista que representam e pela determinação dos direitos e deveres de cada parte envolvida. A fórmula melhor e mais realista de se remunerar o Carnavalesco - ainda não foi entrada, e as alternativas de se fixarem valores são limitadas a aspectos da própria profissão e do meio de trabalho. Mito ou verdade, o salário de um Carnavalesco não é a fortuna que muitos gostam de declarar, e que todos os Carnavalescos gostariam que fosse realidade.

"Dentro da Beija Flor eu sempre tive uma situação muito aberta, nunca fiz grandes cobranças, porque eu quero acima de tudo ter a minha liberdade, porque qualquer um da comunidade, quando eu exigisse qualquer coisa poderia me jogar na cara que eu ganho rios de dinheiro (...)nunca vou exigir nada além do mínimo de sobrevivência, taí o Anísio que não se cansa de repetir isso e não entro em detalhes porque não me interessa (...)eu não tenho somente esta atividade.

*Joãozinho Trinta*

"(...)eles querem o melhor mas não querem pagar o melhor, e fica muito difícil uma negociação de contrato (...)Ano passado, (1990) foi uma novela, ficamos quase dois meses e quase não fizemos a Mocidade, porque virou uma coisa muito comercial e desgastante, quer dizer todo aquele passado de campeonato, de dez em tudo, eles esquecem, nós fazíamos contratos escritos, tudo bonitinho, esse ano é que a coisa ficou meio na palavra mesmo (...) Aliás bem poucos fazem o contrato, com eles tem que escrever, afinal, está lá no talão deles, não está, o "vale o que está escrito?"

*Renato Lage*

"(...)Sou apologista da livre negociação, o que pode ser pouco para o Renato Lage, pode ser o bastante para o Alexandre Louzada."

*Alexandre Louzada*

"(...)é um trabalho muito difícil estipular preço, e é uma coisa que teria que ser avaliada até pelos Presidentes (...)Falam que a gente ganha muito e não é a realidade."

*Max Lopes*

"(...)A Escola recebe uma verba, acho que o Carnavalesco tinha obrigação em primeiro lugar de exigir uma porcentagem, que deveria ser o correto, sobre a arrecadação da Escola. Ele teria ao mesmo tempo que trabalhar de forma planejada no sentido econômico, como por exemplo eu faço na TV (...)se eu fizer o mesmo processo na Escola vou valorizar a porcentagem que eu vou receber, porque eu vou fazer um carnaval dentro da verba que a Escola dispõe (...)não vou dividir a Escola nem ganhar um absurdo."

*Mario Monteiro*

"(...)é de acordo com a Escola. Às vezes você calcula uma importância "x" e a Escola não quer pagar, aí você abaixa o preço(...)às vezes chega a hora do desfile e a Escola não tem mais dinheiro e não te paga mesmo(...)"

*Paulo Costa*

"(...)a minha remuneração na Mangueira foi mais emocional, e eu faria novamente, e não é só pelo dinheiro (...) Uma pessoa que depende do carnaval para viver de repente tem essa surpresa de estar desempregado."

*Ernesto Nascimento*

"Baixíssima, a gente praticamente paga para trabalhar, mas como esse era nosso objetivo este ano, então está tudo bem, é início de carreira (...)"

*Verônica Marinho*

"(...)para você acumular todas essas responsabilidades e funções desde maio até agora (fevereiro) não deu nem um milhão e trezentos, que não dá pra você fazer nada(...) é a maior ilusão do mundo achar que uma pessoa que faz carnaval ganha milhões(...)"

*Oswaldo Jardim*

### 3.4 - O "TÉCNICO DE FUTEBOL"

#### 3.4.1 - O FENÔMENO DA ROTATIVIDADE

Uma das consequências da profissionalização do Carnavalesco foi um fenômeno que se difundiu na década de 80, a Rotatividade. Com as transformações do Desfile e o crescimento das Escolas de Samba, o envolvimento do Carnavalesco tornou-se mais comercial, distanciando-se daquela visão inicial da ligação com a Escola por amor, mas sim baseando-se em critérios objetivos e profissionais. As Escolas de Samba se tornaram para os Carnavalescos um campo de trabalho aberto à sua escolha, cujos determinante eram as condições oferecidas para o desenvolvimento de seu trabalho.

Em contrapartida a esta opção, a estabilidade numa Escola passou a ser determinada pelo resultado do trabalho nela realizado, e pelo retorno oferecido, não só financeiro, mas de identificação entre as partes. A imagem do Carnavalesco "fiel" a uma única Escola tornava-se coisa do passado, com exceção de Joãozinho Trinta, contratado permanente da Beija Flor.

A disputa cada vez mais acirrada pelos títulos no campeonato levou as Escolas a disputarem os Carnavalescos mais competentes e conceituados. Assim sendo, "vestir a camisa" de uma Escola, se anteriormente dava ao Carnavalesco um conhecimento mais profundo da Agremiação, passou a ser um fator relativo e secundário, submetido a dois aspectos, sua própria opção e a decisão da Escola em mantê-lo.

O trânsito do Carnavalesco em um número maior de Escolas amplia de maneira substancial o seu conhecimento geral nos aspectos técnicos e artísticos. Isto se reflete também num conhecimento maior de vários discursos de Escolas diferentes.

A visão empresarial das Escolas de Samba tende a valorizar o trabalho do profissional, sua competência e resultados, o que diminui a importância do indivíduo como uma pessoa a ser integrada e absorvida pela comunidade da Escola. Isto porém não libera o Carnavalesco de uma integração informal com as pessoas que compõem a Escola, visto que seu trabalho o coloca em contato direto com vários segmentos da Agremiação.

O termo "Técnico de Futebol" é uma analogia feita à Rotatividade dos Técnicos dos times de futebol, que condicionam sua permanência aos resultados obtidos. Esta analogia coloca as Escolas de Samba como grandes "Clubes" que disputam um campeonato, e conforme o resultado, a possibilidade da troca de "técnico" é uma realidade constante.

É interessante esta analogia como o time de futebol, visto que é mais fácil trocar o "técnico" do que mudar o time inteiro, e atualmente alguns integrantes das Escolas de Samba comportam-se como verdadeiros jogadores de futebol, como é o caso dos Mestre-Salas e Porta-Bandeiras, que são contratados por outras Escolas, mediante o pagamento de seu "passe". Esta semelhança reside apenas no destaque que estas figuras tem na Escola, visto que a Agremiação não possui, como no futebol, o "passe" de um casal de Mestre Sala e Porta Bandeira.

O caráter "descartável" que envolve o Carnavalesco contrapõe-se à máxima de "não se deve mexer em time que está ganhando", e enquanto o Carnavalesco der títulos à Escola, ela optará por mante-lo no posto, caso contrário o demitirá.

"A minha observação pessoal sobre o Carnavalesco, ao meu ver, existem dois tipos de Carnavalesco: aquele que compreende e faz a Escola, cria o enredo à semelhança da Escola, entende os componentes, e existe outro Carnavalesco, primeiramente co

mercial, que saca o enrêdo e pode servir para a Escola "A" ou para a Escola "B", "C" ou "D", para a Escola que aceitar pagar melhor. Ele é um profissional e não há nenhum desdouro nisso, não vai aí nenhuma crítica e é apenas a constatação do que acontece hoje em dia. Há o Carnavalesco profissional que está em leilão, ganhe ou não o carnaval (...) é um pouco como treinador de futebol, quando o time perde o cara no dia seguinte já vai arranjar outro emprego."

*Haroldo Costa*

#### 3.4.2 - DEMISSÃO, UMA QUESTÃO ÉTICA

"A rotatividade neste meio é impressionante. Silvio Cunha, que já foi do Salgueiro, está na Portela, onde já atuou Viriato, que hoje está na Imperatriz, onde o Carnavalesco era Max Lopes, que agora está na Viradouro. As Escolas comprem passes de Carnavalescos consagrados e podem demiti-los sem cerimônia, se não corresponderem às expectativas".  
[45]

A contratação do Carnavalesco obedece a critérios estabelecidos, como convite, concorrência, contrato e renovação, mas em contrapartida, as circunstâncias que envolvem a demissão de um Carnavalesco estão baseadas em outros parâmetros, por vezes bastante subjetivos. Se atualmente o Carnavalesco tem a possibilidade de escolher a Escola para a qual vai trabalhar, nem sempre caberá a ele decidir sua permanência, estando sujeito a fatores que estão fora de seu controle.

A questão ética da demissão do Carnavalesco reflete um conjunto de elementos inerentes à Escola de Samba, no qual se observa uma relativização da posição do profissional. Contratado para esta função, ele não pode estabelecer critérios de estabilidade que protejam o contrato até o seu término.

---

[45] TEREZA, IRANI, *Jornal do Brasil*, 10/12/91, op.cit.p.7

Como em qualquer profissão, o Carnavalesco está su jeito a avaliações de seu desempenho, e também à interrupção de sua atividade, embora não se conheçam regras trabalhistas e punições, tais como multas rescisórias, que protejam o trabalho por ele realizado no momento de sua suspensão. Isto quer dizer que por qualquer motivo ele pode ser substituído em pleno exercício de seu trabalho, ou mesmo ser avisado ao término do contrato.

Portanto, numa Escola de Samba, a demissão pode ocorre a qualquer estágio do trabalho, sem aviso prévio ou explicação. Fato recente ocorreu com a Carnavalesca Rosa Magalhães no Salgueiro, depois de ter obtido a segunda colocação no desfile de 1991, foi substituída pelo Carnavalesco Flavio Tavares, sem saber dos motivos. Este por sua vez sofreu identico tratamento:

"A conta de 16 carnavalescos para 16 anos sem vitórias, com o bis de Rosa Magalhães em 1990 e 91, não poderia dar certo se neste ano o Salgueiro não tivesse se superado. Antes mesmo de o Carnaval começar, a Escola trocou de mãos. Há quarenta dias o Carnavalesco Flávio Tavares foi demitido e substituído por Mario Borrielo. O enrêdo "O Negro que Virou Duro Nas Terras do Salgueiro" conta na verdade, a história de um café que já foi mexido por mais de uma colher, antes mesmo de ser servido na Marquês de Sapucaí. Sem medo de desandar a receita, a Escola trocou de carnavalesco pouco mais de três meses antes do carnaval." O Flávio tinha pouco tempo para se dedicar. Ele só podia chegar ao barracão depois das dezesseis horas", alega Paulo Cesar Magano. "Me demitiram por telefone e até agora não sei a justificativa", garante Flávio. (46)

Tais procedimentos que demonstram uma concepção de valores éticos estabelecidos sob uma visão autoritária e hierarquizada da Escola de Samba, variam conforme as circunstância

---

(46) MONERÓ, MARIUCHA, "Salgueiro, um sonho de 16 anos" Jornal do Brasil, Caderno Cidade, 8/1/92, op.cit.p.4.

as, mas de um modo geral são determinados pelo resultado obtido pela Escola no desfile, que se torna resultado "do Carnavalesco".

"Esta experiência foi vivida por exemplo, pelo Carnavalesco Max Lopes em 1988. Na época a União da Ilha, onde ele desenvolveu o enredo não foi bem sucedida no desfile. Max foi demitido pela direção da Escola ainda na Passarela, e lá mesmo acertou a sua ida para a Imperatriz, com um tema histórico e convencional, "Liberdade Liberdade" derrotando a Beija Flor (...)"(47)

Ao analisarmos a estrutura formal de uma Escola de Samba observamos que ela está baseada numa rígida hierarquia, e divididas em segmentos distintos que se interrelacionam. O exercício do poder está concentrado na mão de poucos indivíduos, e o Carnavalesco, apesar de sua posição privilegiada e do trânsito através da estrutura da Escola, na realidade é um elemento externo à comunidade da Escola de Samba, não estando sujeito a padrões de fixação comuns aos demais indivíduos que exercem cargos na Escola.

Esta situação do Carnavalesco é contraditória, mas isto se explica pela dinâmica de expansão e absorção das Escolas de Samba no que se refere a elementos externos. Ao mesmo tempo em que privilegia o Carnavalesco, dando-lhe uma posição de destaque, concedendo-lhes poderes de pressão e atuação que se limitam ao Presidente, também o trata como um elemento externo a ela, contratado para prestar um serviço que à critério de seus Dirigentes pode ser suspenso.

Economicamente as Escolas de Samba, sobretudo as de maior poder financeiro, detem a opção de escolha quanto ao Carnavalesco, e todas disputam os mais bem conceituados, e ao contrário dos indivíduos que ocupam cargos fixos na Escola, como o Presidente e os Diretores, o Carnavalesco não passa por nenhum processo de eleição que determine sua permanência na Escola.



Não pretendemos analisar os critérios e valores usados pelas Escolas de Samba para demitir ou contratar Carnavalescos. Cabe apenas considerar que como em qualquer profissão cujo mercado é restrito e poucos são os profissionais especializados, há que se observar um respeito imediato ao trabalho destes profissionais, em contrapartida ao respeito devido às Escolas que os contratam. Este respeito mútuo não se baseia numa concessão privilegiada, mas no cumprimento de aspectos profissionais que tornam esta relação mais objetiva.

Este processo romperia com a passionalidade inerente a muitas situações criadas no ambiente das Escolas de Samba, ambiente este caracterizado por um alto grau de tensão e emoção. Esta passionalidade envolve desde o amor à Escola até a disputa maior entre todas as Escolas de Samba, que sempre estimulou a rivalidade existente entre elas. Este caráter passional também existe nas torcidas e clubes de futebol, que possuem o mesmo aspecto competitivo.

Etapas críticas como a escolha do Samba-enrêdo, fonte de divulgação máxima da Escola, ilustram o quanto é intensa essa característica passional, que também se reflete nas disputas políticas internas, sobretudo em época de eleição de novas diretorias. Todo o processo do carnaval da Escola de Samba está permeado por este caráter passional, que chega ao ápice no momento da divulgação das notas. Neste momento de tensão elevada, muitas vezes o destino do Carnavalesco é decidido conforme a pontuação recebida pela Escola, e sobre ele recaem os elementos que levaram a Escola de Samba ao grandioso sucesso ou ao inevitável fracasso.

### 3.4.3 - FRACASSO E SUCESSO, PARÂMETROS DO CARNAVAL

Dois extremos delimitam o resultado obtido pela Escola de Samba que se refletem incisivamente na avaliação do tra

balho do Carnavalesco, aquele que reflete o sucesso, ou seja, a vitória ou uma boa colocação no concurso, e aquele que reflete o fracasso, o rebaixamento ou a colocação nas últimas posições.

Os três elementos básicos de avaliação que determinam o resultado são a dança, a música e a apresentação visual da Escola de Samba no desfile. Ainda que caiba ao Carnavalesco idealizar e projetar o carnaval em todas as suas etapas e acompanha-las em sua realização, cabe à Escola controlar os elementos que são de sua responsabilidade, pois esta qualidade de organização resultará numa boa ou má apresentação.

No que se refere a esta, a Direção de Harmonia teve e tem um papel preponderante no Desfile, desde sua armação, condução e controle, até a dispersão dos componentes. Um fato importante a ser considerado é que em sua totalidade o desfile de uma Escola de Samba reúne um grande contingente de pessoas que não passaram por um ensaio geral, ou sequer um maior conhecimento pessoal, como ocorre em espetáculos teatrais e óperas. Mesmo o ensaio da bateria não é feito com a totalidade de seus componentes, ensaiando-se por grupos, dada a dificuldade em se reunir o grande número de ritmistas que a compõe..

Ainda assim, sem um ensaio prévio, muitas vezes apenas com visitas esporádicas às quadras, mas em geral reunindo-se as Alas no momento imediato do desfile, este grande contíngente humano se integra num conjunto harmonioso e coeso. Sem uma preparação anterior, a não ser o conhecimento do samba e do local do desfile, bem como a Ala a qual pertence, este grupo se unifica e faz o acontecimento do espetáculo. Neste acontecimento, é obvio que muitos elementos fogem do controle tanto da Direção de Harmonia quanto do Carnavalesco, e sempre se trabalha com uma margem de erros e surpresas que poderão surgir no momento da apresentação.

O grau de expectativa de uma Escola de Samba quanto ao resultado do desfile é muito alto, e muitos são os elementos que podem significar o "fracasso", que aumenta proporcionalmente quanto pior for a colocação obtida. Neste caso, muitas vezes o mau resultado é creditado ao Carnavalesco, mesmo que os fatores que o ocasionaram fujam de sua área de competência.

No caso oposto, quando o sucesso é um fato real, geralmente ele é creditado à Escola, dividindo-se por sua boa exibição, pela excelência de seu conjunto visual, por seu samba e pela criatividade do Carnavalesco.

"(...)Normalmente quando não dá certo, eles creditam o fracasso ao Carnavalesco. Se a nota do enrêdo não foi dez, a culpa é do Carnavalesco (...) quando dá sucesso é uma gama enorme de gente responsável(...)"

*Max Lopes*

"Ele nem sempre é o responsável, mas sempre é o responsabilizado."

*Solange Costa*

"Normalmente o Carnavalesco é responsável pelo fracasso. Quando a Escola faz sucesso a harmonia era maravilhosa, o samba era incrível (...) e o Carnavalesco era muito bom. Quando a Escola se dá mal, o Carnavalesco era uma droga, criou alegorias e figurinos esquisitos, todos os defeitos são dele (...) E se a Porta-Bandeira tomar um tombo, a bateria bater errado, o Diretor de Harmonia abrir buracos na Escola? Tudo isso faz parte da minha preocupação, mas na hora eu relaxo, não tem solução, carnaval você perde e ganha entrando na Avenida."

*Oswaldo Jardim*

"Ele sendo a mola mestra não quer dizer que sozinho dê conta (...) porque carnaval é uma equipe (...) a Escola tem uma infraestrutura, uma diretoria, uma direção de carnaval, e quando você apresenta o projeto eles estudam e viabilizam. Para isso tem o diretor de harmonia, o mestre de bateria

os compositores (...)quando acontece o sucesso você fica prestigiado, mas todos querem ser o pai da criança, na hora do in sucesso ninguém quer assumir."

*Renato Lage*

"Eu me analisei e vi que não tive culpa no resultado, e como era muito emocional o meu trabalho ali, eu sai muito mechucado e me sinto como um filho expulso de casa, e tenho consciência de que fiz um bom trabalho, o enrêdo era considerado um dos melho res, tirou dez e nove (...)quando nôs tiramos o oitavo lugar ano passado e ganhamos oito Estandartes de Ouro todo mundo ficou naquele clima de euforia (...) Este ano tiramos o décimo segundo lugar com dois Estandartes e o Carnavalesco é sacrificado."

*Ernesto Nascimento*

"Isso é um processo que eu considero inteiramente errado mas que é verdadeiro, quando dá certo é a diretoria, quando dá errado é o Carnavalesco, mais ou menos como acontece com o técnico de futebol, e é um dos problemas sérios, no meu entender o Carnavalesco e a Escola tem que ter um tempo para montar o carnaval ideal (...)"

*Maria Augusta*

Um dos pontos importantes que delimitam a criação do carnaval para a Escola é a apreensão feita pelo Carnavalesco das características que a particularizam. Cada Escola possui traços individuais que a personificam, e é com este universo que o Carnavalesco deve trabalhar, sem impor à Escola a sua personalidade como criador. Não se trata apenas de obedecer ao regulamento, mas obedecer aos próprios limites da Escola, que nortearão a proposta e o encaminhamento dado ao carnaval.

"Ao mesmo tempo sou um corpo estranho na Escola, um diretor contratado para produzir um evento, e é importante conhecer o potencial do teu elenco, tanto que no primeiro ano que eu faço cada Escola, no ano seguinte eu sinto quais as Características daquela Escola, do grupo e da comunidade (...)"

sentir o estilo da Escola é fundamental e você só sente o estilo da Escola vendo a Escola desfilar na Avenida (...)"

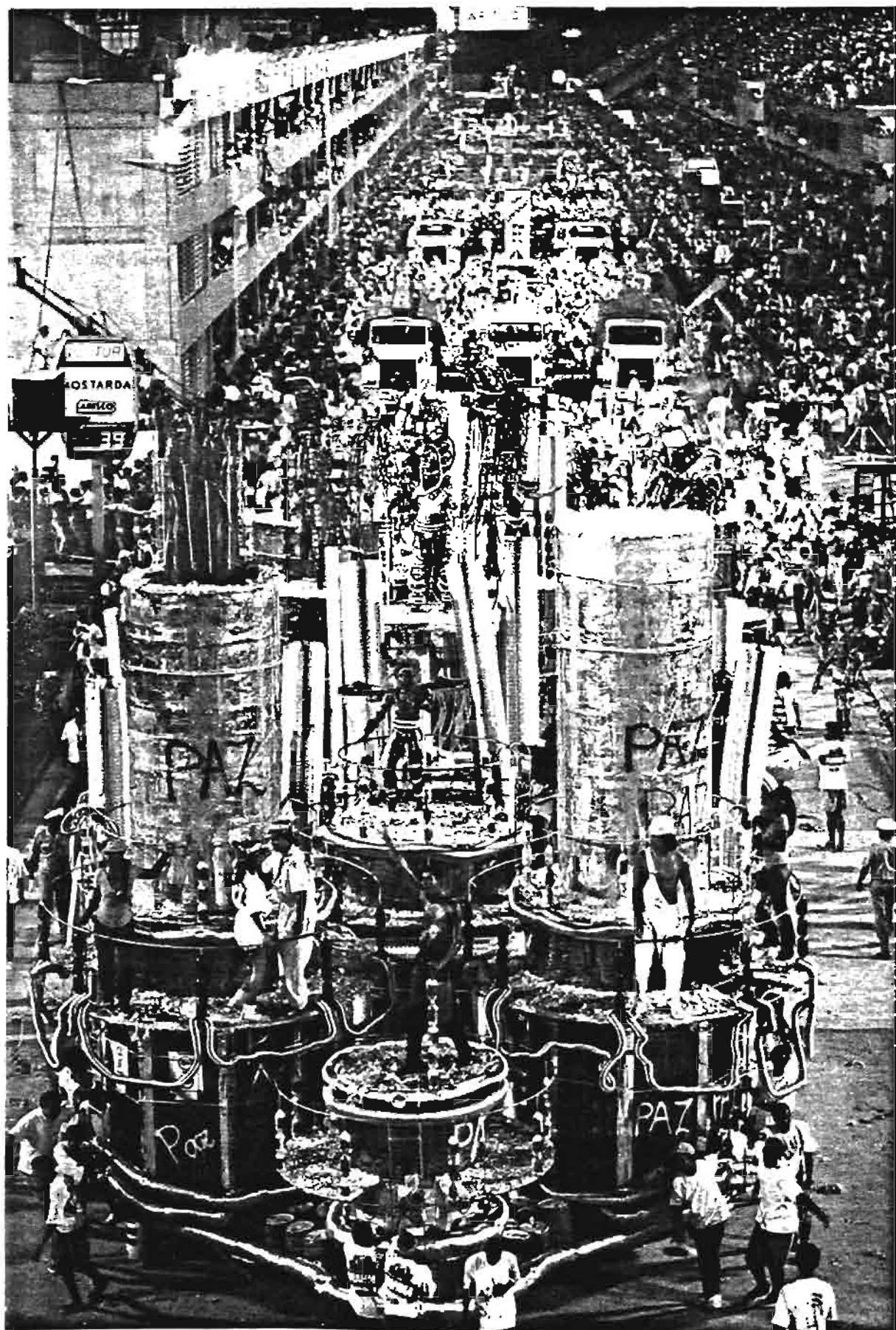
*Mário Monteiro*

"(...)o Carnavalesco é o veículo que transforma o carnaval da Escola em realidade, e ele tem que ter sensibilidade de compreender a Escola, não agredir, não violentar a Escola querendo impor um modelo estético, a sua criação pessoal. Não fazer da Escola o campo para exibir a sua personalidade. O Carnavalesco tem essa importância, mas a Escola é mais importante do que ele."

*Haroldo Costa*

No carnaval de 1991 a Escola de Samba Império Serra no foi um exemplo desta questão da responsabilidade da Escola quanto ao resultado do desfile e a identificação do enrêdo proposto pelo Carnavalesco com a identidade da Escola. Apresentando o enrêdo "É Por Aí Que Eu Vou" do falecido Carnavalesco Ney Ayan, a Escola contou na Avenida o dia a dia dos caminhoneiros, o cotidiano das estradas e o folclore das frases de parachoque de caminhão. Na realidade uma proposta ousada, referindo-se ao aspecto "country" que foi incorporado ao estilo sertanejo, mas que na Avenida obteve um mau resultado para a Escola.

Baseado no Regulamento dos Desfiles elaborado para o Grupo Especial, que proíbe a utilização de merchandising explícito ou implícito, a LIESA puniu o Império Serrano, descontando cinco pontos de sua nota. O motivo: utilização de carretas e caminhões de uma determinada empresa, o que infringiu outra regra, a de não serem permitidos veículos motorizados. Estes cinco pontos não foram certamente os responsáveis pelo rebaixamento da Escola, mas todo o conjunto de notas dado pelos jurados. O enrêdo não estava mal representado, mas houve uma fidelidade excessiva à realidade, que terminou por prejudicar a Escola. (vide ilustração pág. seguinte)



ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO SERRANO, 13ª colocada no desfile de 1991 do Grupo Especial, rebaixada para o Grupo I

Um dos problemas deste desfile do Império Serrano foi a descaracterização de seus traços individuais. Lembramos que Fernando Pinto, na década de 70 foi contratado por esta Escola para adequá-la às novas linguagens dos desfiles, "modernizando-a" sem alterar suas características mais tradicionais. Um estilo luxuoso e imponente sempre foi a tônica do desfile do Império, e no desfile de 1991 não foi o que aconteceu na Avenida, rompendo com seu modelo clássico de apresentação.

"Último a desfilar na Passarela do Samba, o Império Serrano entrou num labirinto ao apresentar o enredo "É Por Aí Que Eu Vou". (...) No desfile predominaram as roupas usadas no cotidiano por motoristas de caminhão, frentistas, policiais da Patrulha Rodoviária e mecênicos. Os carros principais não eram alegóricos, eram caminhões e carretas que deveriam ter saído da Sapucaí direto para cumprir contratos de fretes. Mas o resultado é imprevisível, a Escola tanto pode descer na banguela a lado para o Grupo 1 como ser considerada original (...)"(48)

A apresentação de um enredo concebido sob uma visão plástica muito próxima da realidade rompe o caráter de fantasia que caracteriza o carnaval. O uso ostensivo de elementos reais com pouco tratamento "carnavalesco" rompeu com um dos princípios básicos do discurso do carnaval: a suspensão da realidade em favor do imaginário, do fantástico e do onírico.

A utilização de "merchandising" tem um peso maior se considerarmos que se sobrepõe ao elemento alegórico, remetendo diretamente ao que o identifica - símbolo, empresa, propaganda. Tornando-se um veículo de propaganda, a Escola diminui o seu caráter de manifestação cultural, deixando de ser portadora de uma mensagem própria. Se esta mensagem é adulterada, limitando-se a objetos explícitos de um determinado segmento, perde o caráter mais amplo que a torna receptível pelo público. Esta capacidade de recepção e transmissão é que confere à Escola o diálogo travado em níveis internos - componentes/Escola - e

---

(48) BEZERRA, MUCIO. Carnaval 91, O Globo, 13/02/91, op.cit.p.9

externos - Escola/público ~ gerando a empatia.

Seja qual for o enredo, é importante para a Escola de Samba transmitir não só a mensagem nele contida, mas também a sua própria personalidade, que permite que seja reconhecida, não só pelas cores que a simbolizam, mas pelo seu discurso individual.

"Acho que a proposta do Ney Ayan é interessante do ponto de vista de não ferir a ecologia, de só usar material natural, mas concordo que a realização foi realmente muito infeliz. Pode-se trabalhar sobre os dados do cotidiano, como é o caso dos caminhoneiros, e ele poderia ter feito uma viagem alegre através dos ditos de parachoque, por exemplo (...). E a Império passou sem brilho e desfigurada não só nas suas cores, mas também em sua maneira de ser."

(49)

"O Ney Ayan é um Carnavalesco de grande potencialidade. Com o desaparecimento de alguns nomes de real valor, precisamos não só revelar mas preservar os inegáveis talentos. E o Ney é um deles. Que este insucesso do Império Serrano sirva de lição. Repito: Ele não pode ser crucificado assim."

(50)

Uma proposta original e ousada nem sempre é garantia de que o desfile terá um bom resultado, mas deve-se lembrar a responsabilidade da Escola de Samba no momento em que aceita o enredo proposto, e sobretudo nos elementos sobre os quais a Direção é responsável, aqueles que estão determinados pelo Regulamento, e que no caso do Império Serrano, foram uma das principais causas de seu rebaixamento. Como qualquer profissional, o Carnavalesco está sujeito à falhas e acertos, e creditar exclusivamente a ele o fracasso de uma Escola de Samba é

(49) THEODORO, HELENA: Juri do Estandarte de Ouro, O Globo, 13/02/91, op.cit.p.13

(50) ALVES, ADELZON, idem, op.cit.p.13



uma visão distorcida de seu trabalho e de toda a estrutura que compõe a Escola de Samba, e sem a qual nenhuma proposta pode ser concretizada.

"Se você fizer um enrêdo que não seja adequado para a Escola, você na Avenida vai sentir o reflexo disto, porque é o componente, que é de quem a gente depende diretamente para o sucesso da Escola e do desfile, e ele não vai ter o mesmo embalo que teria num enrêdo em que a gente coloca ele a vontade, que tem as características da Escola."

"(...)às vezes ele tem um enrêdo como o Descobrimento do Brasil, na Portela seria de uma maneira, na Mangueira de outra, e não se poderia fazer na mesma situação porque as características das Escolas são totalmente diferentes (...) É muito mais fácil ganhar o carnaval com a Mangueira, o Salgueiro, do que com a Unidos da Ponte ou o Arranco, porque o nome se impõe."

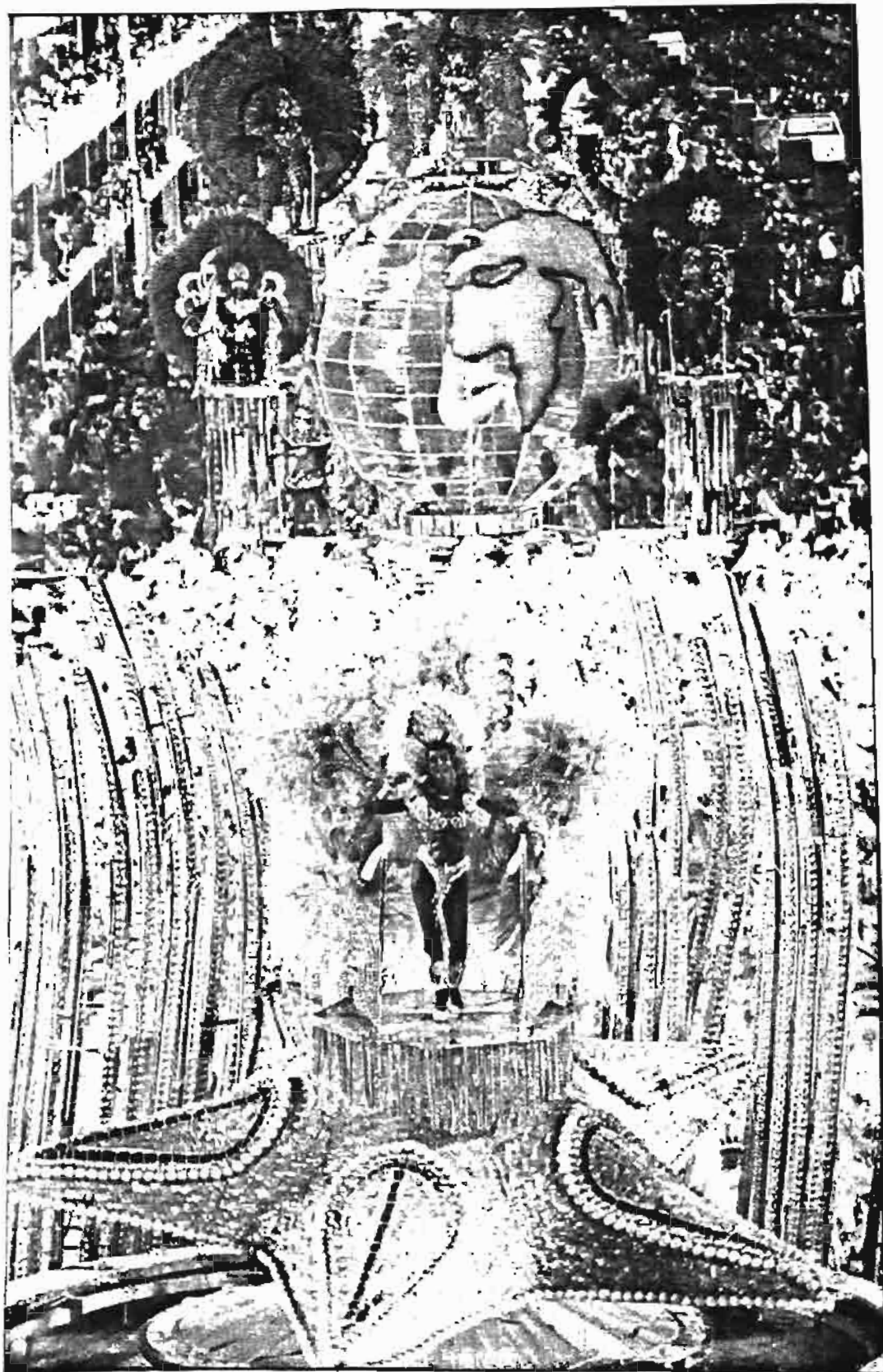
"(...)a Mangueira já está tomando uma forma nova, deixando aquela face sisuda dela, porque a Mangueira é uma moça muito bonita, mas que não gosta de se pintar, de cuidar do cabelo (...) a idéia era pegar essa cara bonita, esse carisma que ela tem, vesti-la, pentea-la, botar uma bonita maquiagem, e coloca-la na Avenida, quem sabe ela não seria a campeã do concurso? (...)esses juizes que estão lá a gente percebe claramente que eles não tem intenção de olharem a Mangueira como uma Escola com tradição, apelo popular, acervo cultural, eles querem este oba oba que está acontecendo, o bonito, o fantástico, e não há regulamento que conserte isto."

Ernesto Nascimento certamente fez o melhor possível para que a Mangueira fizesse um bom desfile. As razões que a colocaram na última posição no concurso nem sempre fazem justiça ao carisma e história desta grande Escola, mas demonstram que atualmente nenhuma Escola está livre de um resultado como

este, independente de sua fama ou do Carnavalesco. Todas realizam belos desfiles, como a Mangueira, (ilustração abaixo), todas são emocionantes e grandiosas, e dentre elas, a que consegue maior impacto e fazer o desfile mais surpreendente, conquistará o título máximo de Campeã, como a Mocidade Independente de Padre Miguel, ilustrada nas páginas seguintes.



ESCOLA DE SAMBA MANGUEIRA - 12.<sup>a</sup> colocada no carnaval de 1991  
Desfile do Grupo Especial, Carnavalesco: Ernesto Nascimento



ESCOLA DE SAMBA SOCIEDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL,  
Campeã do carnaval de 1991, Desfile do Grupo Especial,  
Carnavalescos: Renato Lage e Lilian Rabello



ESCOLA DE SAMBA MOCIDADE INDEPENDENTE DE PAORE MIGUEL  
Campeã do carnaval de 1991, desfile do Grupo Especial  
Carnavalescos: Renato Lage e Lillian Rebello

## IV - ESPAÇO E TEMPO, AS RESPONSABILIDADES DO CARNAVALESCO

## 4.1 - CONTEXTO DE TRABALHO

No processo de execução do carnaval de uma Escola de Samba, dois fatores são fundamentais e tem de ser controlados rigidamente não só pelo Carnavalesco mas também pela Escola: Espaço e Tempo. Estes elementos definem as diversas etapas do trabalho e dependem das condições dadas pela Escola para total cumprimento dos objetivos propostos.

O Carnavalesco trabalha em conjunto com a Comissão de Carnaval, que aprova e distribui os elementos para as áreas pertinentes de execução, como ilustra o Gráfico IV:

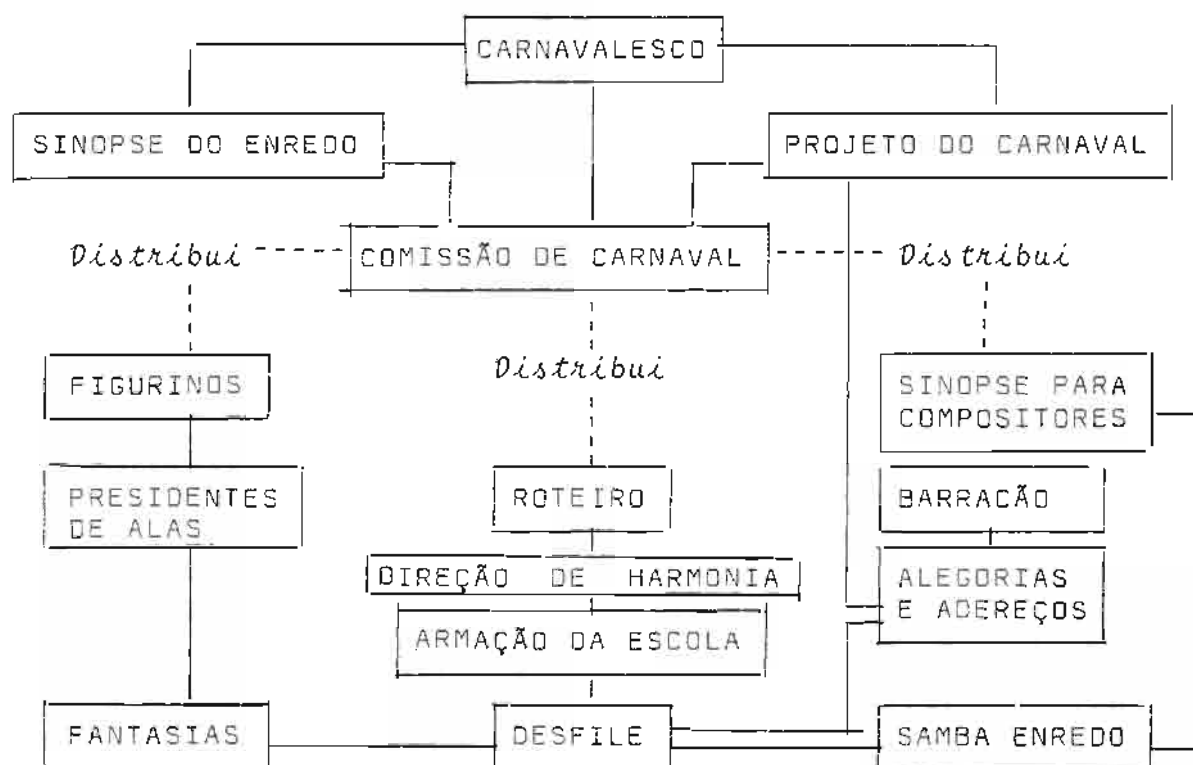


GRÁFICO IV

Os elementos de Espaço são aqueles relativos aos Espaços físicos onde o Carnavalesco executa seu trabalho: quadra, barracões e pistas de desfile. Os elementos de Tempo são aqueles com os quais o Carnavalesco programará seu trabalho, dividindo-o em etapas planejadas de acordo com a execução do carnaval, até chegar à apresentação na Avenida, caso ele participe da armação da Escola de Samba.

A primeira etapa é a apresentação do enrêdo. Muitas Escolas de Samba costumam abrir concorrência para a escolha do enrêdo, que é analisado e aprovado. O enrêdo pode ou não ser do Carnavalesco, pode ser proposto pela Escola e pode ainda ser de autoria de outra pessoa. Neste dois últimos casos o Carnavalesco desenvolve a pesquisa, caso o enrêdo não tenha sido explorado, e executa o carnaval em cima do tema proposto.

Feito o Contrato, os procedimentos variam conforme as propostas acima, sendo que a Sinopse é sempre realizada após a pesquisa do tema. Uma Sinopse mais complexa é entregue à Escola para ser repassada para a Associação a que pertence, para servir de base para os libretos das Escolas a serem distribuidos para a Comissão Julgadora. Outra Sinopse, mas resumida, é entregue à Comissão de Carnaval, que a distribui para a Ala dos Compositores. O Carnavalesco poderá se reunir com esta Ala para fazer uma exposição oral do tema.

De posse desta sinopse, os compositores farão os Sambas enrêdo, e a Escola procederá no corte dos sambas, geralmente com a presença do Carnavalesco, que poderá ou não participar da Comissão Julgadora. Alguns Carnavalescos costumam indicar na Sinopse dos compositores palavras e expressões que desejam ver incluídas no samba, ou indicam as fases de divisão do enrêdo, conforme o roteiro, para que o Samba acompanhe a descrição feita pelo desfile.

#### 4.1.1 - SINOPSE DO ENRÊDO

A Sinopse do Enredo é o instrumento literário com o qual o Carnavalesco trabalhará, contendo todos os elementos por ele pesquisados, não sendo alterada em sua essência. Os modelos de apresentação de Sinopses não sofreram alterações quanto à sua estruturação e pesquisa desde a década de 60. Houve apenas uma ampliação das fontes e a sofisticação gráfica, que inclui a utilização de computadores para elaboração do texto e do desenho das alegorias.

O Roteiro do Desfile é a apresentação da ordem das Alas conforme o enredo, definindo a orientação para a Armação da Escola na Avenida. Para a Comissão Julgadora, quanto mais detalhados forem a Sinopse e o Roteiro, melhor será o processo de compreensão e julgamento do Desfile.

Elaborada e entregue a Sinopse, o Carnavalesco procederá a um Levantamento de Custos, fazendo uma previsão dos gastos do Carnaval. Este levantamento incluirá os materiais necessários para a confecção das Alas que são de responsabilidade da Escola, Bateria, Crianças e Baianas, e dos materiais para os Adereços e Alegorias, sendo entregue à Comissão de Carnaval para avaliação e aprovação.

A esta Comissão de Carnaval o Carnavalesco entregará a Sinopse e os Figurinos, etapas que variam conforme o método de trabalho de cada um:

"Eu trabalho com pesquisa e figurino juntos eu costumo sentir o carnaval pelo figurino (...) quando já tenho uns dez figurinos de senhados, estudo aquilo e vejo se estou no caminho certo, daí embarco mesmo (...) no enredo e na pesquisa."

*Sílvio Cunha*



"A gente idealiza o enrêdo, faz a pesquisa, e monta a sinopse. Fazemos uma sinopse maior e a outra a gente abrevia para o samba enrêdo. É desta sinopse maior a gente divide para passar para o elemento visual (...) e começa a fazer os figurinos."

Max Lopes

"Eu imagino uma história, quero falar de alguém ou de alguma coisa, contar um fato (...) quando está mais ou menos definida, divido essa história como se fosse novela, em capítulos, o que a gente chama de setores, destes setores parto para os figurinos(...)"

Viníato Ferreira

"(...)mentalizo e gosto de seguir um roteiro, sempre faço historinhas que tem início meio e fim para justamente não fugir da proposta popular. Os meus enrêdos são de fácil entendimento, não precisa bula para entender, eu tenho que ter um enrêdo que eu conte para minha mãe e ela entenda(...)"

Oswaldo Jardim

"Eu sou muito bagunceiro, imagino o enrêdo, fantasia, alegorias, tudo misturado.(...) eu não consigo começar o carnaval por um item, eu penso tudo ao mesmo tempo. Meu ponto de partida é uma idéia de enrêdo na cabeça, uma fantasia para a bateria, uma fantasia para as minhas baianes e o resto sai."

Alexandre Louzada

"(...)a elaboração do tema, na qual a direção da Escola te compra essa idéia ou não (...)tem que ter palestra com os compositores na entrega da sinopse e depois a gente entra no processo de fazer figurinos(...)"

Renato Lage

A concepção do enrêdo pode ser individual ou em conjunto, quando são contratados mais de um Carnavalesco. Este trabalho em conjunto poderá implicar na divisão de atividades, com cada Carnavalesco envolvido mais profundamente com uma determinada etapa, ou dividindo igualmente a execução do carnaval.



Este método de trabalho, dadas as grandes dimensões de uma Escola de Samba, tem suas vantagens, pois diminui o desgaste físico do acumulo de muitas funções, e não constitui um método novo, visto que Carnavalescos como Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, Braga e Paulino já o utilizavam.

"(...)Os Carnavalescos deviam fazer como eu e Mauro fazemos, como o Renato e a Lilian fazem, o Pamplona e o Arlindo fizeram a vinte anos. A coisa tem que ser um pouco dividida, não só pelo aspecto do cansaço, até pelo aspecto psicológico, pois enquanto eu estou na Escola incentivando a galera a ir e lutar, o Mauro segura as pontas no Barracão com cento e tantos funcionários (...)mas a nível artístico a gente está junto."

Max Lopes, parceria com Mauro Quintaes em 1991 na Viradouro.

#### 4.1.2 - FIGURINOS E O PROTÓTIPO DE FANTASIAS

O desenho dos Figurinos está ajustado ao enredo, devendo seguir a representação dos setores que serão transformados em Alas, e aqueles elementos individualizados, que são as fantasias dos Destaques. Devem atender ainda às Alas fixas da Escola, Comissão de Frente, Baianas, Bateria, Crianças, Diretoria e também aos personagens individuais, o Mestre Sala e a Porta Bandeira e a Rainha ou Madrinha da Bateria.

A execução dos Figurinos pode ficar a cargo exclusivamente do Carnavalesco quanto à idealização e artefinalização, ou poderá ele contratar um Figurinista que faça este trabalho, enquanto ele supervisiona. Poderá ainda fazer esboços prévios, repassando-os para um Figurinista ou Desenhista, que seguindo a sua orientação, procederá à arte final do Figurino.

"(...)eu conheci o Vilela quando estava fazendo um show para o Plataforma, e ao mesmo tempo fazia a Beija Flor, então na realidade não tinha tempo de fazer os figurinos para os dois lugares, então eu só riscava e ela acabava de colorir, eu escrevia - tal cor aqui, ali - e ele pegou o estilo perfeitamente(...)"

*Viriato Ferreira*

Quando o Figurino é enviado à Comissão de Carnaval, acompanhado ou não do Protótipo, junto a ele o Carnavalesco coloca amostras de tecidos e materiais a serem usados em sua confecção, escolhidos mediante pesquisa prévia.

A organização dos trabalhos de execução de Fantasias quanto ao seu aspecto técnico evoluiu tanto quanto as Escolas de Samba, acompanhando as modificações necessárias para um melhor suporte mecânico e artístico deste trabalho. O improvisado que perdurou até a década de 60 foi sendo substituído, da manufatura à localização, para adequar-se à demanda exigida.

Dois grandes alterações originaram-se desta adequação, os Barracões de Ala e o Protótipo de Fantasia. No começo as Fantasias eram confeccionadas em "ateliers" domésticos cujo acesso era dificultado por sua localização, geralmente nos centros e subúrbios, e por vezes as fantasias de uma ala eram feitas em locais separados, o que provocava distorções no resultado final. A razão para o surgimento dos Barracões de Alas, geralmente situados nas casas dos Presidentes de Alas, foi a de se obter uma centralização da manufatura e um maior controle do resultado final, tornando-o o mais próximo possível do figurino apresentado. A comercialização das Fantasias também foi um dos motivos que levaram os Presidentes de Ala a tomarem a frente desta confecção, supervisionando junto com o Carnavalesco a produção de seus Barracões de Ala.

O Protótipo de Fantasia foi a complementação do Bar<sup>ra</sup>ção de Ala, atendendo a necessidade de proximidade do resul<sup>ta</sup>do com o Figurino. O Protótipo confere ao Figurino uma reali<sup>da</sup>de imediata, num estágio em que poderão ser feitas altera<sup>ç</sup>ões. Pode ser executado pelo Carnavalesco, pelo Presidente de Ala ou pelos dois em conjunto, devendo ser financiado pela Es<sup>co</sup>la ou pelo Presidente de Ala. As Escolas costumam fazer uma festa de apresentação dos Protótipos na quadra de ensaio, e pos<sup>te</sup>riormente ficam expostas na quadra fotos da Fantasia para a sua comercialização. Antes do advento do Protótipo, eram os fi<sup>g</sup>urinos apresentados em sessões fechadas para os Presidentes e alguns componentes, ou mesmo com uma festa para sua apresenta<sup>ç</sup>ão.

Muitas Fantasias são escolhidas pelas Alas, depois de aprovadas pela Comissão de Carnaval. O Carnavalesco traba<sup>l</sup>ha ciente de alguns elementos tais como sexo, faixa etária e poder aquisitivo, para elaborar fantasias adequadas para os destinatários. Algumas Escolas possuem Alas fixas para as quais o Carnavalesco determina uma fantasia condizente com a Ala que vai vesti-la. Exemplo disto são as "Alas das Damas" e a "Alas dos Lordes", tradicionais na Portela, com um tipo par<sup>ti</sup>cular de Figurino.

A maioria dos Carnavalescos entrevistados confeccio<sup>no</sup>u seus Protótipos, mas há variações de acordo com a Escola e o profissional:

"(...)a parte do Protótipo, a gente faz o es<sup>bo</sup>ço da roupa, do figurino, e vamos traba<sup>l</sup>har em cima da montagem da roupa, porque o Figurino te dá uma idéia, mas é uma coisa que é papel (...) na realidade quando você começa a montagem das coisas elas se trans<sup>for</sup>ma em termos de execução, de mobilida<sup>de</sup>, para o componente evoluir. O material, a proporção, tudo isso é importante (...) essa fase é de dois meses, em que você tra

balha com Protótipos, inclusive com as cores (...) é como um grande quebra-cabeças, que quando você junta, toma forma."

*Renato Lage*

Segundo o Carnavalesco Renato Lage, o Protótipo foi um recurso utilizado pela primeira vez no carnaval por Arlindo Rodrigues, justamente para dar uma margem de segurança quanto às falhas de interpretação dos Figurinos, o que teria acontecido na década de 70 na Imperatriz Leopoldinense. Renato Lage e Arlindo Rodrigues difundiram o uso do Protótipo pelos seus excelentes resultados, o que se tornou um costume ainda na década de 70.

Tanto o Barracão de Ala quanto o Protótipo são recursos criados na década de 70, e são vantajosos para o Carnavalesco e para as Escolas de Samba, que obtiveram maior qualidade na produção das Fantasias pelo controle exercido sobre esta. A manufatura de um Protótipo por vezes envolve uma equipe de profissionais que executarão cada parte do modelo, execução esta repetida no Barracão de Ala, que inicia a produção em série.

"A Escola viabiliza toda essa produção de feitura do Protótipo, tem uma equipe de costureiros, chapeleiros, aderecistas, escultores, porque às vezes a gente faz placas para chapéus com moldes e o escultor também trabalha. (...) Depois a Escola marca a entrega de cada protótipo destes para cada Presidente de Ala, e ele vai pegar esta fantasia e produzir em termos de produção industrial."

*Renato Lage*

A validade do Protótipo como modelo da Fantasia se confirma pelo seu caráter de proximidade do Figurino. Nem sempre um Protótipo confeccionado com matérias de alto custo poderá ser copiado fielmente. O Protótipo informa, a quem o confecciona, o material e a maneira de executar a Fantasia, e

quanto mais habilidoso o indivíduo, maior será a qualidade atingida e melhor será o resultado da produção em série.

"(...) a gente vai ver(...) poder aquisitivo das alas, porque mesmo que a gente faça um Protótipo, por um lado eu acho uma besteira, porque se o cara não tem possibilidade de fazer aquilo não fará, como está acontecendo em várias Escolas, então eu faço assim (...) na Viradouro eu já achei que tinha que ser a Ala quem o faria e realmente funcionou, porque eles procuraram fazer o melhor."

Max Lopes

"Sou ainda um pouco antigo, gosto de dar liberdade às pessoas para ter a participação popular, então acho que se o Chefe de Ala fizer a roupa ele vai exatamente demonstrar o sabor que ela tem, popularmente. É lógico que se não atingir os objetivos, compete ao Carnavalesco esclarecer as mudanças. Se faz a Escola toda em Protótipo fica muito uniforme, você vê, as Escolas estão muito iguais, todas usando acetato (...) padronizou, e é bom quando as pessoas dão o seu toque."

Geraldo Cavalcanti

O controle da produção de Fantasias foi reduzido consideravelmente, centralizando-se nos Presidentes de Ala, na Comissão de Carnaval e no Carnavalesco. No caso das Alas de responsabilidade da Escola, Bateria, Crianças e Baianos, estas geralmente não feitas num "atelier" montado dentro do Barracão da Escola, com setores para armazenagem de material e das Fantasias prontas.

Nas páginas seguintes apresentamos algumas ilustrações de Figurinos, que antes eram denominados "riscos", e que são a primeira imagem que o Carnavalesco fornece da Fantasia que ilustrará o enredo do carnaval.

ILUSTRAÇÕES DE FIGURINOS:

#### 4.1.3 - BARRACÃO DE ESCOLA DE SAMBA - TRABALHO DE EQUIPE

Um dos aspectos importantes da profissão do Carnavalesco é a simultaneidade que permeia seu processo de trabalho. Ainda que apoiado pela Comissão de Carnaval, ele terá de exercer diversas atividades e coordenar as diversas equipes que desenvolverão o carnaval dentro do Barracão da Escola.

O Barracão da Escola de Samba é o local onde estão sediadas as operações executivas do carnaval, e à frente destas está o Carnavalesco e um grupo de Chefes para os setores especializados. Neste local são confeccionados os carros alegóricos da Escola, bem como todos os elementos relacionados com a parte cenográfica do desfile, os tripês, quadripês, estandartes e adereços, o que requer profissionais especializados e uma equipe de assistentes que atuarão nas diversas etapas.

O trabalho de equipe sempre foi fundamental para que as Escolas de Samba fizessem seu carnaval, e para o Carnavalesco constituiu um dos suportes principais para que possa atingir seus objetivos. Das equipes de Dirceu e Marie Louise Nery, Pamplona e Arlindo no Salgueiro, passando pela reduzida equipe de seis pessoas do Carnavalesco Julio Mattos, às grandes equipes atuais, que chegam ao número surpreendente de duzentas pessoas, a concepção de divisão das tarefas sempre foi uma constante nas Escolas de Samba.

O grupo de trabalho do Barracão se subdivide em setores conforme a atividade que realizam, e cada setor possui um Chefe, que manterá contato com o Carnavalesco e a Comissão de Carnaval. Os setores principais do Barracão são chefiados pelos seguintes profissionais:

1. Ferreiro
2. Escultor

3. Eletricista
4. Carpinteiro
5. Pintor
6. Mecânico

O Barracão poderá conter ainda um "Atelier", com um Diretor ou Chefe responsável, uma Costureira e um Chapeleiro. Poderão ainda ser exercidas outras atividades, tais como Aderecista, Decorador, Laminador, Empastelador e Responsável por Fibras de Vidro, além daquelas funções administrativas como Almoxarife, Limpeza, Compras, Portaria, Segurança e Secretaria. Quanto maior for o contingente de pessoas trabalhando, mais complexa será a divisão, estando todos submetidos a um Diretor Geral do Barracão.

Os profissionais especializados envolvidos na execução do carnaval são de grande importância. Sua habilidade e competência são muito valorizadas pelo conhecimento técnico que possuem. Trabalhando junto ao Carnavalesco, estes profissionais não só executam as etapas prescritas, mas auxiliam com sugestões e soluções.

"[...]Você tem em termos profissionais, gente que você não pode abrir mão, pontos chave como o Escultor, e eu primo sempre por ter um bom Escultor, um bom Carpinteiro e um bom Serralheiro [...] o básico tem que estar bem feito para que o produto final dê um bom resultado [...] No acabamento é que entra esse pessoal menos qualificado profissionalmente, e são pessoas que estão lá ganhando um salário pequenininho [...] Quando o cara pergunta você sente o interesse e ali pintam várias idéias através da discussão [...] O grande lance é este, você não dar uma diferença de posição no Barracão, tratar por igual porque eles crescem muito, esse negócio de estrela - porque tem, né? - não consegue nada."

Renato Lage



Os projetos dos Carros Alegóricos contêm as plantas baixas da estrutura de montagem, especificando a parte de Carpintaria, Ferragem, Mecânica (movimentação) e Eletricidade. Complementam ainda o projeto a representação de sua decoração, com as Esculturas e demais elementos que comporão a alegoria. O Carnavalesco poderá ser auxiliado por um arquiteto ou engenheiro na parte de cálculos e desenho, ou poderá eke mesmo elaborar o projeto. Com a maior complexidade dos Carros, surgiu a necessidade de um maior detalhamento dos projetos e a descrição precisa das soluções técnicas e estéticas, que envolvem também a segurança do componente que irá em cima do carro.

Alguns profissionais especializados costumam ter equipes intinerantes que trabalham em mais de uma Escola, o que geralmente acontece com Escultores, Carpinteiros e Ferreiros. A flexibilidade de horários possibilita a uma mesma equipe fazer serviços para várias Escolas, trabalhando intensamente no período que antecede o carnaval.

As ilustrações a seguir apresentam algumas etapas da execução do carnaval, bem como os locais que servem de Barracões para as Escolas, geralmente espaços bastante amplos para que possam conter as Alegorias de grandes dimensões. O espaço mais antigo usado como barracão até meados de 1991 foi o Pavilhão de S. Cristóvão, que por causa de um acidente em que o telhado desabou, deixou de ter esta finalidade. Atualmente algumas Escolas se alojam nos galpões do Cais do Porto, mas a grande maioria continua enfrentando um antigo problema, o de não ter um local condizente para desenvolver o seu carnaval.

ILUSTRAÇÕES

PROJETO PARA CARROS ALEGÓRICOS

CARNAVAL DA ESCOLA DE SAMBA SOCIEDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL

ANO DE 1991

CARNAVALESCOS: RENATO LAGE E LILIAN RABELLO

PROJETOS APRESENTADOS:

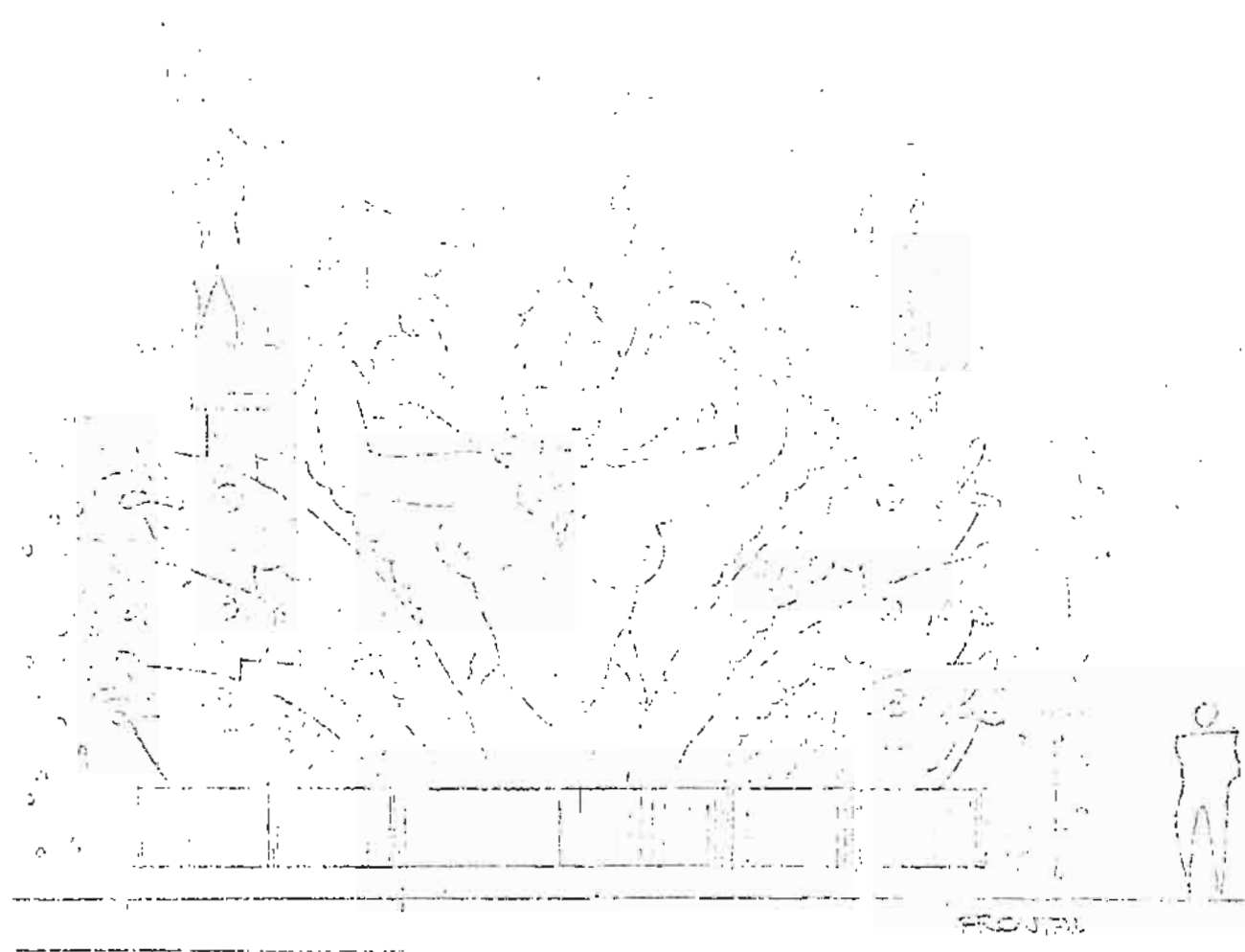
PROJETO I - CARRO "MAGIA DAS ÁGUAS"

PROJETO II- CARRO "ENCHENTE URBANA" (com foto)

ENREDO: "CHUÊ CHUÃ, AS ÁGUAS VÃO ROLAR"

PROJETO 1

CASA "MAS ADAS, MAS"

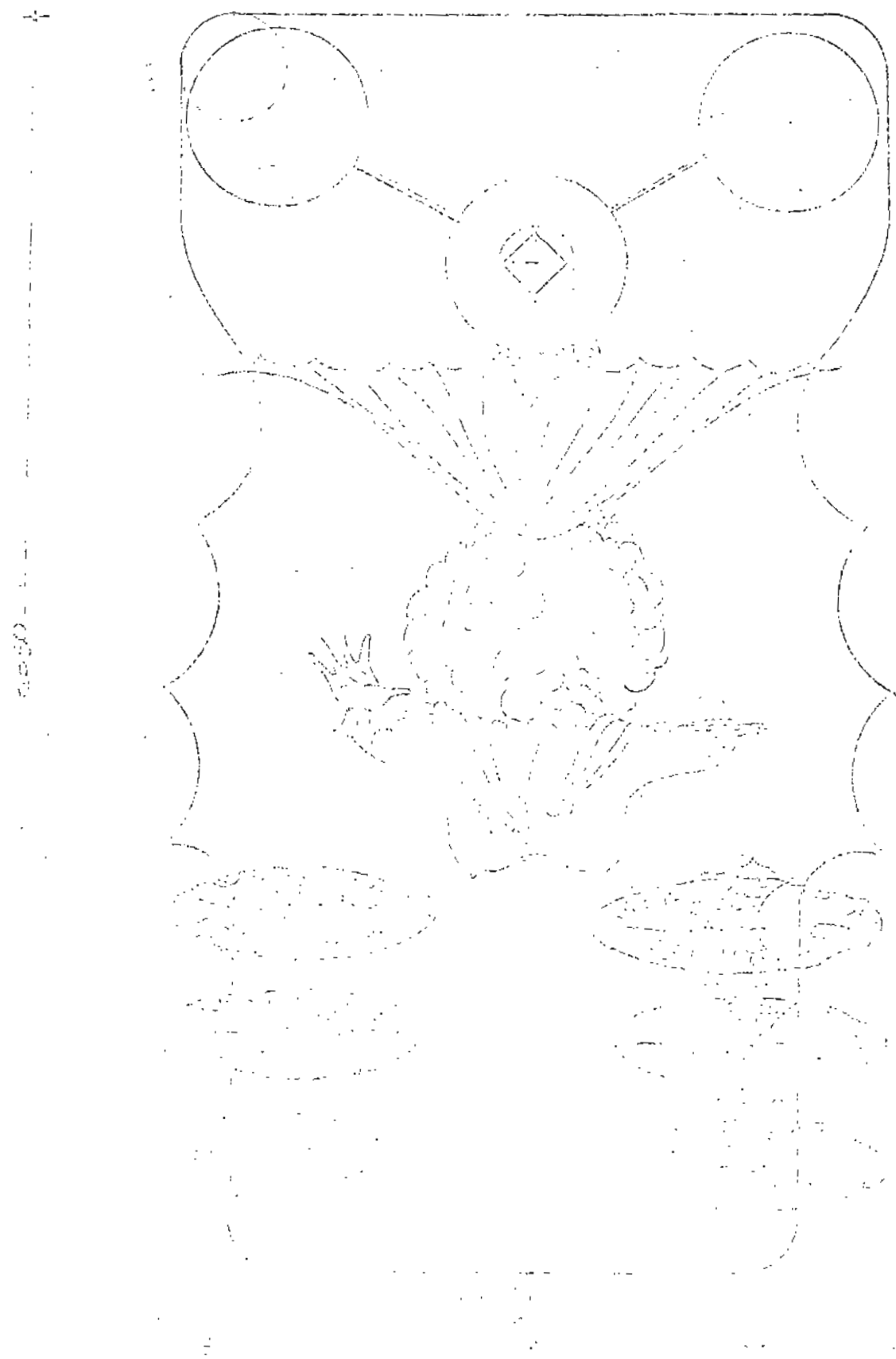


Handwritten signature or name inside a rectangular box.



VISA LATERAL ISO 150

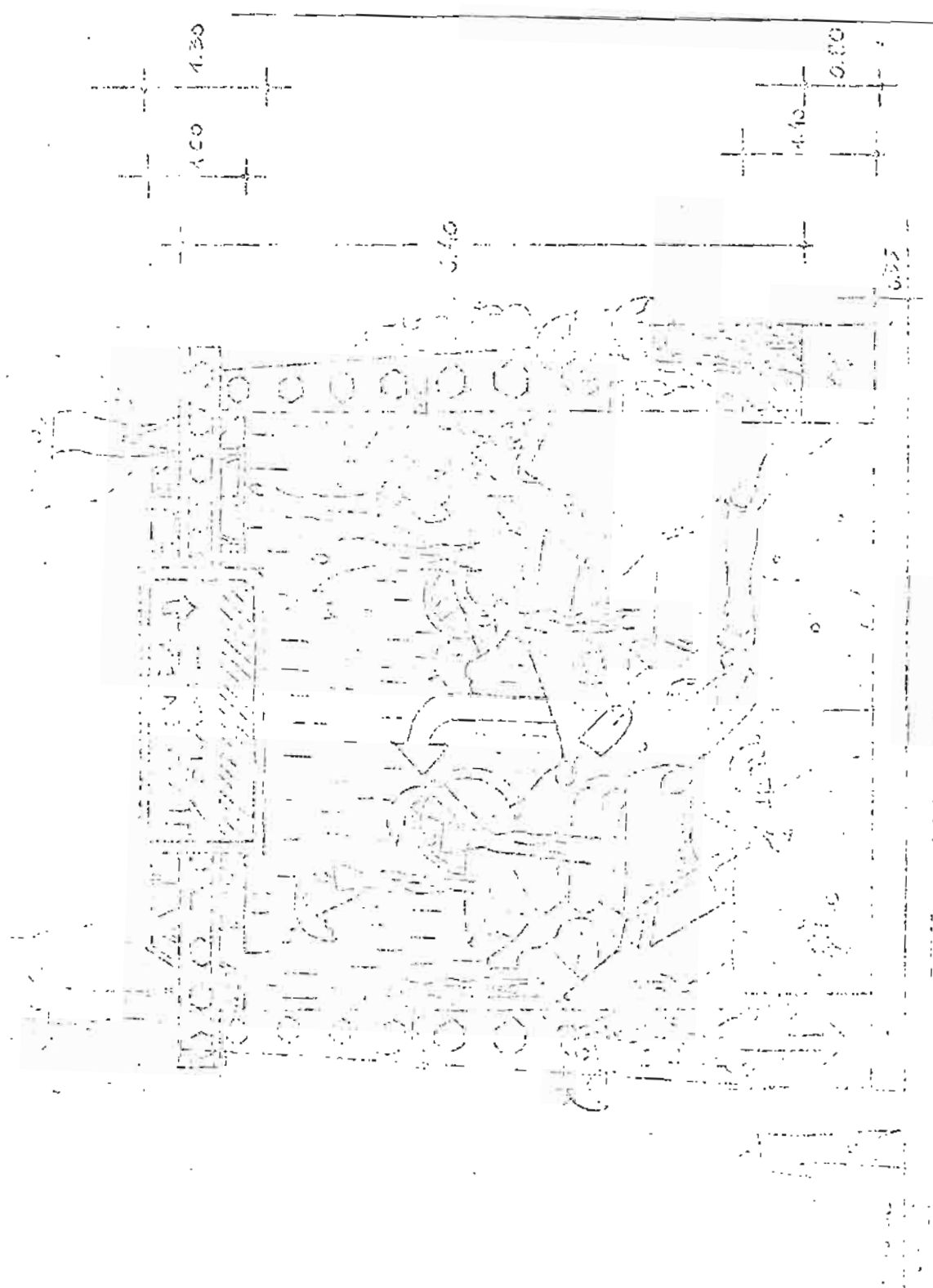
1350

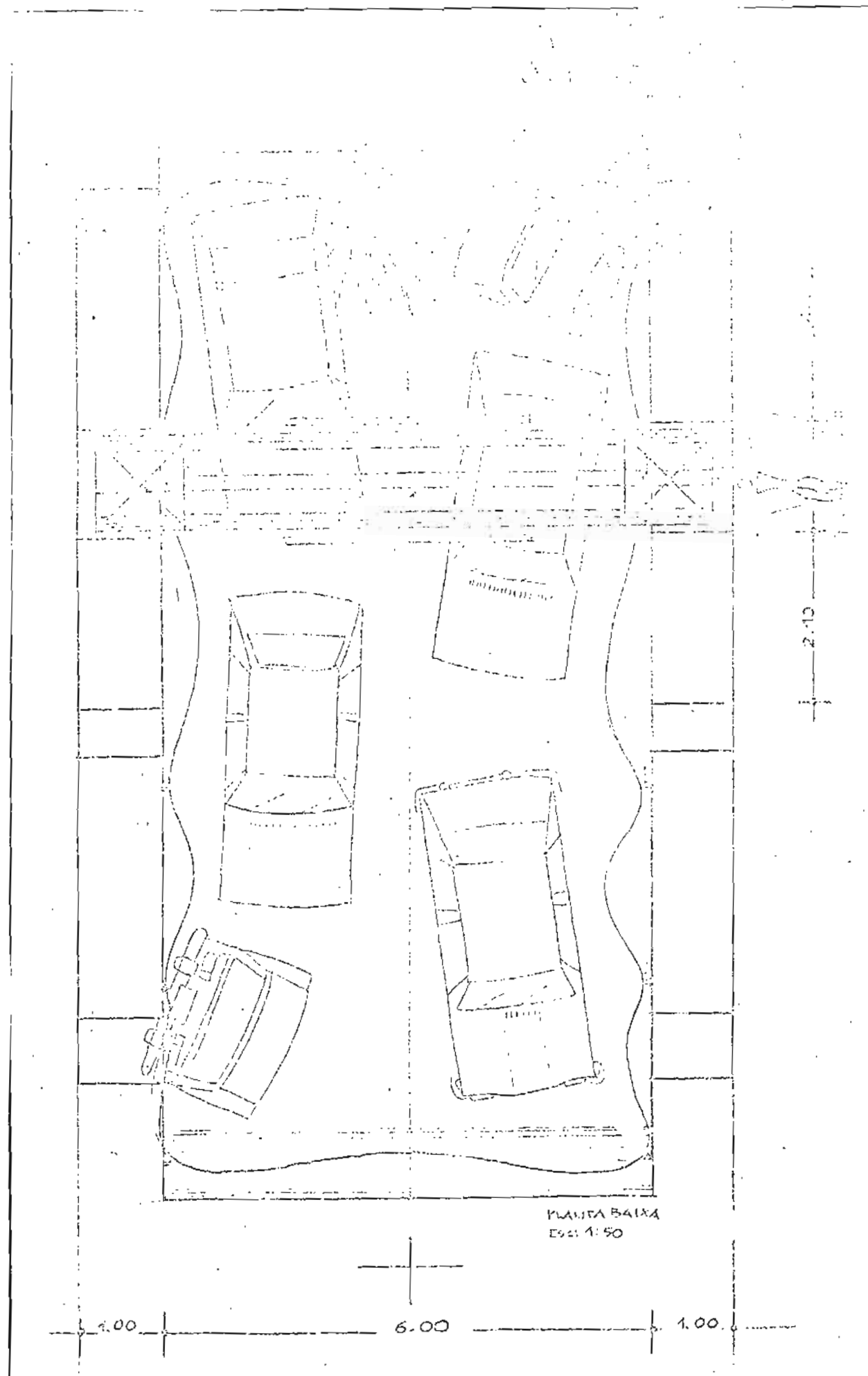




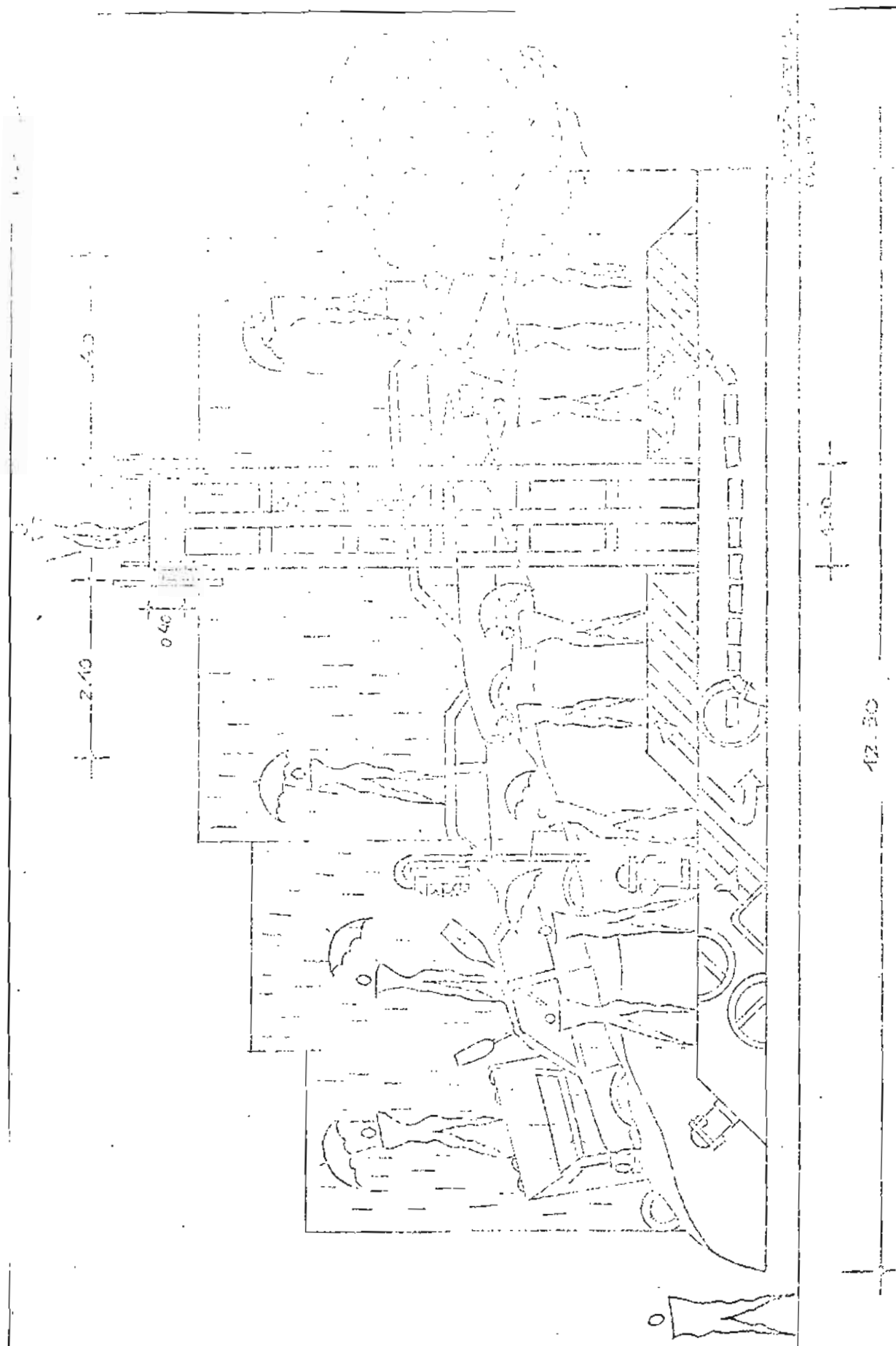
PROJETO 11

IA









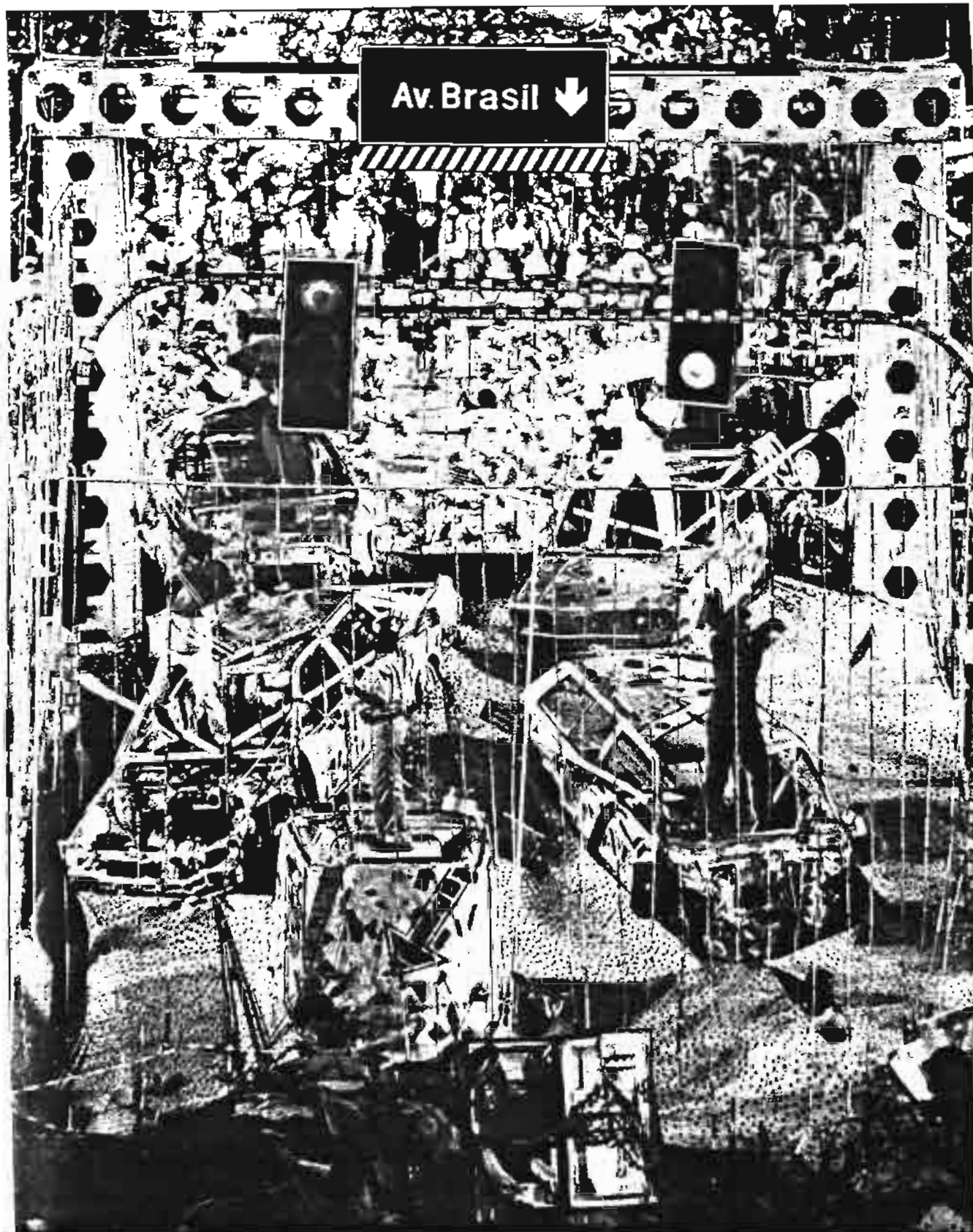
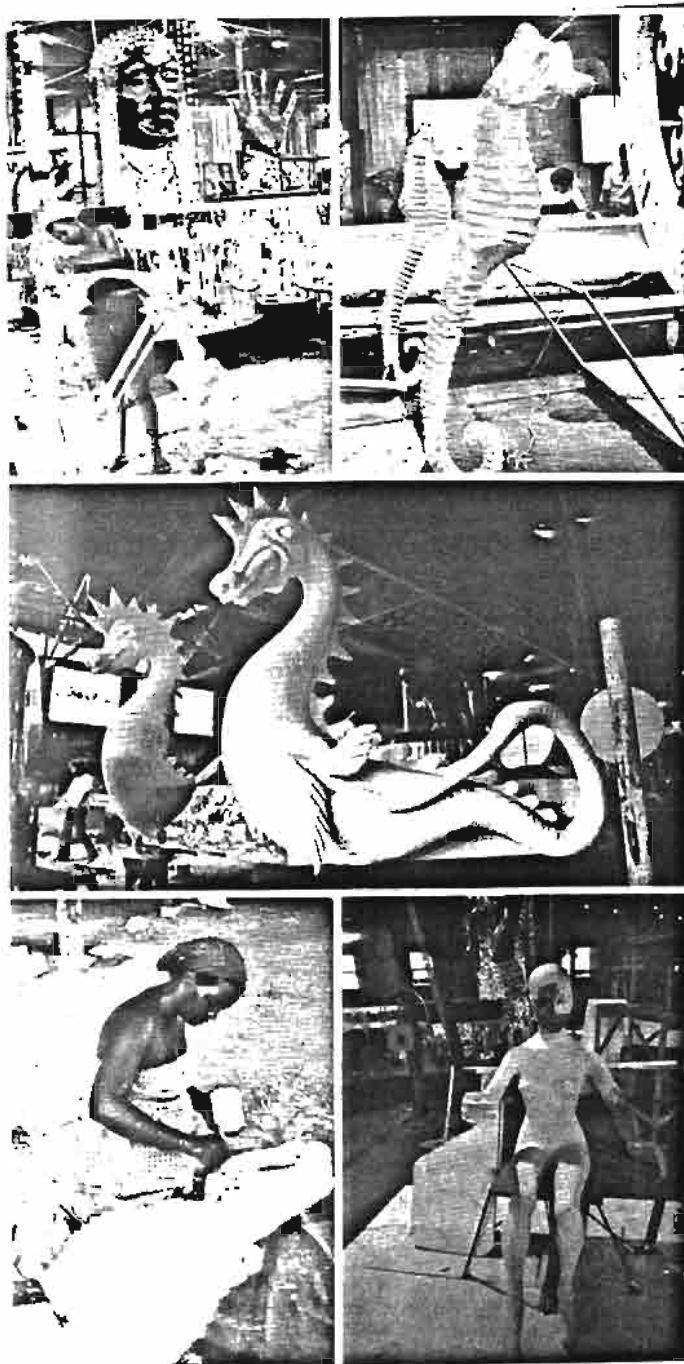
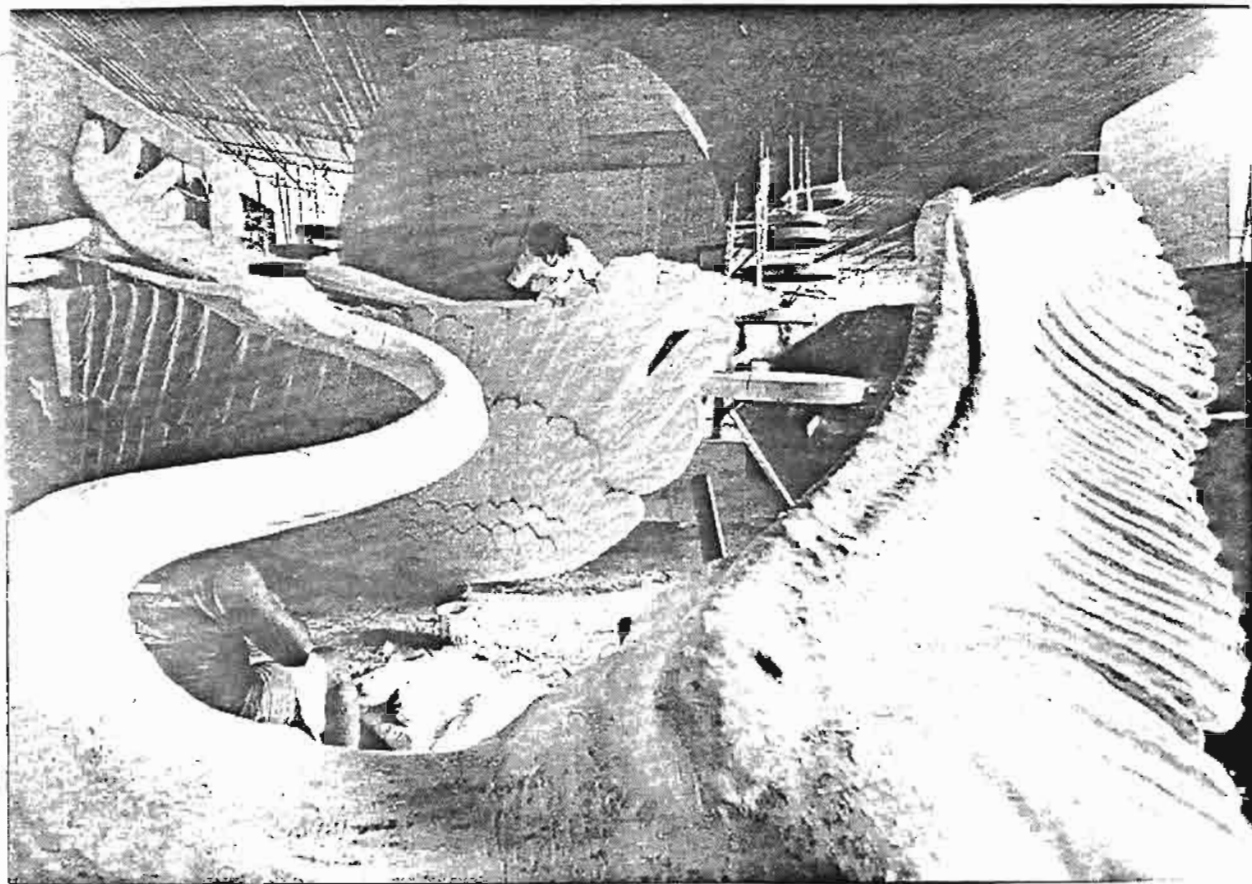


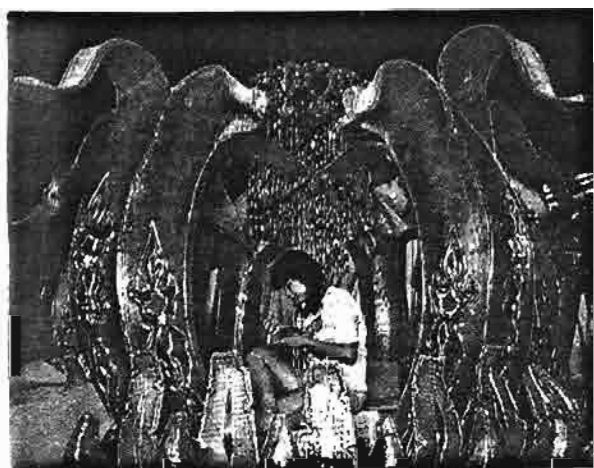
ILUSTRAÇÃO: CARRO "ENCHENTE URBANA"  
CARNAVALESCOS: RENATO LAGE E LILIAN RABELLO  
ESCOLA: MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL  
ENREDO: "CHUÊ CHUÃ, AS ÁGUAS VÃO ROLAR"  
CARNAVAL DE 1991



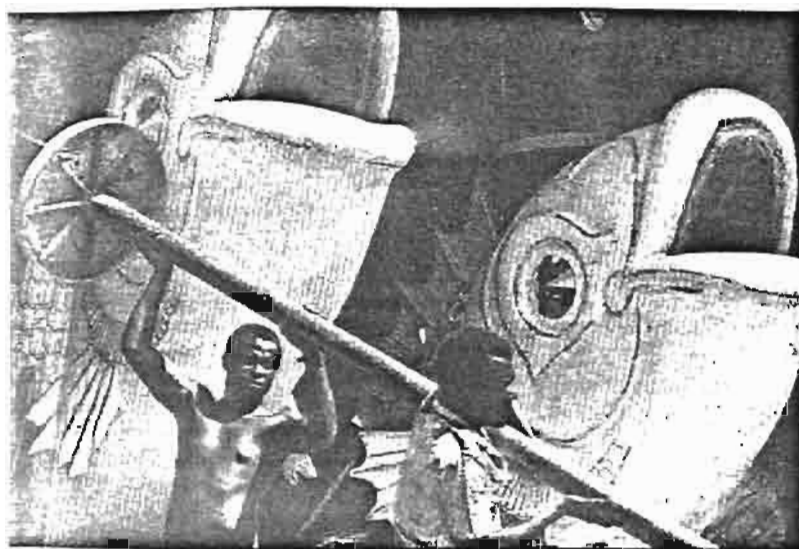
BARRACÃO da Escola de Samba Vila Isabel, 1988. Adereços, Alegorias e Esculturas.



Barracão da Lins Imperial - Escultura para o Carro Alegórico sendo confeccionada. Ao lado, Carro Alegórico com as Esculturas já prontas para serem colocadas.  
Carnaval de 1991



Alegoria da Imperatriz Leopoldinense (À esquerda), a decora recista dando retoques na decoração.  
Carnaval de 1991



BARRACÃO da Mocidade Independente de Padre Miguel. Detalhe de Alegorias.

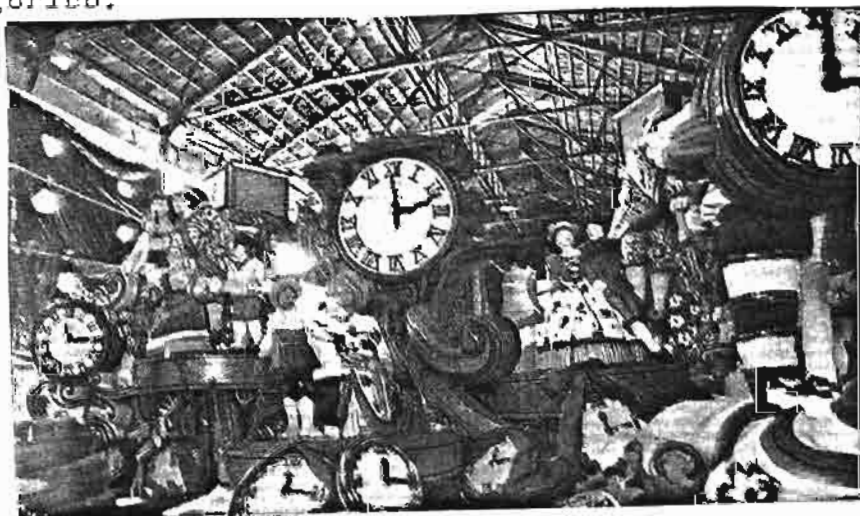


Renato Lage, Carnavalesco da Mocidade, em cima de um dos Carros Alegóricos da Mocidade para o Carnaval de 1991. Detalhe da decoração.

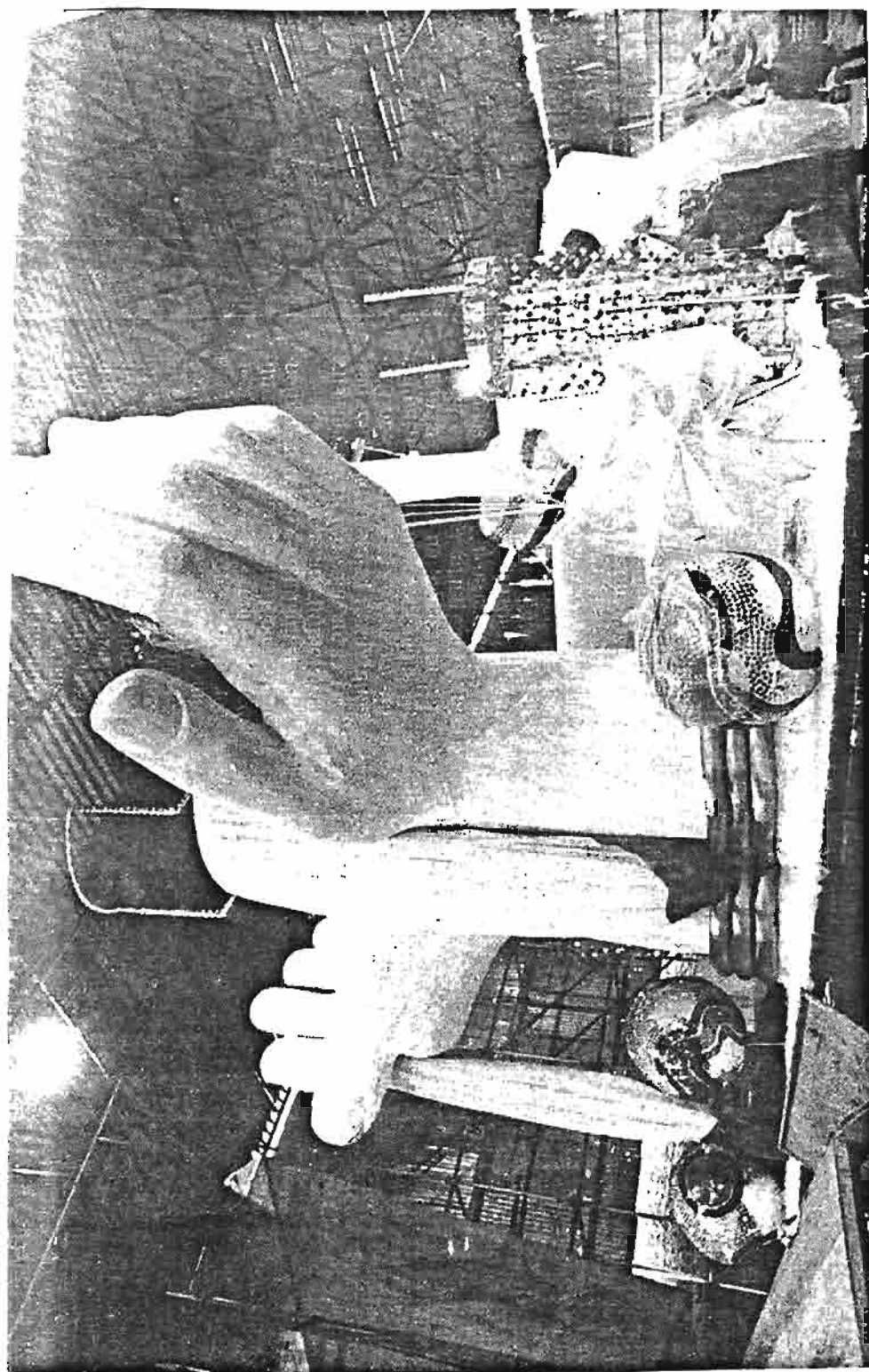




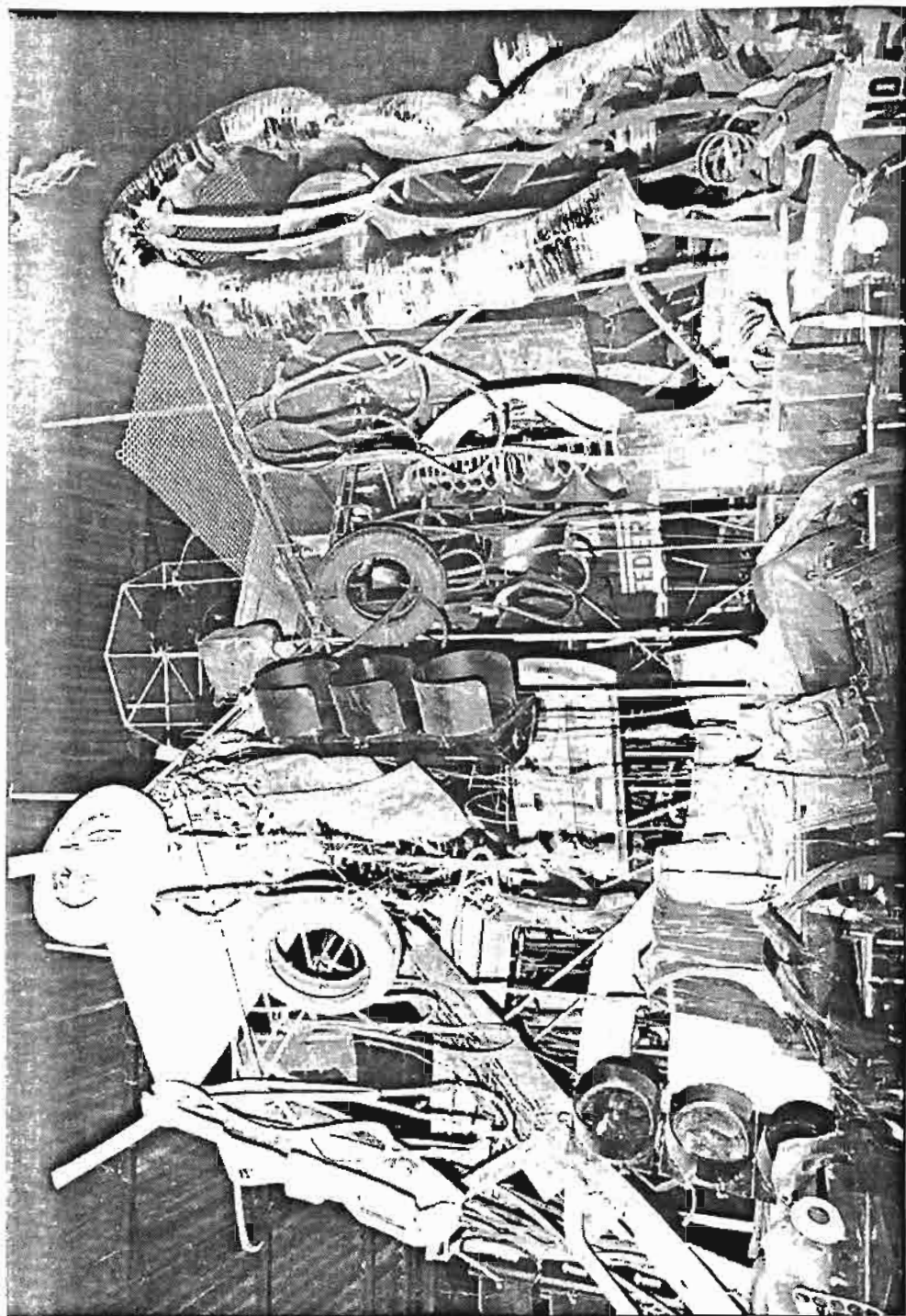
BARRACÃO da Mocidade Independente de Padre Miguel, Aderecis  
tas trabalhando em decoração. Ao fundo detalhe de um Carro  
Alegórico.



BARRACÃO do Salgueiro. Amplo galpão situado nas Docas do  
Rio de Janeiro, este Barracão comporta vários carros de  
grandes dimensões, como o Carro Alegórico acima, composto  
de várias esculturas.  
Carnaval de 1991

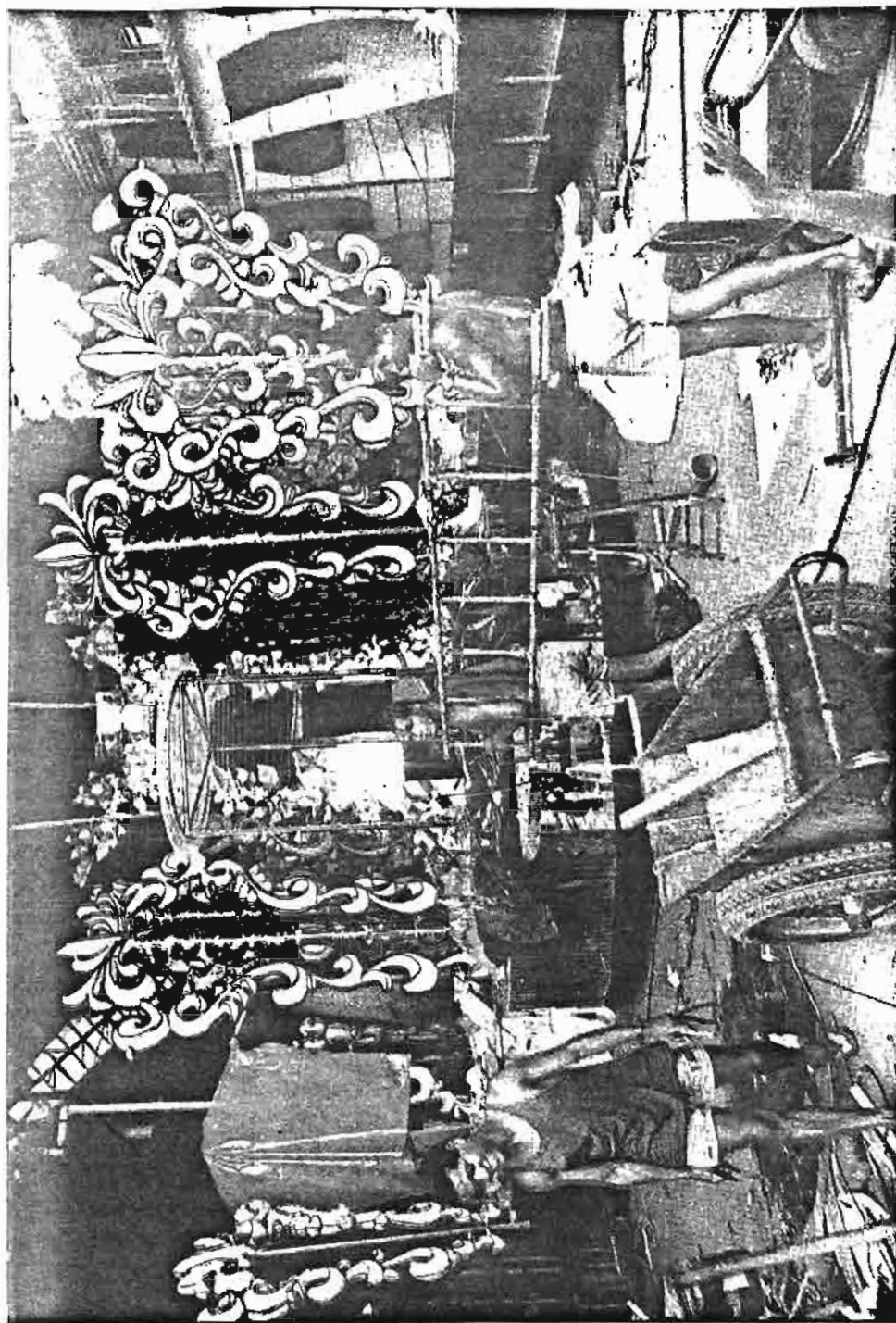


BARRACÃO da Mangueira, Carro Alegórico com grandes Esculturas  
que posteriormente receberam decoração. Carnaval de 1991

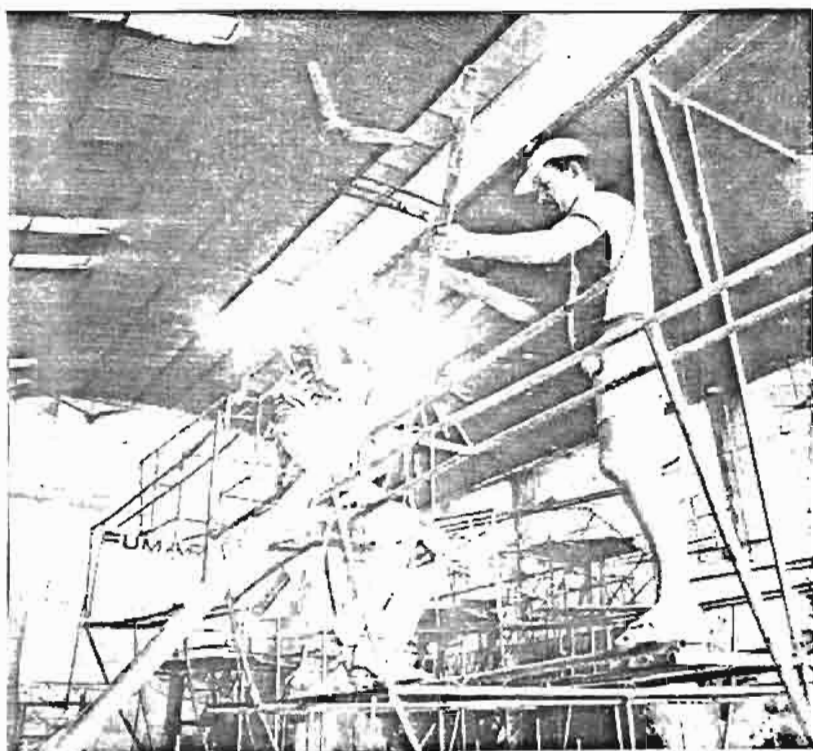


CARRÃO do Império Serrano. Carro Alegórico feito com sucata, pneus velhos, tubos e outros materiais usados para compor a decoração. Carnaval de 1991

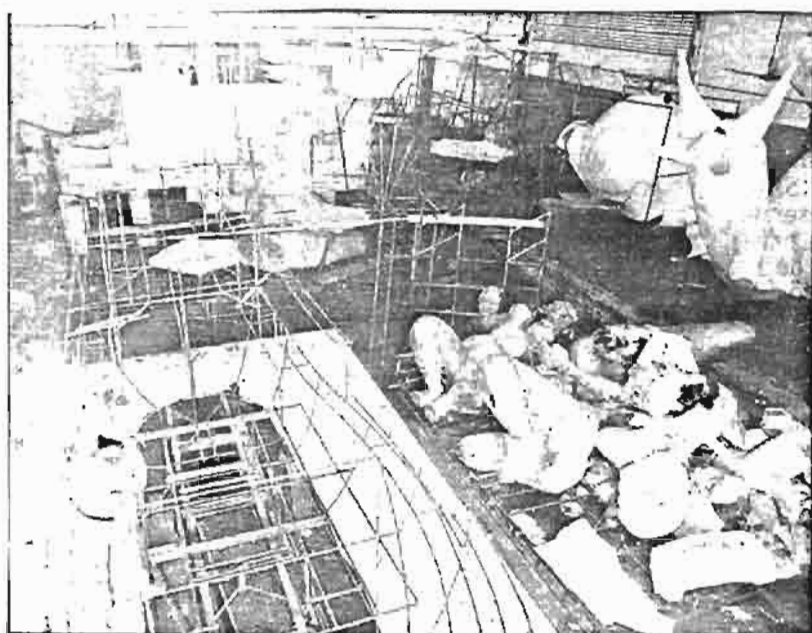




BARRACÃO da Beija Flor. Integrantes da equipe trabalhando. Ao fundo um Carro Alegórico quase pronto. Carnaval de 1991



BARRACÃO da Unidos da Tijuca, Galpão das Docas no Rio de Janeiro. Etapa inicial da execução do carnaval, o Ferre solda a estrutura para receber a madeira. (Acima)



Ao mesmo tempo em que a estrutura de ferro é armada, alguns elementos escultóricos vão sendo preparados. (Acima) Unidos da Tijuca, Carnaval de 1992.

#### 4.2 - MATERIAIS E TÉCNICAS - DA PASTA À FIBRA DE VIDRO

Os Barracões de Escola de Samba também sofreram transformações relacionadas com a evolução do carnaval. O aumento do tempo de trabalho, das dimensões dos Barracões e o aparecimento de novos materiais e técnicas foram alguns dos fatores que alteraram a estruturação dos Barracões, hoje bastante complexa.

"Hoje os Carnavalescos são grandes profissionais que trabalham o ano todo dentro de um esquema, enquanto nós antigamente trabalhávamos três, quatro meses. O trabalho de Barracão não era diferente, apenas o material e a maneira de fazer eram diferentes, não havia "fiber glass", e o Barracão se tornou dez vezes maior, mas foi praticamente a inovação do material sua maior evolução, o trabalho era o mesmo, como o trabalho teatral não mudou desde os gregos, tendo o maquinista, os aderecistas o pintor, o escultor, o contra-regra. O que mudou foi o uso dos materiais, a tecnologia que cada vez mais integra as possibilidades de realização estética para o artista plástico."

*Fernando Pamplona*

Existe uma estreita relação entre soluções técnicas e soluções estéticas, e nesta relação está presente de maneira decisiva o improviso e a experimentação. Em conformidade com cada época, as descobertas constituíram evoluções que resultaram nas mudanças dos aspectos visuais dos desfiles. Neste universo de experiências o domínio de novas tecnologias vem se afirmando junto ao improviso e experimentação. Os novos materiais também facilitam a execução do carnaval, pela sua versatilidade e maior quantidade de opções.

"(...)Eu já levo vantagem porque sou da geração do "poli" - o poliuretano, polipropileno, poliéster, isopor, latex, PVC, acetato

to, "vacum form", e por aí a fora. Eu já tenho toda uma facilidade para executar este trabalho (...)"

*Carlos D'Andrade*

"(...)quando o Salgueiro começou a crescer os carros alegóricos, com o Joãozinho Trinta no carnaval de 1974, e aí foi sendo desenvolvido o que a gente chama hoje de indústria do carnaval. (...) essa evolução está ligada aos materiais, por exemplo: madeira, os chassis que eram de madeira passaram a ser de ferro (...) as esculturas eram de pasta, de papel, e ainda existe gente que usa, passaram para o isopor e a fibra de vidro, materiais que coexistem hoje. Para acabamento a cada ano aparecem novos materiais (...) os espelhos, (...) as placas, que é um material muito usado (...) também chapelaria, o chapéu de palha, que ainda existe também, mas que passou para o uso do chapéu de acetato."

*Maria Augusta*

O Salgueiro nas décadas de 60 e 70 foi o grande laboratório experimental de novos materiais e técnicas, impulsionado pela curiosidade e inventividade de seus Carnavalescos, e a necessidade destes de superarem a falta de recursos financeiros. O isopor descoberto por Joãozinho Trinta na década de 70 foi uma grande descoberta, por sua leveza e possibilidade de manipulação em esculturas.

A versatilidade dos materiais, aliada à pesquisa de alterações de forma e função, ampliou consideravelmente o universo de materiais, enriquecido de maneira significativa com o acetato. Este material proporcionou uma diversificação sem precedentes, pela possibilidade de sua reprodução em série através de placas moldadas sobre um desenho proposto. A fibra de vidro veio substituir, mas não totalmente, o "papier maché", ou "escultura de pasta", tornando-se um recurso largamente usado na produção em série de esculturas e adereços.

#### 4.2.1 - A "FABRICA" DO CARNAVAL

A confecção de alegorias e adereços de carnaval sepre teve um aspecto artesanal que foi sendo substituído por novos métodos de confecção. Na década de 50 o Carnavalesco Júlio Mattos montou uma fábrica de Alegorias e Esculturas em Ramos no Rio de Janeiro, iniciando um comércio que forneceu às Escolas de Samba diversos elementos para seus desfiles.

Para montar este acervo, além das Esculturas que ele mesmo fazia, costumava ir aos Barracões e "ateliers" de artistas ainda na época das Grandes Sociedades e Ranchos, e posteriormente nas Escolas de Samba, comprando ou ganhando as peças que mais o interessam. Grande conhecedor de materiais e técnicas para o carnaval, Julio Mattos participou das descobertas de novos materiais, contribuindo para isto com sua experiência.

"Vinha sempre trabalhando com isopor, faço isopor, fibra de vidro, e papel marchê, que dava tanta firmeza quanto a fibra de vidro (...) o papel marchê não é antiquado, é uma escultura mais leve que a fibra de vidro e mais barata que o isopor, por isso sou muito procurado, pelo papel marchê, faço peças gigantes e os Carnavalescos gostam muito, mas o carnaval evoluiu."

*Julio Mattos*

Esta fábrica de alegorias gerou um fato que mais tarde se repetiu com o surgimento do acetato, em escala maior. Ao vender suas peças para várias Escolas ao mesmo tempo, Julio Mattos determinou uma semelhança entre elas, pela repetição das peças que apareciam nos desfiles.

"Dos vivos e atuantes, o Carnavalesco que eu conheço mais antigo e que começou antes de mim e do Dirceu Nery é o Julinho, que hoje chamam de Julinho da Mangueira, e na verdade era Carnavalesco de cinco, seis Escolas, e teve ocasião até de fazer dez.

ele tinha uma fábrica de reprodução de fôrmas, e vendi para o interior também. (...) Busto de Caxias ele tinha, se fosse cavalo grego ele tinha. Bastava tirar a pasta, na quele tempo não tinha "fiber glass", nem esses materiais modernos de hoje e a coisa era feita em pasta, que o francês chama de "papiér maché", secado com luz ou com sol e todas as Escolas eram feitas pelo Julinho."

*Fernando Pamplona*

A produção em série foi um fator importante para os trabalhos de Barracão e sua dinamização. Os materiais alternativos também fazem parte desta transformação, que encontrou na sucata e nas sobras industriais uma rica fonte de recursos.

"O "Domingo" foi um carnaval de gasto curto em que se aproveitaram materiais com absoluto realismo - um barco era mesmo um barco, forrado de Contact para facilitar a retirada sem dano do material (...)e sem dano ao suporte. Trabalhava-se muito com o nome elegante de "material alternativo" que nada mais era que admitir que a sobra de alguém com nome de "lixo" pudesse ser útil. Usamos muita sucata de sardinha em que se usavam-as folhas inteiras em que eram recortadas e estampadas as latas, usando as folhas vasadas e cobrindo os carros."

*Ecila Cyrne*

Não só as dificuldades financeiras das Escolas levaram os Carnavalescos a experimentações, mas também a busca por novidades, da modernidade e da manipulação de formas e funções, iniciadas na década de 60 por Pamplona e Arlindo.

"(...)já havia uma preocupação no grupo que trabalhava, que era o Pamplona, o Arlindo e o João, de procurar coisas diferentes, não só alternativas no sentido de serem mais modernas, novidades, e o Salgueiro sempre teve essa preocupação, e a gente experimentava de tudo, desde isopor, que foi o estouro do Salgueiro em 71, até painéis,

enfim tudo o que encontravamos nas lojas a gente experimentava, para ver as formas que poderiam entrar na execução de figurinos e alegorias, sem ser necessariamente mandado fazer para aquilo (...) havia o interesse de uma coisa diferente, que não era só o custo menor."

*Maria Augusta*

O universo destes materiais sempre instigou a curiosidade dos Carnavalescos diante dos efeitos plásticos que proporcionavam. Na realidade não há limites nestas experiências, que são usadas em conjunto com os materiais industrializados próprios para o carnaval, tais como tintas, acetato, metalóide, tecidos, isopor, purpurina, cortiça e outros que constituem o acervo de materiais utilizados pelos Carnavalescos.

Um dos exemplos de que esta expansão continua foi o aparecimento da Espuma "Pack". A espuma comum sempre foi um material utilizado no carnaval, mas esta nova modalidade, sob a forma de uma folha maleável e resistente, propicia soluções práticas, que vão desde a confecção de adereços e fantasias ao revestimento de carros alegóricos.

"(...)sempre trabalhei para pobre (...) e sempre fui obrigado a inventar coisas baratas e que funcionassem (...) Estou neste barracão e tem gente trabalhando com placa de acetato, que foi descoberto por Arlindo Rodrigues, que é largamente usada simples e prática, tira-se centenas de cópias e ela brilha muito, mas é um troço caro e eu não tenho nenhuma placa de acetato neste barracão (...) tenho mania de resolver minhas coisas de outra maneira, dou outra solução (...)"

*Oswaldo Jardim*

"(...)Dizem que tem que ser criativo (...) mas chegamos a um problema tão grande no país, que se você dizer que vai fazer uma alegoria toda em caixa de fósforos, uma alegoria tem dez metros por cinco de altura, faz o cálculo de quantas caixas de fósfo

você gasta e vai ver que sairia mais barato fazer com acetato. Copinho de café(...) pratos laminados, roupa de lisolene que parecia seda pura, na outra época dava, hoje nada é barato."

*Silvio Cunha*

"A primeira escola que eu fiz estava com problemas seríssimos com um palhaço para ser feito, problemas de escultura, e eu improvisei uma estrutura de arame, uma cara de palhaço, madei comprar, exagerando, toneladas de pipoca e fiz este palhaço todo, era pipoca estourada na areia quente, foi até engraçado, porque pintou muita formiga mas ficou lindíssimo."

*Paulo Costa*

"(...)eu posso trabalhar com placa de acetato, que é a coisa mais fácil de decorar e é rápido (...) mas é a forma com que você trabalha que faz diferença (...) desde que você amassa o papel, o metalóide, você dá a contribuição naquele material."

*Alexandre Louzada*

#### 4.2.2 - DO RAIO LASER AO COMPUTADOR

A execução do carnaval incluiu além das técnicas de manufatura e decoração, uma tecnologia que foi sendo descoberta e absorvida pelos Carnavalescos no que se refer aos recursos complementares de apresentação. As Escolas de Samba sempre contaram com efeitos especiais, tais como movimentação de alegorias através de estruturas internas que permitiam a movimentação de suas partes sobre eixos. Estes recursos também eram utilizados pelos Ranchos Carnavalescos e Grandes Sociedades, através da experiência de profissionais especializados nestas técnicas originadas da cenografia teatral.

A busca de nova tecnologia e a sofisticação do desfile se intensificou na década de 80. A União da Ilha no car



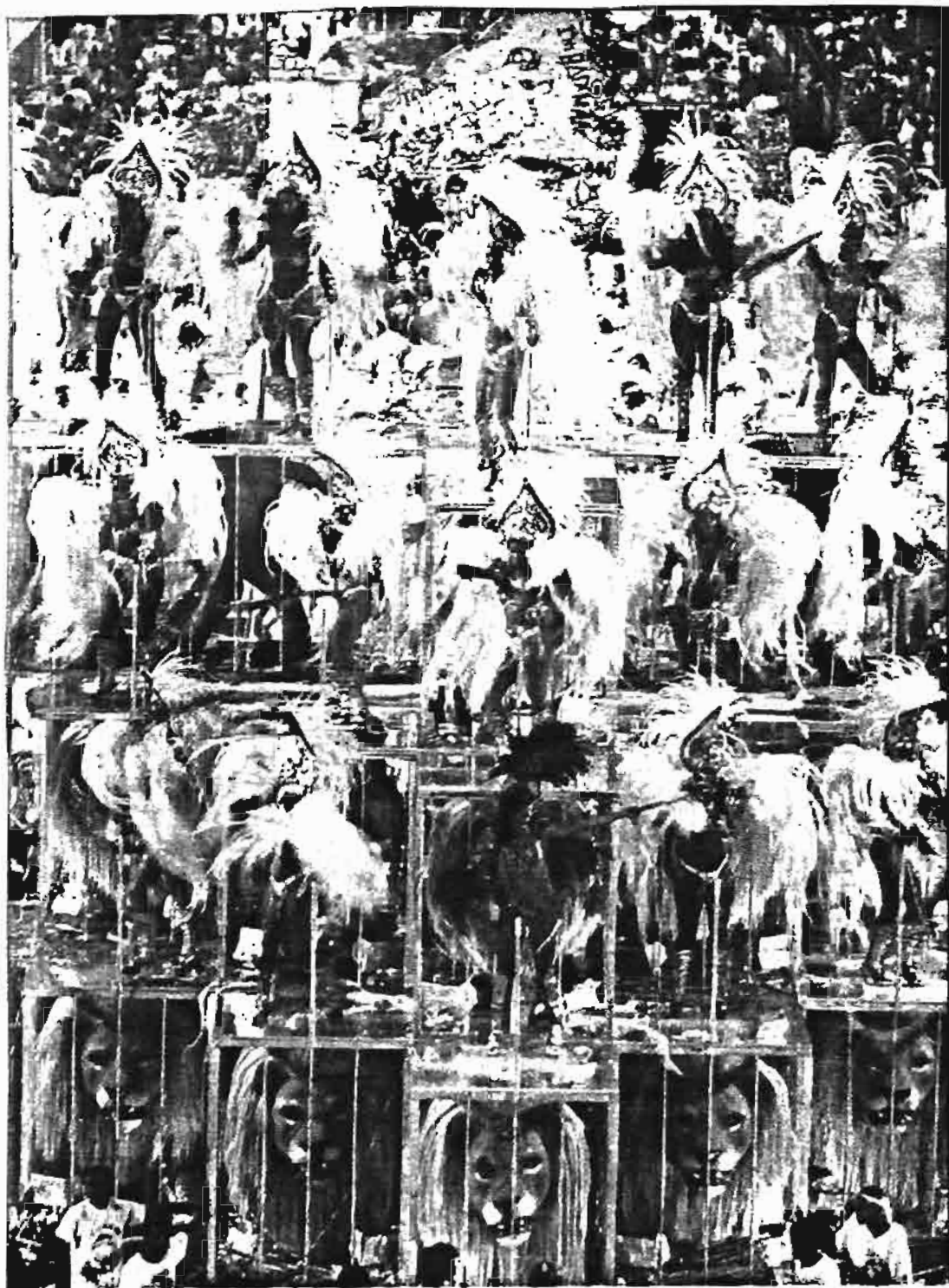
naval de 1987 pela primeira vez introduziu em sua apresentação o uso do Raio Laser. A utilização da luz Neôn também foi outro recursos desta década, hoje largamente utilizado, bem como a farta iluminação dos carros e esculturas, conforme vemos na ilustração da página seguinte, no Abre Alas da Escola de Samba Estácio de Sá, do Carnavalesco Mario Monteiro.

Recursos técnicos como a fumaça, bonecos infláveis, e as bolhas de sabão utilizadas pela Mocidade Independente no desfile de 1991, se não constituem uma novidade, pelo menos enriquecem visualmente o desfile, dependendo da forma como são utilizados. A própria entrada da Escola na Avenida a algum tempo vem sendo precedida de fogos de artifício multicoloridos, o que gera uma expectativa emocionada da platéia.

Estes efeitos especiais estão associados ao caráter de superespetáculo, e dependem muito das condições financeiras de cada Escola. Em se tratando daquelas do Grupo Especial, sobretudo as mais ricas, a exploração destes recursos não tem limites. Este repertório técnico tornou-se uma exigência do conhecimento que deve ter o Carnavalesco, e na disputa realizada na Avenida, cada no vo "truque" pode significar uma surpresa que determinará uma nota maior.

Um dos exemplos clássicos da História do Carnaval de Escolas de Samba é o carro Abre Alas da Portela, que transporta o símbolo da Escola, a Águia. Ano após ano efeitos mecânicos e sonoros são incorporados à sua apresentação, que se movimenta em várias direções, mexendo o bico e as asas, emitindo gritos de águia e neste último carnaval, sua grande inovação foi cumprimentar o público "falando".

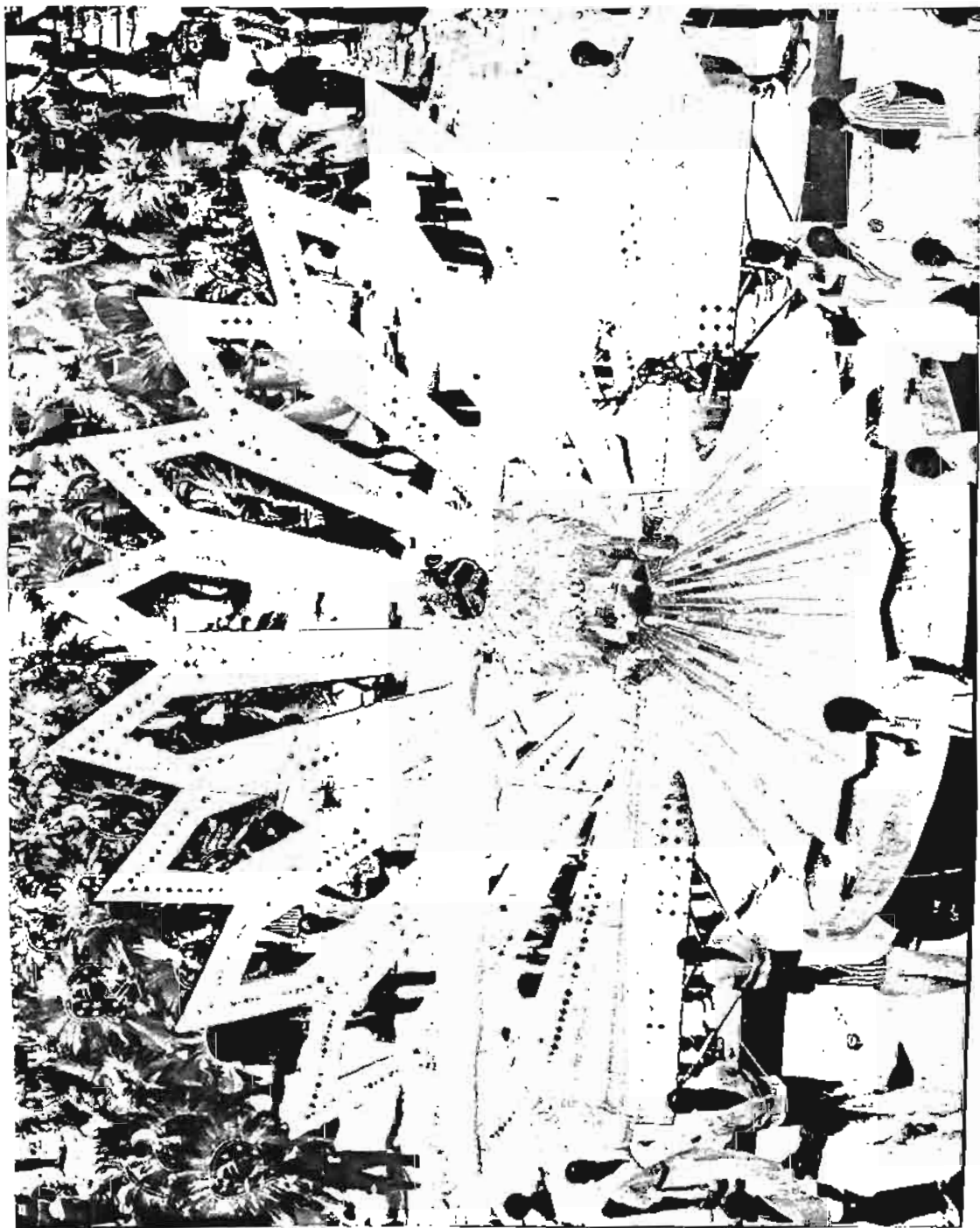
Nas páginas seguintes ilustramos três modelos diferentes da Águia da Portela, dos anos de 1982, 1985 e 1991. sempre causando grande impacto e surpreendendo o público.



Carro Abre-Alas da Escola de Samba Estácio de Sá, com os Leões, símbolo da Escola, iluminados internamente. Carnaval de 1991.



Carro Abre-Alas da Escola de Samba Portela, com o símbolo da Escola, a Águia, no carnaval de 1982.



Carro Abre Alas da Portela, com o símbolo da Escola, a Águia,  
Carnaval de 1985



Carro Abre-Alas da Portela, com o símbolo da Escola, a Águia, carnaval de 1991.

O computador também faz parte, atualmente, do arsenal de recursos utilizados pelo carnavalesco para a produção e execução do carnaval. Elaborando sinopses cada vez mais detalhadas e carros alegóricos de projetos mais complexos, é natural que absorva a tecnologia da informática para facilitar o seu trabalho. Da elaboração gráfica mais rápida e precisa aos estudos cromáticos facilitados, todo o planejamento pode ser viabilizado através do computador, emora poucos carnavalescos o utilizem. Em função do crescimento do desfile, este será mais um recursos para o enriquecimento do espetáculo das Escolas de Samba.

"O crescimento das Escolas de Samba era inevitável, porque o espetáculo aumentou, o espectador passou a ter maior distanciamento em relação ao desfile. Você tinha que crescer o espetáculo porque é importante que ele evolua, vai evoluindo senão morre. Esse gigantismo é importante para as Escolas de Samba, ela tem que virar um superespetáculo, não tinha outro recurso, senão acabaria morrendo como os Ranchos, as Grandes Sociedades, os desfiles de Frevos (...). O importante é preservar dentro deste super espetáculo as características fundamentais que tem a Escola de Samba."

*Mário Monteiro*

#### 4.3 - BOTANDO A ESCOLA NA AVENIDA

##### 4.3.1 - UM ESPAÇO CÊNICO CHAMADO "SAMBÓDROMO"

A busca de um Espaço Cênico adequado para o desfile das Escolas de Samba foi uma constante nas décadas de 60, 70 e 80. Em 1933 o desfile das Escolas de Samba passou a fazer parte do programa oficial do Carnaval Carioca; em 1942 realizou-se o último carnaval na Praça Onze. Nesta época os eventos carnavalescos aconteciam na Rua do Ouvidor e na Avenida Central. Em 1962 foram construídas as primeiras arquibancadas na Avenida Rio Branco (antiga Avenida Central) e a comercialização do desfile tem início com a venda dos ingressos.

Deve-se considerar a mudança dos Desfiles das Escolas de Samba no que se refere ao Espaço Cênico em dois períodos distintos:

1. No período anterior ao Sambódromo, com a construção das arquibancadas na Avenida Rio Branco, em 1962, e as suas sucessivas transferências: Presidente Vargas - 1963 a 1973, Avenida Presidente Antonio Carlos - 1974 a 1974, Cidade Nova - 1976, Avenida Presidente Vargas - 1977 (próximo à Praça Onze), e Avenida Marques de Sapucaí - 1978 a 1983. Neste período, que compreende 21 anos, o crescimento resultou a elevação das arquibancadas, embora fosse um espaço menor e que recebia decoração, sendo portanto um espaço que guardou diferenças relevantes com relação aquele que o substituiu.



Pista do Desfile das Escolas de Samba, na Marquês de Sapucaí, ano de 1978. As arquibancadas eram montadas e desmontadas todos os anos, e a pista recebia decoração.





Pista do Desfile das Escolas de Samba, Avenida Marquês de Sapucaí, ano de 1979. O desfile obedecia proporcionalmente ao Espaço cênico, fechado pelos elementos decorativos da Avenida.



2. Período posterior ao Sambódromo, com a construção da "Passarela do Samba", que se inicia em 1984 onde são realizados os desfiles atuais, na Avenida Marquês de Sapucaí. O novo espaço Cênico foi projetado com dimensões maiores de arquibancadas e largura de pista, não recebendo decoração e com o sistema de iluminação diferente das pistas anteriores, que recaia apenas sobre a Escola.

Nestas três décadas em que sucessivas vezes foram transferidas de local, as Escolas de Samba adaptaram-se às dificuldades de acesso decorrentes da disposição urbana da cidade, e aos novos espaços que lhes eram destinados. Esta adaptação trouxe mudanças significativas na estrutura visual do desfile e em sua organização como espetáculo.

O ângulo visual do público foi alterado com a elevação das arquibancadas, verticalizando esta visualização, e em resposta a isto, cresceram os elementos visuais das Escolas, a direções de mão mais longos, chapéus e esplendores maiores e carros alegóricos mais altos. Já na Avenida Presidente Vargas essas alterações se fizeram presentes:

"(...)na apresentação da Presidente Vargas este visual começa a mudar de ângulo, quando as arquibancadas começaram a ter uma visão do alto, e não na horizontal, e se inicia neste período o uso das alegorias de mão, para levantar o visual, e também os carros alegóricos começaram a crescer, porque se eles continuassem pequenos ficariam mais achatados, já que a visão era do alto para baixo."

*Joaquim Trinta*

De 1982 a 1983 os diversos Espaços, além de mudarem de localização, recebiam elementos decorativos, o que os diferenciou do Sambódromo. Com a construção da Passarela do Samba o desfile das Escolas toma uma nova dimensão, para acomodar-se a um espaço maior tanto nas arquibancadas quanto na pista.



Conforme observamos na ilustração da página anterior na Planta da Pista do Desfile, a disposição das arquibancadas, feita em módulos, rompe com o espaço fechado, ao serem separadas por vãos de trinta metros. Estes espaços vazios afetaram não só acusticamente o desfile, mas também na integração com o público, pelo distanciamento entre um módulo e outro.

As arquibancadas dispostas do lado esquerdo, no sentido entrada/Praça da Apoteose, se contrapõem aos camarotes, e nos espaços inicialmente destina-os ao público, localizados na parte térrea, foram colocadas cadeiras de pista e mesas, numa solução que elevou o custo destes setores. A idéia original do autor do Projeto, o arquiteto Oscar Niemayer, era manter este espaço livre, em que os ingressos seriam os mais baratos, para dar acesso as camadas mais carentes da população para assistir o desfile.

"A primeira idéia do Niemayer foi excepcional, ele fez a coisa para o povo e hoje é injustamente atacado. Ele elevou as arquibancadas para quem pudesse pagar e o povo entrava embaixo. Acontece que esqueceram a idéia do Oscar, a da "geral" do Maracanã sob as arquibancadas, e botaram cadeira de pista ali embaixo, e o Oscar jamais faria um projeto daqueles sem pensar no povo."

*Fernando Pamplona*

As pistas de desfiles anteriores ao Sambódromo eram constituídas de arquibancadas de ambos os lados, e a decoração da pista compunha um "teto", que tornava o espaço mais fechado, cuja iluminação incidia sobre o desfile. Em sua atual disposição, grande parte da pista só possui arquibancadas de um lado e módulos para camarotes do outro, com exceção da parte final da pista, onde retorna a duplicidade das arquibancadas. A Praça da Apoteose, destinada a uma finalização do desfile sob uma forma "circular", não obteve resultados satisfatórios, dada a natureza linear do desfile, sendo alterada e ocupados os seus espaços com cadeiras de pista, conforme as ilustrações seguintes.

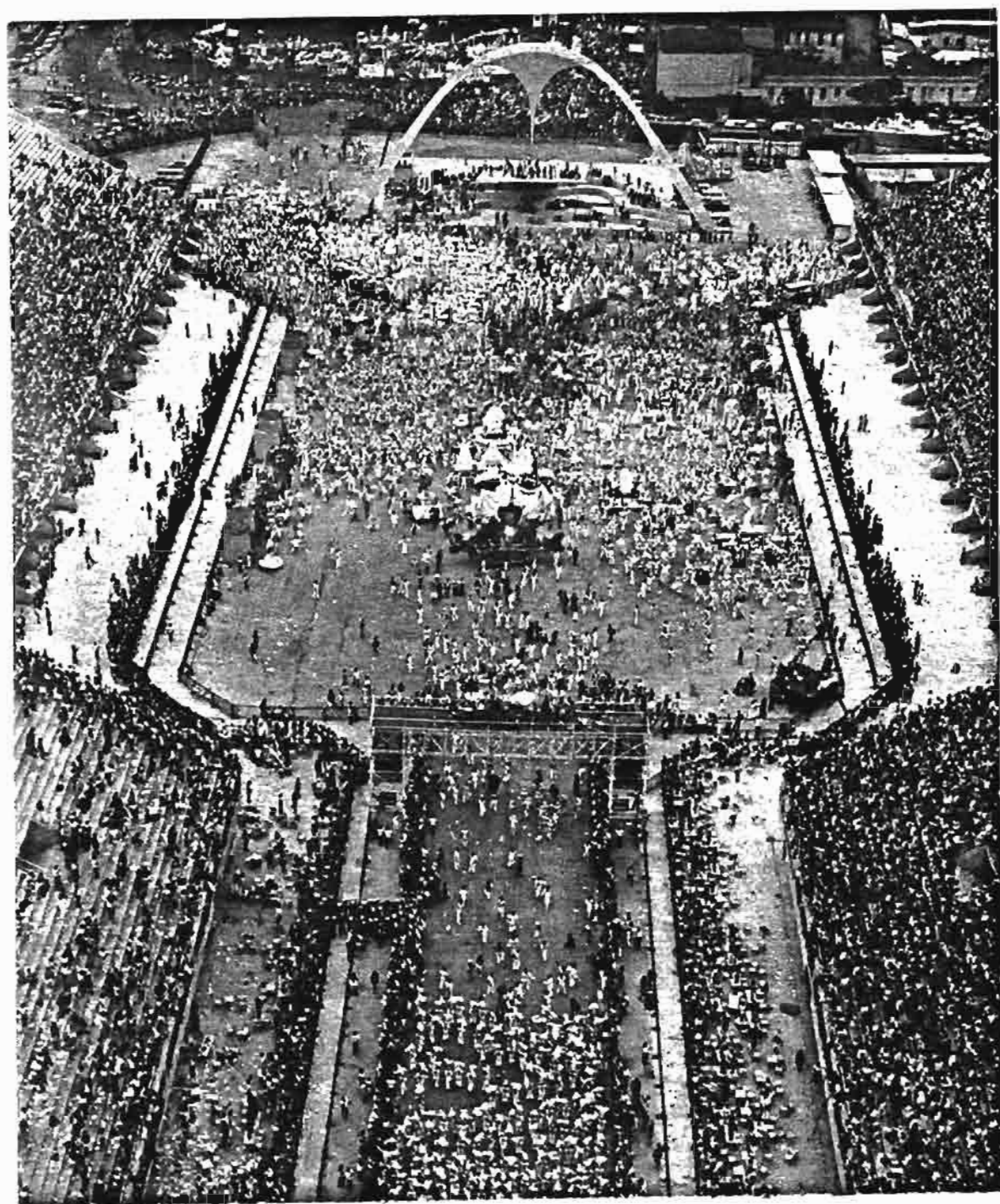
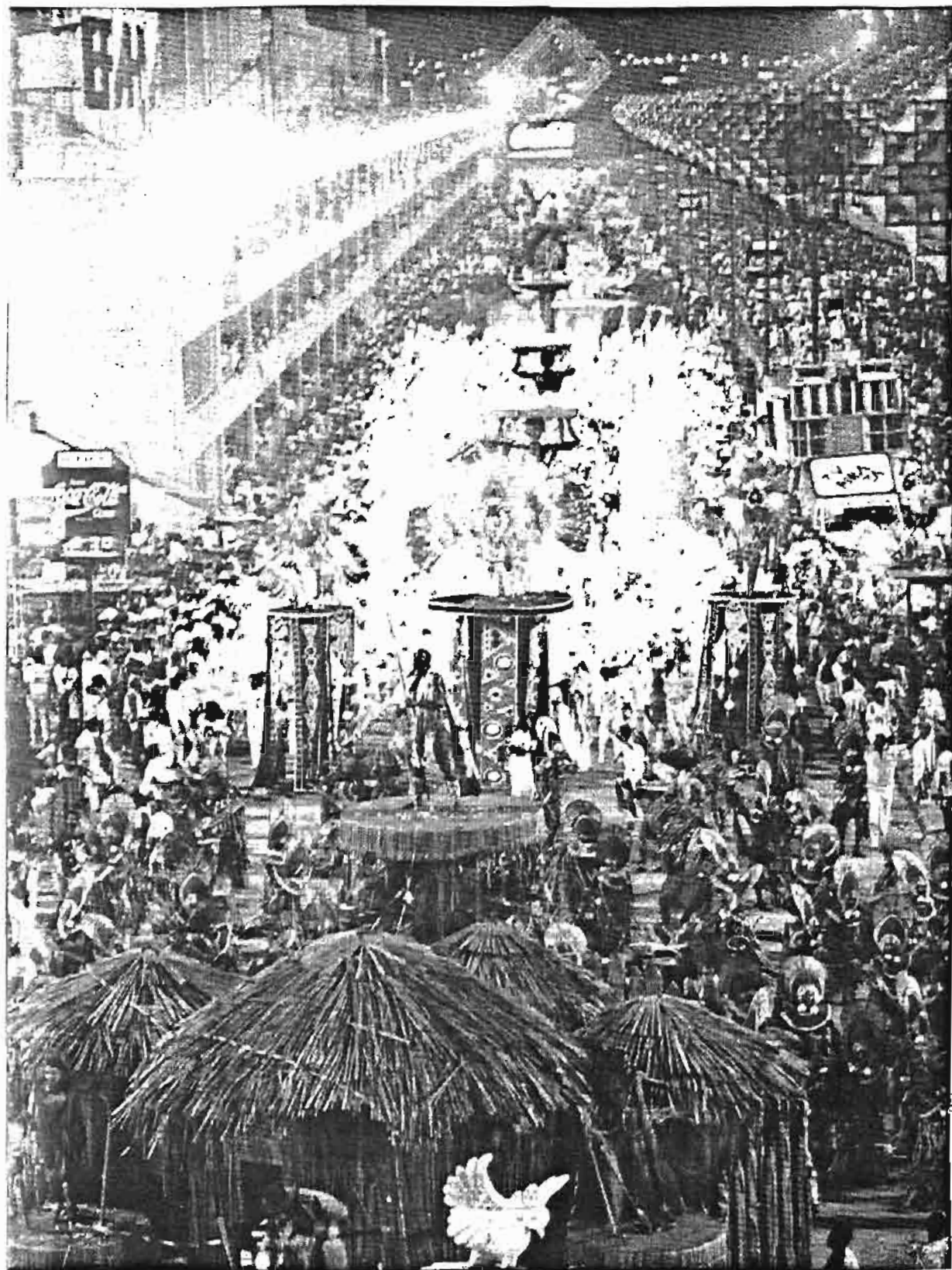


Ilustração da vista aérea da Praça da Apoteose. O espaço amplo deste local rompia com o desfile linear, cuja solução foi preencher este espaço com cadeiras de pista, alongando o trecho final da Avenida.



SÂMBORDROMO Com a aplicação de Decoração na Pista, experiência realizada em 1988.

No ano de 1988 a Passarela do Samba recebeu decora  
ção, mas esta experiência não foi repetida, e nos anos seguin  
tes o Sambódromo voltou a ser utilizado sem elementos decora  
tivos. Um dos benefícios do Sambódromo foi a sua fixação, o  
que permitiu a suspensão do processo de montagem e desmontagem  
das arquibancadas, com altos custos e transtornos para o tran  
sito urbano.

Ao conceber este espaço arquitetônico, o estilo pes  
soal do arquiteto Oscar Niemayer produziu um complexo de majes  
tosa beleza e grand-osidade, adequado ao espetáculo para o  
qual foi destinado. O maior problema parece ser justamente es  
te: não foi um espaço cênico projetado para servir a um deter  
minado espetáculo, e sim um espetáculo que teve de se adaptar  
ao novo Espaço Cênico.

Apesar dos benefícios trazidos pela fixação, os pro  
cessos complementares do desfile - concentração e armação (ini  
cio) e dispersão (final) constituem problemas ainda não resol  
vidos, pelas poucas alternativas oferecidas pela localização  
do Sambódromo.

O maior problema, razão de críticas contundentes, foi  
a falta de consulta prévia às pessoas diretamente interessadas  
no Espaço Cênico, que implicaria ao Governo fazer uma pesquisa  
das condições adequadas para um projeto de tamanha importância  
levando-se em consideração o retorno financeiro para o Governo  
e para as Escolas de Samba.

"Eu sempre disse que o Sambódromo era uma  
solução excepcional, econômica, porque em  
cinco anos, mesmo sem ganhar um tostão, só  
o dinheiro da montagem e desmontagem econo  
mizado já pagavam o dinheiro investido. Com  
mais tempo o Niemayer teria estudado me  
lhor e ficou aquele problema de acústica,  
muito difícil de resolver e que não foi  
previsto."

*Fernando Pamplona*



"Acho que o Sambódromo foi uma das maiores agressões culturais, porque ele foi construído sem nenhuma pesquisa, sem nenhuma observação (...) porque o um projeto arquitetônico deve ser feito em cima de uma realidade para a qual ele vai ser construído."

*Maria Augusta*

Muitas são as críticas, positivas e negativas, feitas pelos Carnavalescos entrevistados, e alguns pontos são constantes em seus depoimentos:

"Aquilo é péssimo, que me desculpe o Oscar Niemayer, mas os Carnavalescos deviam ter participado, ter sido ouvidos ali na maquete mostrada ao Prefeito, porque isso sim descharacterizou o desfile das Escolas, não os Carnavalescos (...)"

*Silvio Pinto*

"(...)já era tempo do Rio de Janeiro ter um palco para este espetáculo. É profundamente criticado, mas eu acho que é funcional o que falta ali no final é uma curva, porque quando chega na Apoteose o povo pensa que já acabou e ainda está sendo julgado Evolução e outras coisas. "

*Rogério Figueiredo*

"(...)a Sapucaí é cinza, falta iluminação, decoração, cor de carnaval, e o Niemayer projetou uma pista de desfile mas esqueceu que existem ruas, postes, para se chegar à Marques de Sapucaí. O grande problema é o acesso e a dispersão, onde a gente perde ponto e se sujeita a multa por uma obra faraônica, lindíssima, mas em lugar errado."

*Alexandre Louzada*

"Acho que é um mal necessário, o Carnavalesco não teve acesso ao papo sobre o Sambódromo, não houve uma consulta, foi lá entre eles mesmos e pronto. Tudo bem, a intenção dele com a Apoteose era fazer shows, ai criaram essa praça e no primeiro desfile

que teve naquele ponto foi um vexame, uma desarmação total (...)"

*Renato Lage*

"(...)há um desequilíbrio de massa terrível de um lado aqueles camarotes apertados, onde você percebe as mordomias, o caviar, o champagne, as pessoas muitas vezes vendo o desfile pela TV, por comodismo, e por outro lado, as arquibancadas distantes, frias e moduladas, com um intervalo de 30 metros onde você vê longe, atrás das grades o via duto, o povo que deveria estar assistindo, e que está distante, o que é chocante."

*Joãozinho Trinta*

"(...)Quantos de nós poderíamos indicar através de luz a necessidade de aconchego, de aproximação, de vibração das pessoas, as que estão desfilando, do Mestre Sala e da Porta Bandeira, das Baianas que adoram fazer cumprimentos (...) isso tudo muitos de nós que fomos do teatro, que temos conhecimento de cochia, de iluminação, isso poderia ter ajudado e não fomos ouvidos."

*Geraldo Cavalcanti*

O processo de distanciamento físico do público com relação ao desfile teve início em 1962, quando as arquibancadas foram construídas, elevando o público. Muitas vezes este distanciamento "físico" é confundido com um distanciamento "emocional" que na realidade não existe. O que existe é uma alteração do Espaço Cênico, que anteriormente era construído com um outro tipo de material, a madeira, que propiciava um outro tipo de vibração, além de antes possuir decoração, o que lhe dava um "clima" diferente daquele de hoje.

O público do Desfile, embora não seja o mesmo de trinta anos atrás, pelas condições financeiras e pelo encarecimento da festa, continua indo ao desfile movido pelo lazer e pelo desejo de ver as Escolas de Samba. Não procede em sua totalidade, a argumentação de que o "povoão", aquela faixa mais carente de recursos, foi afastado do desfile e das Escolas de



Samba. A própria Escola de Samba e o Desfile sofreram um processo de ampliação e absorveram, ainda na década de 70, pessoas oriundas de outros segmentos da sociedade, atraídas pela sua crescente importância no Carnaval Carioca.

A acolhida das Escolas de Samba não depende apenas de sua apresentação, mas também da empatia por elas criada. Muitas Escolas tem nas arquibancadas torcidas organizadas, em moldes idênticos às torcidas de futebol, que comparecem ao desfile para estimular a sua Escola, e isto prova que a comunidade dela não se afasta, não importando o nível social a que pertença.

O Sambódromo tem defeitos e qualidade, mas é o Espaço Cênico onde as Escolas Desfilam, e onde o público as recebe, e esta recepção não se alterou durante toda a história das Escolas de Samba. É para este espaço que o Carnavalesco projeta o carnaval da Escola, lançando mão de seus recursos e conhecimentos, em que o objetivo é sempre realizar o melhor desfile.

"O Sambódromo foi positivo em relação ao espaço físico destinado ao desfile das Escolas. É um espaço frio, antigamente na Presidente Vargas se montava aquelas arquibancadas com tubos de ferro e tábuas horríveis, mas acontecia o calor humano, com mais brilho entre o desfile e o assistente"

*Cid Camilo*

"(...)Foi solucionada a Praça do "Apocalipse", porque aquilo era a praça do caos, e que as Escolas chegavam ali e debandavam porque você não tem como coordenar um trabalho de décadas e décadas que só acontece em sua harmonia e conjunto numa linha reta(...) porque o espírito do desfile é em linha reta. Outro grave aspecto é a impossibilidade de uma decoração, a utilização daquela iluminação pode ser ótima para TV, mas é péssima para as Escolas de Samba, porque é de mercúrio, iluminação

para estádio de futebol, não de um local de espetáculo colorido, onde a cor e a forma (...) são as tônicas da Escola. (...) aquela luz de mercúrio deixa a platéia toda iluminada, não facilitando a atenção que antes acontecia quando a iluminação era em cima das Escolas.

*Joãozinho Trinta*

#### 4.3.2 - A ESCOLA DE DESFILE - CLIMAX DO CARNAVAL

O Desfile da Escola de Samba significa o momento de maior expectativa para todos os seus componentes, para o público e para o Carnavalesco. Um dos fatores de vitalidade do próprio Desfile é a competição e a apresentação pública, que polarizam durante muito tempo grandes energias da Agremiação e daqueles que por ela trabalham.

O Carnavalesco, quando a Escola segue para a Avenida já concluiu seu trabalho, e acompanha a Escola para coordenar sua armação junto com os Diretores de Harmonia, que montam a Escola através do roteiro que determina sua organização.

O Desfile de Escolas de Samba hoje tem uma concepção de organização que muito se aproxima da Ópera, daí sua classificação de "Ópera de Rua". O Carnavalesco Joãozinho Trinta foi um dos primeiros a trabalhar objetivamente neste sentido:

"(...)eu comecei a ver que o desfile de Escolas de Samba é exatamente a estrutura da Ópera, do grande espetáculo, a partir do instante em que o desfile se baseia num libreto, e este libreto, o enredo, me desenvolve a parte de cenografia, que são os carros alegóricos, a parte de coreografia que é o samba, a dança, o dar no pé, divididos exatamente como na Ópera, no corpo de baile que são os passistas, que sambam e não cantam, e tem que se fazer esta divisão na Escola (...) como numa ópera este "dar no pé" é dança pura, é o bailado(...)

quem canta, quem evolui, quem faz o movimento como corpo de coral são as Alas(...) os cantores, as primas-donas que em Escolas de Samba são os destaques.(...) a estrutura teatral é a mesma, você tem a orquestra, que é a bateria, e sobretudo você tem que ter a organização.

### *Joãozinho Trinta*

Esta visão teatral sob a forma de uma grande Ópera popular obrigou a organização e coordenação do espetáculo a uma disciplina cada vez maior, diferente do padrão inicial das primeiras Escolas de Samba. Pelo crescimento do contingente humano e pelo aumento dos Carros Alegóricos, o improvisado e a desordenação da montagem dos desfiles foram sendo substituído por uma infraestrutura mais técnica de direção de espetáculo, para atender às suas exigências e também a um regulamento cada vez mais detalhado e rígido para o julgamento das Escolas.

Antes do Carnavalesco absorver a atividade de Diretor de Espetáculo, visto que até a década de 70 ele apenas ajudava a armar a Escola, o principal personagem responsável pela armação era o Diretor de Harmonia. Hoje as Escolas possuem uma equipe de Diretores de Harmonia, que controlam as várias etapas do desfile, conforme a cronometragem à que estão submetidas.

"Claro que aquela harmonia feita antes pelo Diretor de Harmonia era possível porque as Escolas eram menores, com menos componentes e aquela figura do Diretor de Harmonia podia na hora na avenida arrumar os carros, que eram pequenos. Não havia o problema de tempo, você tinha o tempo que quisesse e continuava arrumando, as condições eram diferentes (...).as coisas aconteciam um pouco aleatoriamente. É com uma visão teatral, sobretudo de que o desfile é um espetáculo áudio-visual, foi quando começou a se alterar este sentido de harmonia (...)afim, começa a despontar a figura do Carnavalesco, aquele Coor

denador, para que de repente não acontecesse o samba do crioulo doido."

*Joãozinho Trinta*

Carnavalescos mais antigos, como Julio Mattos, conheciam fórmulas bem mais simples para colocar a Escola na Avenida, fórmulas que se adequavam ao tamanho das Agremiações e ao grau de intimidade possível entre o Carnavalesco e as Alas, que permitia uma maior proximidade e controle.

"(...)eu sei escalar o meu time e fazer ganhar, a maioria na Mangueira, fui eu quem formou as alas, pegava aqueles grupos, não tinha nada de Alas Reunidas, pegava os grupos de dez, vinte, e eu mesmo dava os nomes das Alas, botava no livro e dava os Figurinos, e conhecia todas as Alas que cantavam bem e as que não cantavam, a que evoluía mais e a que não evoluíam e eu escalava como um time de futebol. Quando a Escola entrava eu botava a primeira e segunda ala arrebatando, no meio e no final, as Alas mais fortes vinham na frente, aí estourava o carnaval e o samba também ajudava, ganhava aquele que era bom."

*Julio Mattos*

A elaboração do roteiro, que será entregue à Direção de Harmonia e também à Comissão Julgadora, deve ser a mais descritiva possível, podendo ser ilustrado com desenhos ou esquemas que representem a divisão da Escola e o posicionamento dos Carros Alegóricos, como está representado no Roteiro da Escola de Samba Estácio de Sá, do Carnavalesco Mario Monteiro, na página seguinte, designando todas as posições dos setores do desfile.

A letra do Samba funciona como um "roteiro" musical, que descreve o enredo e completa na Avenida a conjugação dos elementos áudio-visuais do desfile, Música, Canto, Dança e Coreografia.

# PARTE 1 - INTRODUÇÃO

## PARTE 2 - QUE PAÍS É ESTE?

ALA 7  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 8  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 9  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 10  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 11  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 12  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 13  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 14  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 15  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 16  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

APOTEOSE

## PARTE 2 - QUE PAÍS É ESTE?

ALA 17  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 18  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 19  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 20  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 21  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 22  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 23  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

ALA 24  
FUNK  
ALA DOZ CO ESTACIO

1

2

PARTE 2 - QUE PAÍS É ESTE? (3)

ALA 16: RIO DE JANEIRO - LUGAR DE LAGUNA  
ALA: BAYADO FORTE

ALA 17: DE CORDOBA  
ALA: REINA MAR 1

ALA 18: OCEANO DAS  
ALA: ESTRELA

ALEGORIA 6

3. LA MIRANDA - SERPENTE  
2. FALSO VERDADEIRO  
1. CARLA ALBERTO

SOUTH AMERICAN WAY

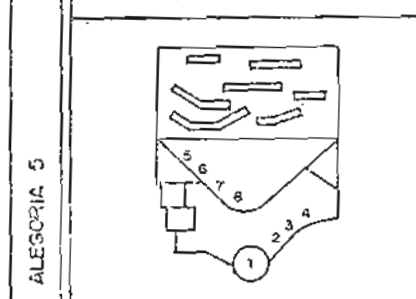
ALA 15: COUNTRY  
ALA: DA FOLIA

ALA 14: MENINOS DO HAVAN  
ALA: SURPRESA

ALA 13: FAST FOOD  
ALA: E LUXO ST

1. SOLANGE LOPES  
2. ALLYANDRE  
3. JORGE  
4. MARCELO  
5. PATRICIA  
6. ISABELLE  
7. ANDREA  
8. FLAVIA

LAS VEGAS É AGUÍ



ALA 12: MACONHA  
ALA: DAS CRIANÇAS/MENINAS

PARTE 4 - O MEU FALSO VERDADEIRO (4)

ALA 24: ESTRELAS DA TV  
ALA: FALTANDO VOCE

ALA 23: A TELEVISÃO  
ALA: AMAR E VIVER

ALEGORIA 8

1. KRISTEL  
2. ROSE ANDREAZZA  
3. ANABELITA GUERREIRO  
4. LILIAN RAMOS

O MEU FALSO VERDADEIRO

ALA 22: BATERIA

19. MESTRE SALA E PORTA BANDEIRA

ALA 21: PARTE POPULAR  
ALA: DA DINDA

ALA 20: ALA DOS PASSISTAS

ALA 19: ALA DAS EMANAS

1. ANDREA CASPARELLI  
2. LUKIA VICHITE  
3. MARILISE  
4. ANA PAULA  
5. SANDRA BARBARA  
6. DENISE STUTZ  
7. ANILZA LEONE  
8. DIL COSTA  
9. KATIEGNE VICENTE  
10. VERONICA  
11. MARCIA BETANIA  
12. CRISTIANE  
13. O FANCO DA LUA

ALEGORIA 7

VOCE JA FOI?

PARTE 4 - O MEU FALSO VERDADEIRO

ALEGORIA 11	<p>1. MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>2. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>3. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>4. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>5. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>6. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>7. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>8. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>9. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>10. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>11. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>12. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>13. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>14. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>15. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>16. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>17. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>18. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>19. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>20. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>21. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>22. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>23. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>24. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>25. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>26. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>27. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>28. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>29. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>30. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>31. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>32. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>33. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>34. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>35. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>36. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>37. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>38. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>39. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>40. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>41. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>42. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>43. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>44. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>45. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>46. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>47. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>48. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>49. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>50. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>51. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>52. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>53. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>54. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>55. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>56. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>57. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>58. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>59. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>60. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>61. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>62. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>63. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>64. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>65. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>66. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>67. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>68. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>69. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>70. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>71. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>72. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>73. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>74. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>75. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>76. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>77. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>78. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>79. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>80. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>81. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>82. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>83. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>84. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>85. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>86. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>87. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>88. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>89. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>90. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>91. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>92. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>93. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>94. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>95. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>96. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>97. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>98. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>99. O MEU FALSO VERDADEIRO</p> <p>100. O MEU FALSO VERDADEIRO</p>	<p>1. PAULO ROBERTO</p> <p>2. LAUREL PRIETO</p> <p>3. PEDRO ARAUJO</p> <p>PERFIL DO CONSUMIDOR</p> <p>4. O DOLAR</p> <p>ALA DA IMPRENSA</p> <p>5. PINGUM</p> <p>ALA VEM DE LA'</p> <p>6. EDNA VELHO</p> <p>7. MARCELO HUDSON</p> <p>8. MARCELO MAGNO</p> <p>OS PROPETAS</p>
	<p>9</p>	<p>9</p>

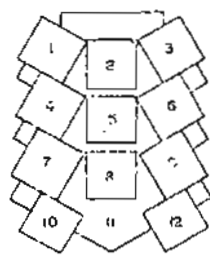
PARTE 5 - PERFIL DO CONSUMIDOR

ALEGORIA 12	<p>1. CRISTIANE MELLIÉ</p> <p>2. SILVIA MASSARI</p> <p>3. LIANI MAIA</p> <p>4. STELA FREITAS</p> <p>5. RITA DE CASSIA</p> <p>6. ANA LUCIA</p> <p>7. LUIZ ALBERTO</p> <p>8. LUIZ GONZAGA</p> <p>9. GUILHERME ARAUJO</p> <p>CALENDÁRIO FAMILIAR</p>	<p>10. O NATAL</p> <p>ALA AMIGOS DO REI</p> <p>11. O DIA DOS PAIS</p> <p>ALA DOS AMIGOS</p> <p>12. O DIA DOS NAMORADOS</p> <p>ALA BEIRA MAR II</p> <p>13. A PÁSCOA</p> <p>ALA VIDA É ARTE</p>
	<p>6</p>	<p>6</p>

## PARTE 5

## PARTE 5 - PERFIL DO CONSUMIDOR

ALA 45	GABRIELINO DE S. CARLOS
ALA 46	AMÉLIA CORDEIRA
ALA 44	CELENO FILIPE ALA GADALO FORTE II
ALA 43	PAULA ALA SEANA KAU LEIRA
ALA 42	DIETRICH ALA CARLOS CALADO
ALA 41	TELEFONIA ALA VILANO

ALEGORIA 14	1 ANTONIO ROCHA
	2 VALERIA FREITAS
	3 CARLOS MEZASBARBA
	4 LINA
	5 MARCIA CARILHO
	6 WANDERLEY POLDEL
	7 ADELAIDE DI RISSA
	8 KATIA
	9 BARBOSA HELENA CARDOSO
	10 LEO
	11 ROBERTA DE VERMONT
	12 JORGE LUIZ
	QUE REI SOU EU?
	

ALA 40	REIZADO ALA TROPICALIA
ALA 39	FINATAS ALA GADALO FORTE
ALA 38	ROBERTO ALA GANHOS DO ESTACIO
ALA 37	MAISES ALA VIP

7

## PARTE 6 - MEMÓRIA CULTURAL

## FINAL DO DESFILE

ALEGORIA 15	1 E 2 NOEL F. ISMAIL
	3 PORTUGUES
	4 ANGELA CORREIA
	5 BROSQUEIRO
	6, 7 E 8 PARTIDEIROS
	9, 10 E 11 SERESTEIROS
	12 IDALINA - A SERESTA
	MEMÓRIA CULTURAL
	

8



## G.R.E.S. ESTÁCIO DE SÁ

"Brasil, Brega e Kitsch"

Autores: *Maneco-Orlando-Jangade*Intérprete: *Rixxa*

Oh, meu Brasil  
 É kitsch, é brega                      Bis  
 Se pagar o bicho come  
 Se dever o bicho pega

Veja, tanta beleza e poesia  
 Traz o circo Brasil... Brasil... Brasil...  
 A Estácio em melodia  
 ironiza o dia a dia  
 "Hello, my bony", sente o toque  
 O "Dollar" é nosso dinheiro  
 O meu Samba dança "Rock"  
 Tudo falso-verdadeiro

Gira, baiana, girou  
 Carmen Miranda virou  
 Americanã, rumbera  
 Olha o que o malandro fez  
 Voltou falando inglês  
 O "Brazil" marcou bobeira

Televisão  
 Deusa da fascinação  
 Balcão de fantasia  
 De produto sempre nobre  
 Cega rico, cega pobre  
 É consumo, hipocrisia  
 Quanta saudade  
 De nossos valores culturais  
 Pixinguinha e Noel  
 O fundador Ismael  
 E outros imortais

Para o Carnavalesco, armar a Escola é a síntese de um extenso e desgastante trabalho, um momento de grande tensão e também de realização artística. O carnaval que ele idealizou e projetou chega ao seu ponto máximo, representado por atores anônimos e desconhecidos, que naquele momento se unem no grande espetáculo apresentado pela Escola de Samba. Um climax Único e emocionante, em que todas as Escolas, independente de seu poder financeiro, são as mais belas e ricas manifestações populares do Carnaval Carioca.

V - QUE PROFISSÃO É ESTA?

5.1 - O QUE É SER CARNAVALESCO.

5.1.1 - FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Para compreendermos a evolução da profissão de Car  
navalesco, é necessário analisar um de seus pontos básicos, a  
sua formação. Esta formação se processa através do aprendiza-  
o direto junto a outros Carnavalescos, geralmente dentro do  
próprio Barracão. Uma experiência profissional prévia é na  
maioria das vezes necessária, pois as áreas que oferecem sub-  
sídios para os conhecimentos - como Cenografia e Belas Artes,  
não estão diretamente ligadas ao carnaval.

Áreas como a Cenografia e as Artes Plásticas cos-  
tumam fornecer a base teórica e artística, bem como a experi-  
ência das áreas de espetáculos, shows e televisão. Como já  
foi dito, não existe um curso específico de formação para Car  
navalescos, e as áreas afins funcionam como suporte. O que  
não impede que profissionais de outras áreas façam contato  
e descubram no carnaval um meio de expressão e campo de tra-  
balho. É o que acontece com aqueles que são engenheiros, médi-  
cos, fonocardiologistas, professores, designers e outros. O con-  
tato com a Escola de Samba e a oportunidade abrem caminho pa-  
ra a profissionalização.

Em princípio portanto, não há um pré-requisito ofi-  
cial para que o indivíduo se torne um Carnavalesco. Mas há a  
queles elementos inerentes à atividade que o habilitam a ela.  
Atributos como criatividade, conhecimentos de desenho e son-  
cepção artística são importantes para a formação do profissio-  
nal.

Históricamente, a formação do Carnavalesco se pro-  
cessa através do aprendizado prático direto do Barracão. Na

equipe de Fernando Pamplona, na década de 60, este aprendizado foi precedido de uma participação na etapa inicial dos projetos, fossem eles de decoração de clubes e ruas, fossem no carnaval da Escola de Samba.

Um figurinista, um escultor ou um aderecista podem ao se fixar numa equipe, prosseguir o mesmo caminho de um Carnavalesco, como foi o caso de Wany Araújo, que participou da equipe de Joãozinho Trinta na Seija Flor, tornando-se escultor e mais tarde Carnavalesco.

Outros Carnavalescos podem ainda dividir seu trabalho com um parceiro, iniciando-o na profissão, mantendo ou não a parceira, como foi o caso de Ernesto Nascimento com Fernando Pinto. Por sua vez, em torno de Fernando Pinto agruparam-se indivíduos que, absorvendo os conhecimentos técnicos e artísticos presentes no barracão, partiram para experiências pessoais, como Carlos D'Andrade e Roberto Costa.

É importante considerar que este sistema de aprendizado e transmissão de conhecimento torna-se uma forma de seleção entre os profissionais, visto que só a partir da experiência direta é que o Carnavalesco pode comprovar sua competência. Sem o aprendizado do Barracão, onde toma contato não só com as técnicas, mas com o próprio mundo da Escola de Samba, dificilmente o iniciante será convidado a fazer um carnaval.

Em trinta anos poucas foram as alterações neste processo de formação, a não ser a ampliação das fontes fornecedoras de pessoas aptas a fazer o carnaval. Levando-se em consideração que a maioria das pessoas tem durante o ano uma ocupação paralela, nem sempre a primeira experiência como Carnavalesco resultará na sua continuidade, e muitas vezes funcionará como uma ocupação alternativa, mesmo com toda a carga de absorção que a atividade exige.

Alguns profissionais equilibram a atividade de Carna  
nalescos com outras que exercem fora do mundo do samba, tor  
nando a experiência rica de troca de informações, como é o  
caso do Cenógrafo Mario Monteiro, que trabalha para a Rede Glo  
bo e é Carnavalesco da Estácio:

"Acho que o cenógrafo reúne todos esses a  
tributos, eu sou um cenógrafo profissio  
nal e a cenografia é muito abrangente  
neste sentido, porque quando você vai  
fazer um cenário tem que estudar o tex  
to, tem que conversar com o diretor, con  
ceituar o trabalho, conversar com o au  
tor para o trabalho ter uma unidade. É  
essa experiência, essa vivência, que co  
loca o cenógrafo em condições favoráveis  
para fazer uma Escola de Samba, porque  
ele reúne tudo isso."

*Mario Monteiro*

Por vezes pode acontecer o inverso, e o Carnavales  
co ser convidado para trabalhar na Televisão através do tra  
balho apresentado na Avenida, como foi o caso de Silvio Cunha:

"(...) recebi um convite da TV Manchete, fa  
zia o figurino do Bar Academia, e lá fi  
quei até dois anos atrás, trabalhando em  
todas as programações da casa, mas o con  
vite foi feito através do meu carnaval.  
(...) Eu sou um Carnavalesco que saiu do  
carnaval para a TV, o caso do Mário foi  
o contrário, da TV para o carnaval. Há  
esse intercâmbio."

*Silvio Cunha*

Deve-se considerar que houve uma aceleração no  
processo de aprendizado do Barracão, facilitado por um univer  
so maior de técnicas e materiais mais acessíveis que ampliaram  
os recursos e conhecimentos dos Carnavalescos. A abertura do  
mercado de trabalho, sobretudo na década de 70, favoreceu a  
entrada de profissionais com novos conhecimentos, cujo objeti  
vo era de se estabelecerem como Carnavalesco. Esta aceleração

foi auxiliada também pela facilidade de observação dos diversos trabalhos, amplamente divulgados pelos meios de comunicação de massa. A supervalorização da Escola de Samba e do espetáculo gerou a valorização do profissional que fazia o carnaval, determinando a fixação de estilos que caracterizaram os Carnavalescos mais destacados.

Esta formação de aprendizado prático não é uma característica da profissão de Carnavalesco, sendo compartilhada por outros profissionais, como o Carpinteiro, o Ferreiro e o Escultor, que tiram da vivência do Barracão os elementos formadores de seu conhecimento.

"(...) não existe uma "escola" de Carnavalescos, o processo é dentro do Barracão das Escolas. Todo Carnavalesco que eu conheço foi formado desta maneira e a gente pode ter uma formação anterior ou não de Artes Plásticas, mas a maior parte dos Carnavalescos nunca passou por uma escola de Artes Plásticas, e nem por isso deixou de ser Carnavalesco, é o próprio processo que ensina (...) se não passar pelo Barracão não vai ser Carnavalesco, é a vivência que leva a pessoa a ser Carnavalesco.

*Maria Augusta*

Neste sentido, nas décadas de 60 e 70 as equipes que trabalharam com Arlindo Rodrigues, Fernando Pamplona, Fernando Pinto e Joãozinho Trinta ilustram bem essa idéia de grupos geradores de profissionais, que atraídos pelo mercado de trabalho do carnaval, aproximaram-se daqueles que naqueles momentos encabeçavam a primeira geração de Carnavalescos. Essa aproximação é muito importante quando determina a consolidação dos estilos a serem seguidos e que influenciariam direta ou indiretamente a nova geração de Carnavalescos..

### 5.1.2 - UMA PROFISSÃO MÚLTIPLA

Para definirmos o perfil do profissional Carnavalesco é necessário também considerar as atividades que ele desenvolve nas diversas etapas da execução do carnaval. Por ser uma profissão que vem se delineando ao longo de três décadas, algumas mudanças relacionadas as suas áreas de atuação se processaram, ampliando significativamente a quantidade de funções acumuladas pelo Carnavalesco.

Muitas denominações, inclusive aplicadas pelos próprios profissionais entrevistados, decorrem de uma qualificação cada vez mais especializada e que por sua vez diminuem o conceito genérico do que é "fazer um carnaval". O tempo de duração do contrato também sofreu alterações, abrangendo um período mais extenso.

Pelo grau de envolvimento e absorção exigido por seu trabalho, o Carnavalesco geralmente acumula diversas etapas, num esquema contínuo e sem um horário rígido, o que o leva, principalmente no período mais próximo ao desfile, a se instalar em horários cada vez mais longos no barracão, em horários que implicam turnos contínuos junto às equipes que com ele executam o carnaval da Escola de Samba.

Ao longo de sua profissionalização e com sua crescente importância nas Escolas de Samba, este acúmulo de responsabilidades tornou-se um mdedior comum da atividade por ele exercida, e é natural surgirem analogias com nomenclaturas relacionadas a profissões de outras áreas, cujas atribuições se aplicam ao trabalho por ele desenvolvido. Em nossa pesquisa relacionamos as mais importantes pela aplicação destas atribuições:

1. AUTOR DO ENREDO - Quando propõe o enredo para o Carnaval da Escola de Samba.
2. ESCRITOR E PESQUISADOR - Quando escreve a Sinopse, partindo do enredo proposto, pesquisando os elementos necessários para o desenvolvimento do argumento..
3. ROTEIRISTA - Quando elabora o Roteiro para organização e armação da Escola de Samba no Desfile.
4. CENÓGRAFO - Quando cria o projeto de decoração dos carros alegóricos de Escola de Samba.
5. FIGURINISTA - Quando desenha os Figurinos, elaborando também a pesquisa do material para fantasias e os esquemas cromáticos a serem apresentados.
6. ADERECISTA - Quando executa os Protótipos de Fantasias e participa da execução dos adereços e a<sup>ç</sup>egorias, muitas vezes tendo que executar determinadas peças para representar a solução por ele desejada para sua confecção. Isto pressupõe que o Carnavalesco possa também fazer esculturas, e trabalhar na parte de costura e chapelaria.
7. PROJETISTA - Quando projeta as estruturas para os carros alegóricos, contendo a descrição detalhada da ferragem, carpintaria, mecânica (movimento de elementos decorativos do carro) e instalação elétrica e hidráulica, conforme os efeitos especiais por ele desejados.
8. PRODUTOR DE ESPETÁCULO - Quando determina o posiciona<sup>men</sup>to dos destaques e a escolha de tipos específicos para papéis a serem representados no enredo. Quando posiciona as Alas conforme a faixa etária e sexo, e ainda conforme o ritmo e características individuais de cada ala.



9. PESQUISADOR DE MERCADO - Quando faz o levantamento do custo p<sup>r</sup>evio do carnaval, envolvendo custo de alas e custo do barracão, determinando os materiais a serem utilizados. Nesta atividade, que é feita em conjunto com a Comissão de Carnaval, muitas vezes o Carnavalesco é também o Comprador de material.
10. COORDENADOR - Quando faz a coordenação geral dos trabalhos de Barracão, em conjunto com os Chefes nomeados para as diferentes áreas. Quando faz a checagem das alas em conjunto com a Comissão de Carnaval e os Presidentes de Alas, solucionando problemas de alterações nas fantasias.
11. DIRETOR DE ESPETÁCULO -- Quando em conjunto com o Deiretor de Harmonia dirige e arma a Escola de Samba, acompanhando-a até a dispersão.
12. CONTRA REGRA - Quando na armação e no desfile é chamado a resolver problemas de última hora com os carros alegóricos, destaques e alas, em conjunto com a equipe de apoio dada para este fim pela Escola de Samba.
13. RELAÇÕES PÚBLICAS -- Quando fornece à Imprensa e aos meios de comunicação as informações necessárias para a divulgação do seu trabalho e da Escola de Samba. Esta atividade é feita também pelo Departemnto Cultural. No período anterior ao desfile o Carnavalesco é muito solicitado por constantes visitas aos barracões pelas emissoras de rádio e Televisão, bem como pelos jornais. É sempre solicitado a expor num tempo bastante exiguo, todo o carnaval que a Escola de Samba apresentará no desfile.
14. ARTISTA PLÁSTICO - No sentido mais amplo do termo, quando lida com a expressão formal e com a caracterização plástica do enredo.

15. ARQUITETO - No sentido de que um carnaval é todo um projeto complexo e minucioso de uma grande estrutura, que será executado em etapas por diversas equipes e pessoas, mas cuja assinatura final é do Carnavalesco.

Tendo em vista todas estas atribuições, o conhecimento do Carnavalesco deve ser abrangente, no sentido de capa citado a escolher tecidos e materiais para confecção de fantasias, materiais para revestimento de carros alegóricos, tipos de madeira e ferragens para sua confecção, materiais para confecção de esculturas e conhecimento de proporções para a execução destas. O conhecimento de todo este universo de tecnicas e materiais se alia ao conhecimento da concepção do próprio espetáculo, sem os quais será impossível realizar seus propósitos.

A articulação destas funções, unificadas numa só profissão revela antes de tudo que o Carnavalesco é um profissional múltiplo, centralizando em torno de sua pessoa as diversas etapas do carnaval, sempre em concordância com a estrutura oferecida pela Escola de Samba. Isto de certa forma faz dele um elemento mítico, dono de todas as soluções e responsável pelo resultado obtido.

"Uma definição grosseira do Carnavalesco? Um bruxo que cuida da exorcização coletiva de cinco mil pessoas no dia do desfile, coordena essa exorcização louca(...) A gente é meio parapsicólogo, porque as pessoas te envolvem numa aura de mito de que você liderou a história, tudo perguntam a você, você tem que ter resposta objetiva para tudo, não se aceita um não sei, tem que ter resposta e você acaba respondendo."

*Oswaldo Jardim*

Alguns Carnavalescos dividem as etapas de execução do Carnaval com outros Carnavalescos, e mesmo que não execute

qualquer dessas etapas, a partir do momento em que assina o enredo da escola ele passa a ser o Carnavalesco que faz aquele carnaval. O esquema de parceira tem muitas vezes suprido a divisão de funções pelo acúmulo de atividades, o que facilita quanto o aspecto técnico e diminui também o desgaste físico inerente a esta profissão.

"(...)estou voltando e meu último carnaval foi na Portela, e depois voltei às minhas verdadeiras origens, que é ser figurinista, e sempre trabalhei com o João (Trinta) o que dava muito certo, eu e ele; então nós sempre trabalhamos juntos, eu como Figurinista. Naturalmente eu não tinha 100% de liberdade, eu tinha apenas 50% porque estava trabalhando dentro do enredo de outra pessoa."

*Víriato Ferreira*

"Nós temos espaços tão claramente divididos que não há muitos problemas(...)Muitas vezes a gente troca informações, ele dá opinião sobre a questão do enredo, mas na questão da Fantasia eu não ousa questionar de maneira nenhuma porque é ele quem tem o domínio de desenho, da funcionalidade da coisa (...)eu posso pensar como vai ser uma fantasia, toronar esta fantasia uma realidade é coisa dele (peron)(...)na parte de alegoria e gente pega junto, na concepção e na finalização na decoração e no resto."

*Rogério Figueiredo*

Observamos desta forma, um conjunto de quinze atribuições, relacionadas conforme se caracterizam numa terminologia que mais se aproxima das responsabilidades a elas relacionadas. Não se pode esquecer que aquelas funções que remetem à área administrativa estão necessariamente ligadas ao suporte dado pela Escola de Samba. O Carnavalesco deverá, desta forma, trabalhar em conjunto com a Comissão de Carnaval, com aqueles encarregados com o setor de almoxarifado e com a administração do Barracão. No gráfico seguinte especificamos as atividades conforme sua área de concentração:

CARNAVALESCO

ÁREA DE DESENVOLVIMENTO PLÁSTICO/VISUAL	ÁREA DE CONCEPÇÃO INTELLECTUAL	ÁREA ADMINISTRA TIVA
CENÓGRAFO	AUTOR DO ENRÊDO	PESQUISADOR DE MERCADO
FIGURINISTA	ESCRITOR E PES QUISADOR	RELAÇÕES PÚBLI CAS
ADERECISTA	ROTEIRISTA	
PROJETISTA	COORDENADOR	<i>Em conjunto com</i>
PRODUTOR	CONTRA-REGRA	<i>a Comissão de</i>
ARQUITETO	DIRETOR DE ESPE- TÁCULO	<i>Carnaval</i>
ARTISTA PLÁSTICO		

## 5.2 - AS TRÊS GRANDES "ESCOLAS" DE ARLINDO RODRIGUES, FERNAN DO PINTO E JOÃOZINHO TRINTA

O Carnavalesco como criador artístico do enrêdo, imprime ao seu trabalho sua personalidade através de marcas que o caracterizam e o diferenciam dos demais profissionais. Considerando o carnaval como uma "Escola Estética" cuja forma de expressão engloba a elaboração de Figurinos, Alegorias e Adereços, que perfazem o conjunto visual do Desfile, pode-se determinar em alguns arnavalescos uma unidade de elementos expressivos que determinou um estilo próprio de fazer carnaval.

O efeito visual do conjunto de uma Escola de Samba remete a uma caracterização "barroca", no sentido de que todos os elementos individualizados só funcionam em sua plenitude quando reunidos no todo da Escola, e pelas suas características de exuberância, grandiosidade e ornamentação.

Sabemos que é muito complexo aplicar categorias ou classificações estéticas ao carnaval, sob o risco de submetê-lo a uma limitação valorativa. Se considerarmos o desfile de Escolas de Samba uma Arte Cênica por excelência, esta proposta de classificação deverá manter uma abertura de interpretações de maneira a não restringi-la, nem aos Carnavalescos a simples categorias estéticas, e sim baseando-se no próprio vocabulário que identifica este tipo de produção artística.

Dois fatores básicos determinam a configuração de um estilo para o Carnavalesco: a maneira como ele trabalha os elementos visuais e os materiais que nels utiliza e o esquema cromático que aplica ao desfile. No processo de formação do Carnavalesco, seu trabalho passará por depurações que amadurecerão suas técnicas e sua linguagem, e este processo individual, como qualquer outro processo artistico profissional, é passível de influências externas, advindas de modelos já estabelecidos e que funcionam como referencias ao profissional.

No contexto das três décadas analisadas nesta dissertação, podemos observar que três Carnavalescos se destacaram por sua atuação e pelas inovações por eles introduzidas, e que seus trabalhos influenciaram, direta ou indiretamente na formação de outros profissionais, como modelos ou "estilos" que foram sendo seguidos por novos Carnavalescos. Muitas vezes os estilos destes Carnavalescos servem de referência para comparação com o trabalho de outros Carnavalescos, e isto reafirma o seu valor.

Estes três Carnavalescos - Arlindo Rodrigues, Fernando Pinto e Joãozinho Trinta - foram os precursores do que consideramos as três "escolas" que dominaram e dominam o cenário gerador de novos Carnavalescos, pelos elementos que no trabalho de cada um destacamos a seguir:

### 5.2.1 - ARLINDO RODRIGUES - O CARNAVALESCO DA "FORMA"

O trabalho de Arlindo Rodrigues pode ser caracterizado pelo absoluto cuidado com a "forma", seja ela individualizada por cada elemento que compõe uma Fantasia ou Alegoria, seja pelo conjunto que configura a totalização dos desfiles por ele criados.

Seu trabalho com os materiais sempre foi de alta precisão, detalhado na elaboração de soluções técnicas que compõem as soluções estéticas por ele desenvolvidas. Isto se traduz na escolha de tecidos pertinentes ao uso que lhes é dado, geralmente tecidos caros, em que o cuidado artesanal transforma cada peça numa peça extremamente trabalhada, sobre a qual a expressão formal do artista sobrepõe-se a aparência individual da peça. Um exemplo disto são as fantasias de baia nas confeccionadas com rendas francesas, onde o requinte se estendia às anêguas rendadas, que mesmo escondidas, eram alvo de uma apurada execução.

No caráter teatral e pela exuberância que marcou o trabalho de Arlindo Rodrigues, podemos dizer que ele possui uma característica "barroca" neste sentido de exuberância e vitalidade formal, que se estende as alegorias "ornamentais" que funcionavam como suporte cenográfico de seus desfiles.

Não pretendemos no entanto defini-lo como um carnavalesco "barroco", visto que isto daria margem a aplicarmos outras categorias da história da arte a todos os Carnavalescos, quando no momento damos preferência a definir, pelos seus próprios elementos que o caracterizam, o "estilo Arlindo".

Arlindo Rodrigues se destaca também pela pertinência de sua harmonia cromática, que serve como contraponto à

exuberância formal dos elementos visuais de seu desfile. Nos carnavais do Salgueiro, por exemplo, sobe determinar harmonias cromáticas leves que respeitavam os enredos de linha afro-brasileira, utilizando sobretudo as cores da Escola, o vermelho e o branco.

Neste sentido, outra característica é o realismo dado ao tratamento e manipulação de materiais e até mesmo da própria Escola. No caso do Salgueiro, em um enredo afro-brasileiro Arlindo poderia trazer a Bateria com as cabeças totalmente raspadas, e alas vestidas com fantasias feitas com palha da costa e vime, materiais que ele não modificava para realçar seu papel no enredo.

Sem dúvida, por sua importância na década de 60, é natural que tenha se tornado um referencial para outros Carnavalescos, levando-se em consideração que com sua parceira com Fernando Pamplona, formou uma equipe de profissionais que prosseguiram como Carnavalescos. Arlindo Rodrigues foi um Carnavalesco que executou carnavais para diversas Escolas de Samba, como Salgueiro, Imperatriz, União da Ilha, Mocidade, sendo que no Salgueiro e na Imperatriz Leopoldinense passou por fases diferentes em seu processo artístico. Na primeira fase um processo de descoberta e adaptação de seu conhecimento de teatro ao desfile, e na segunda fase, a afirmação de seu estilo no processo artístico do Carnaval.

A transferência destes conhecimentos para o desfile de Escolas de Samba, em que aconteceram muitas experiências e revisões, criaram um modelo de carnaval exuberante e "teatralizado", no sentido da força de expressão formal contida nos elementos criados por Arlindo Rodrigues para os desfiles das Escolas de Samba.

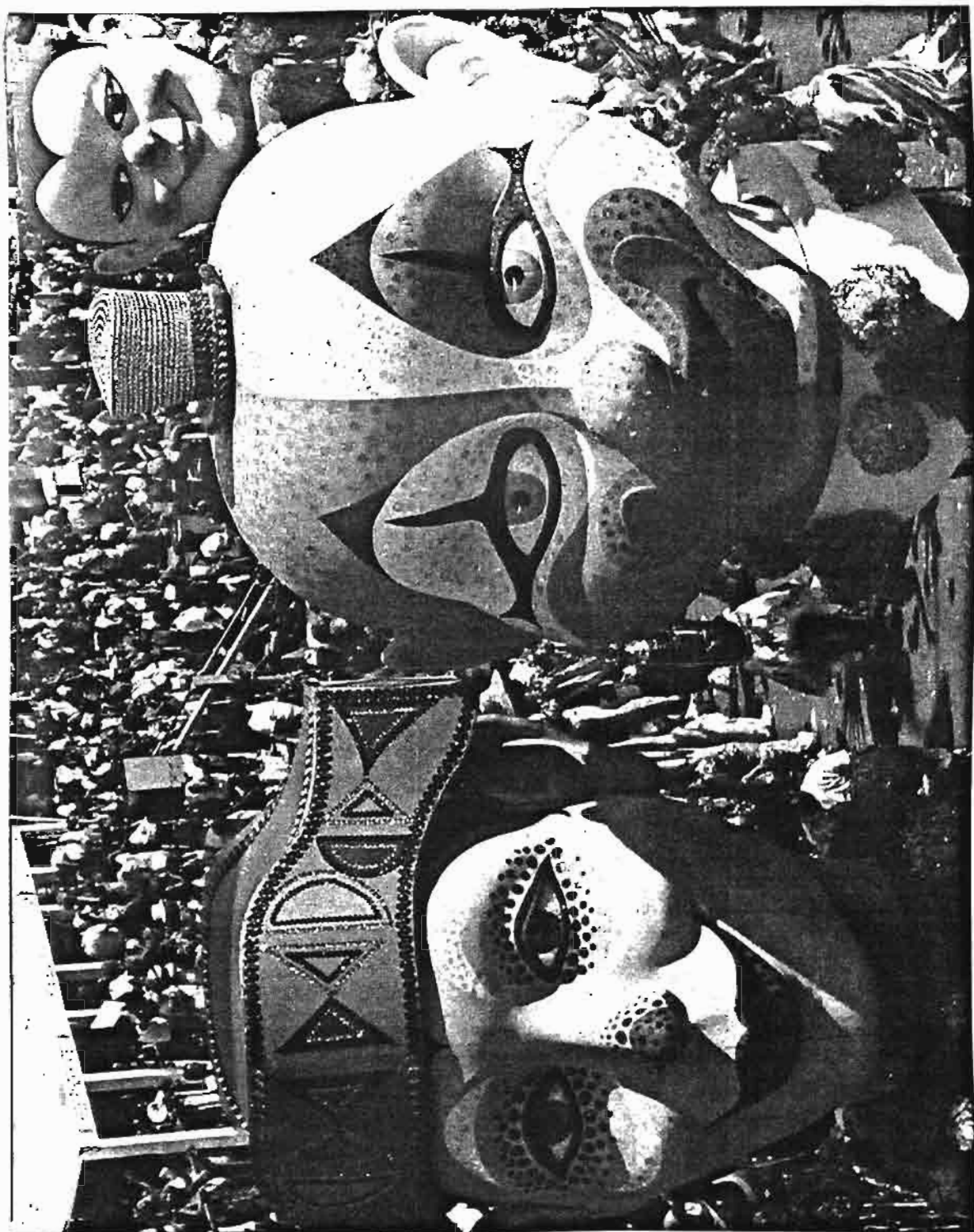


O CARNAVAL DE ARLINDO RODRIGUES: Fantasia de "Chica da Silva" para o enredo "O Rei da Costa do Marfim Visita Chica da Silva em Diamantina", Imperatriz Leopoldinense, 1983

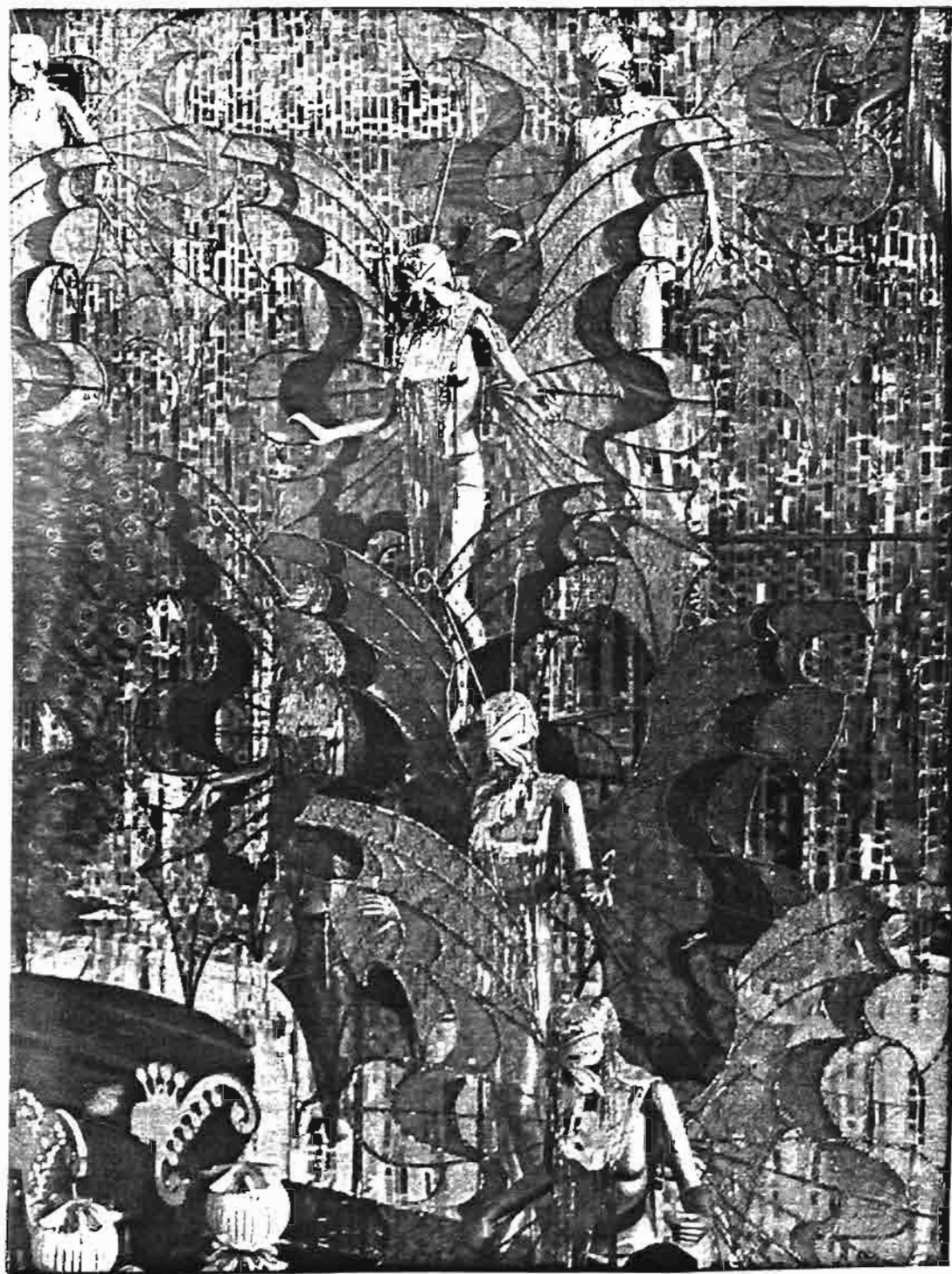




CARNAVAL DE ARLINDO RODRIGUES: Riqueza de detalhes na fantasia para o Destaque, Enredo "O Rei da Costa do Marfim Visita Chica da Silva em Diamantina", Imperatriz Leopoldinense, 1983



CARNAVAL DE ARLINDO RODRIGUES, enrêdo "O Teu Cabelo Não Nega", a grandiosidade e a força das formas bem trabalhadas. Imperatriz Leopoldinense, 1981



CARNAVAL DE ARLINDO RODRIGUES, enrêdo "Estrela D'Alva", Formas delicadas e multicoloridas compõem uma gigantesca alegoria. Imperatriz, 1987

### 5.2.2 - FERNANDO PINTO, O CARNAVALESCO DO "CONTEÚDO"

Fernando Pinto é um dos Carnavalescos mais controvertidos e talvez o mais ousado e eclético de todos. Sem ter passado por uma convivência em equipe, iniciou seu trabalho já como formador de novos profissionais. Quando Fernando Pinto chegou ao Império Serrano a década de 60 já havia terminado, com todos os novos elementos que foram absorvidos no desfile das Escolas de Samba, e que se afirmariam na década de 70.

Muito mais que sua experiência como cenógrafo, Fernando Pinto trouxe o conhecimento de manifestações folclóricas do nordeste, que somados ao seu potencial criador lhe deu condições de captar a essência do Carnaval Carioca. Esta captação se reflete pelo caráter crítico, satírico e debochado comuns ao "espírito carnavalesco" que sempre estiveram presentes em seus enredos. Antes da expressão plástica, o carnaval de Fernando Pinto foi um carnaval reflexivo, não num sentido intelectualizado e hermético, mas no sentido da crítica descontraída, contidas em suas mensagens.

Tanto é assim que uma constante em seus desfiles foi o "índio aculturado", que passou por diversas releituras, ora usando patins e maletas de executivo, ora fazendo o papel de Comissão de Frente, usando óculos escuros e gravata, mas antes de tudo um "índio" em sua essência.

A capacidade de estilização da forma, conjugando informações diversas para uma solução que ultrapassasse a forma privilegiando a própria mensagem, foi uma característica de seu trabalho que se confirmou na década de 80, nos carnavais da Mocidade Independente de Padre Miguel. Este trabalho de estilização da forma faz com que a plasticidade do carnaval de Fernando Pinto não se detenha em detalhes ou sofisticação exagerada no uso dos materiais. Explorando menos a forma trabalhada do que o resultado de sua composição, Fernando Pinto rea-

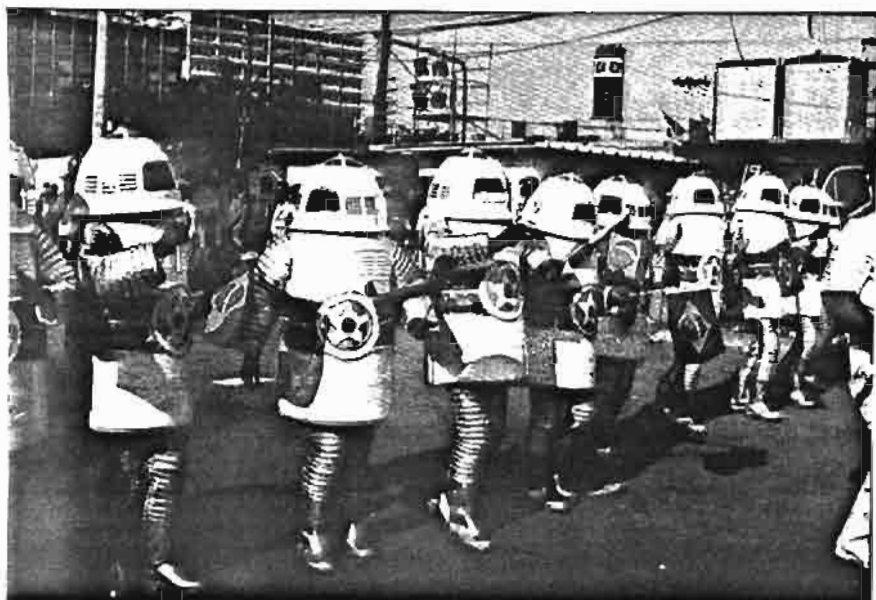




CARNAVAL DE FRENANDO PINTO - Alegoria para o enredo "Oscarito, Carnaval e Samba, uma Chanchada no Asfalto", do Império Serrano, para o carnaval de 1978



CARNAVAL DE FERNANDO PINTO: Fantasias da Bateria da Mocidade Independente, apresentando os índios estilizados, para o enredo "Tropicália Maravilha", ano de 1980



CARNAVAL DE FERNANDO PINTO: Fantasias e alegorias para o enrê do "Ziriguidum 2001 Carnaval das Estrelas" para a Mocidade In dependente de Padre Miguel, ano de 1985

lizou carnavais de extrema leveza e grande impacto.

Fernando Pinto também se caracteriza por uma linha "tropicalista", que marcou a execução de seus en<sup>re</sup>dos. Tropicalista no sentido de explorar não só cores e tonalidades quentes e vibrantes, mas também na exploração da temática nacionalista, não só histórica e folclórica, mas também sobre os problemas sociais, como o contrabando e a influência do capitalismo americano. Isto se revela em en<sup>re</sup>dos como "Tropicália Maravilhosa", "Como Era Verde o Meu Xingu", "Mamãe Eu Quero Manaus" e "Tupinicópolis".

Fernando Pinto não se restringiu a en<sup>re</sup>dos nacionalistas, e soube explorar a criação onírica e fantasiosa, sempre caracterizados pela crítica irreverente, como no en<sup>re</sup>do "Ziriguidum, 2001 Carnaval das Estrelas", um surpreendente carnaval futurista.

Esta característica de "atualização" tanto de seus en<sup>re</sup>dos quanto da forma plástica, faz com que o trabalho de Fernando Pinto tenha um traço de modernidade que foi constante em seus carnavais. Uma modernidade em que o exagero e a superdimensão das formas plásticas, de vibração de cores se refletiu no conteúdo crítico e pleno de "espírito carnavalesco" que sempre caracterizaram seu carnaval, e terminaram por influenciar novos Carnavalescos.

### 5.2.3 - JOÃOZINHO TRINTA, O CARNAVALESCO DA "APARÊNCIA"

O uso de materiais alternativos e a experimentação de novas técnicas sempre foi uma contingência no carnaval das Escolas de Samba em função das dificuldades financeiras que sempre atravessaram. O Carnavalesco Joãozinho Trinta na década de 60 fez desta contingência a experiência central de seu traba



lho. A utilização objetiva de materiais alternativos caracteriza o trabalho de Joãozinho Trinta e dela decorrem outros elementos reveladores de seu estilo.

A improvisação de elementos decorativos através do uso de materiais remodelados, com a alteração de sua forma e função foram soluções técnicas que Joãozinho Trinta superdimensionou, a ponto de seu carnaval primar pela aparência, pela ilusão e pelo artifício. Ou seja, a riqueza exuberante ser na verdade uma "aparência" rica, luxuosa, conseguida por materiais e técnicas que passam esta informação. Esta solução só é conseguida através da perfeita transmutação de materiais em sua forma e funcionalidade.

A visão de Joãozinho Trinta de que o desfile de Escolas de Samba tem semelhanças com a Ópera o coloca numa posição diferenciada, visto que foi o primeiro Carnavalesco a refletir e posicionar o desfile sob um aspecto técnico que lhe dava uma nova ordenação.

Caracteriza o seu trabalho plástico essa concepção de superespetáculo, de grandiosidade de dimensões, não só dos carros mas também dos Figurinos. Grandiosidade que se reflete em seus enredos e na abertura de suas propostas a uma exploração do imaginário brasileiro. Em seu trabalho, forma e conteúdo de unificam através da valorização do conjunto, na riqueza de sua expressão e no luxo, aparente, de sua representação.

A este "luxo", que se tornou um modelo na década de 70, com excessos e contraposições, soma-se uma maneira particular de trabalhar as cores expressivamente, tornando-as mais do que um elemento visual, mas um elemento expressivo valorizado pelos dourados, prateados e brancos.

O estilo de Joãozinho Trinta é superlativo, não com portando reduções quanto a detalhes, visto que o impacto do es



CARNAVAL DE JOÃOZINHO TRINTA: Fantasia da Ala das Baianas, para o enredo "A Grande Constelação das Estrelas Negra", de 1983



CARNAVAL DE JOÃOZINHO TRINTA, a exuberância e riqueza plástica de sua alegoria para a Beija Flor de Nilópolis, no carnaval de 1991



CARNAVAL DE JOÃOZINHO TRINTA: Alegoria para o enredo "Alice no Brasil das Maravilhas" para a Beija Flor, no carnaval de 1991

petáculo é a sua linguagem. Tão "teatral" quanto Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta ultrapassa o teatro para chegar à superprodução quase cinematográfica. Exuberante e ilusionista, Joãozinho Trinta é revolucionário, gerando várias "rupturas" como no carnaval de 1976 com o enredo "Sonhar Com Rei dá Leão" e em 1989, com o enredo "Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia" ambos na Beija Flor.

A frase célebre, de sua autoria: "Pobre gosta de luxo quem gosta de miséria é intelectual" se refere muito mais ao "luxo" e riqueza humana do sambista no amor à sua Escola de Samba e no orgulho que dela sente. Se o conceito de luxo sofreu outras interpretações, tornando-se muito mais um luxo material do que essencial do carnaval, isto decorre na liberdade de exploração das idéias e modelos lançados no carnaval das Escolas de Samba, e que sempre estará sujeito a revisões e novas descobertas, como aquelas realizadas por Joãozinho Trinta.

Envolvido com novos caminhos que o direcionaram a preocupações sociais, o carnaval de 1991 demonstra que Joãozinho Trinta ao realizar "Alice no Brasil das Maravilhas" soube explorar o carnaval da Beija Flor como um veículo de grande força para transmissão de idéias e mensagens que ultrapassam até mesmo a concepção de "fazer uma Escola de Samba". Nas ilustrações seguintes selecionamos alguns momentos dos carnavais de Joãozinho Trinta, sempre belos e grandiosos.

#### 5.3.4 - O CARNAVAL COMO UM CAMPO ABERTO DE INFLUÊNCIAS

Os três estilos aqui apontados demonstram que o trabalho do Carnavalesco não está submetido a padrões rígidos ou a classificações que limitariam o Carnaval das Escolas de Samba a linguagens determinadas ou fórmulas, exceto aquelas experiências pessoais que fundamentam um caráter individual que marca o profissional.

A identificação com a Escola é um elemento importante, bem como o respeito às suas características individuais, e os três Carnavalescos citados apresentam estes aspectos, que nada mais são que uma coerência profissional de se trabalhar dentro dos limites que lhes são apresentados. Na realidade a Escola de Samba não é um conjunto passivo, ao qual se impõe uma determinada proposta. Da comunhão de todos os elementos surge o resultado de sua apresentação, e cabe ao Carnavalesco respeitar este potencial ao mesmo tempo que obedece às suas próprias determinações criadoras.

Alguns Carnavalescos entrevistados remetem seus trabalhos aos estilos aqui descritos, visto que guardam semelhanças que não devem ser consideradas como uma "padronização". Sendo uma profissão que constantemente revela novos valores, e que acompanha o processo dinâmico de evolução das Escolas de Samba, os Carnavalescos não só recebem influências de modelos que foram importantes mas também continuam amadurecendo seus estilos individuais, que formarão novos profissionais e novas correntes.

"(...)cada Carnavalesco tem o seu estilo, a sua forma de fazer o carnaval. Por exemplo, o Arlindo era um barroco, um detalhista, o homem da filigrana. Ele fazia uma baiana em que a anãgua era de renda francesa, e ninguém via, e se ela rodasse e ele visse, ficava satisfeito, fora os carros de Arlindo, a concepção dele era uma concepção barroca, detalhista. O Fernando Pinto era a exuberância, a cor, o tropicalismo, na sua expressão mais radical que explodia. O Joãozinho Trinta já é o Carnavalesco do absurdo, do abstrato (...)O Max Lopes se aproxima do Arlindo, o Max gosta da coisa rebuscada, bem trabalhada. A Rosa Magalhães é uma "medieval", ela gosta daquelas coisas suntuosas. (...)Então é realmente bom, bonito e saudável que você possa sentir, definir cada Carnavalesco em seu estilo, não há uma "geleia geral", uma acomodação (...)

*Haroldo Costa*

A nova geração de Carnavalescos, sobretudo aqueles que se iniciam diretamente no carnaval, traz experiências consolidadas em outros campos, e sua formação e aprendizado se processa de maneira mais acelerada, mas não descarta a referência de modelos baseados no trabalho de outros Carnavalescos nem : o aprendizado do barracão, grande universo formador deste profissional.

"Não vou dizer que alguém me ensinou porque ninguém me ensinou nada (...) tudo o que sei sobre fantasia devo a Viriato Ferreira e a Joãozinho Trinta, que foi quem me descobriu em Niterói (...) e ele acreditou no meu trabalho, que eu pudesse trabalhar para ele nos figurinos. Talvez até para eu seguir de perto a carreira do Viriato. Talvez no início do meu trabalho fosse uma coisa muito calcada no desenho do Viriato, hoje não, faço coisas muito maiores. O Viriato tem a elegância do carnaval (...) se a gente quer ser bom, você tem que se espelhar no melhor, um dos melhores caminhos é o do Viriato e do Joãozinho Trinta juntos, não separados."

*Alexandre Louzada*

"Eu aprendi muito com Arlindo Rodrigues e só aprendi "totais" do Arlindo, eu gosto de babadinhos, de lacinhos, de broches, eu puxei a ele barbaramente, sempre fui admirador ferrenho do trabalho de Arlindo, a fotografia, os figurinos."

*Max Lopes*

"Minha grande paixão foi e é Fernando Pinto, que para mim é o grande Papa do carnaval no Rio de Janeiro, o grande nome (...)ele nunca deixava de ser magnífico, ele não conseguia ser vulgar, ser óbvio, ele sempre foi performático."

*Rogério Figueiredo*

"Tive influência do Silvio Cunha da Portela, sim, a gente sempre absorve a bagagem de alguém com quem a gente trabalhou e estamos a três anos direto com ele, e até conseguir



mos a nossa linguagem, ele vai estar muito presente em nosso trabalho."

*Cida Donato*

"A gente tinha que pegar algo do Silvio Cunha, a gente tenta botar um pouco da gente mas é difícil (...)mas nem por isso tem coisa só dele, a gente vê vídeos, admira outros Carnavalescos como a Rosa Magalhães, o Mário Monteiro, cada um tem uma coisa interessante."

*Verônica Marinho*

"Quando você começa, você é um pouco você, um pouco o Arlindo Rodrigues, que era meu amigo, um pouco o Renato Lage, que tem um desejo que eu achava fantástico. Você tem a alegria de um, o toque de outro. Aí você vai perdendo um pouco das influências dos outros, tirando um pouco da técnica que você observou, e adaptando a sua própria maneira de trabalhar."

*Oswaldo Jardim*

"(...)o carnaval de Fernando Pinto era grandioso, superdimensionado, e tem um processo dessas dimensões que exigem carros com muitas formas (...)e as fantasias também (...) tudo tendendo para o exagerado. Fernando tinha um lado crítico que sempre aparecia na criação e que eu lamento que tenha desaparecido. O Arlindo criou um processo mais ligado ao barroco, mais detalhado, mais elaborado inclusive na confecção (...) Joãozinho Trinta também criou um estilo, o processo de crescimento, do gigantismo das Escolas veio do João, e especialmente, o que é muito importante, é a valorização dos carros alegóricos, essa supervalorização que gerou o gigantismo dos carros que veio do Joãozinho Trinta e que depois se difundiu em outras Escolas Também."

*Maria Augusta*

"(...)nessa equipe que eu trabalhava tive o prazer de conhecer o Arlindo Rodrigues, que fazia parte da equipe do Fernando Pamplona e eu sempre admirava o trabalho do Arlindo era meu ídolo, não que eu quisesse fazer a mesma coisa, mas eu admirava o bom gosto de



le, a coisa apurada, foi muito em comum com a minha maneira de ver, eu não queria fazer igual mas ter o mesmo tratamento plástico e artístico que ele tinha e fui alcançando o meu estilo (...)"

*Renato Lage*

"O Fernando Pinto veio com uma coisa jovem, nova, não quero chamar de vanguarda, com muito humor, muita brasilidade, muito tupi niquim. Ele começou a pegar essa coisa an tropofágica que é o carnaval, o tropicalismo mesmo, e isso acho genial nele.(...) O Fernando Pinto foi uma pessoa ousada que buscou muito, e assim como a gente está tra balhando na linguagem estética e plástica do carnaval, ele também conseguiu e foi uma pena que morreu, mas deixou um grande material para nós."

*Sancler Boiron*

#### 5.4 - EM DEFESA DO CARNAVALESCO

##### 5.4.1 - A CRÍTICA AO CARNAVALESCO - DOMINAÇÃO OU EVOLUÇÃO?

Uma das questões mais controvertidas que se estendem desde a década de 60 é a da responsabilização do Carnavalesco quanto as alterações havidas no desfile das Escolas de Samba, pressupondo-se uma descaracterização através das inovações tra zidas por alguns destes profissionais.

No processo histórico das Escolas de Samba, todos os elementos que ela absorveu tiveram uma função adaptativa a fa tores externos, seja por exigência do espaço cênico, seja por exigência do interesse cada vez maior sobre elas. O crescimento das Escolas de Samba tornou-as o centro de atenção dos eventos carnavalescos do Rio de Janeiro, e sua transformação correspon deu a isto.

As críticas feitas ao Carnavalesco estão baseadas em princípio na perda de espaço dos artistas que oriundos da própria Escola de Samba executavam os carnavais de seus primeiros desfiles, sendo substituídos sob a forma de uma "imposição" e mesmo de "invasão", por outros artistas denominados "eruditos" e intelectuais, o que teria iniciado o processo da perda de autenticidade:

"Desde os primeiros anos da década de 1930, eram os próprios sambistas que bolavam tudo dentro da Escola, criando en<sup>re</sup>dos, fantasi<sup>as</sup>, alegorias e fabricando os próprios ins<sup>tr</sup>umentos. Mas o humilde crioulo que che<sup>g</sup>ou a se deslocar até uma biblioteca públi<sup>ca</sup> para poder fazer um en<sup>re</sup>dô, mais tarde teve que enfrentar um intelectual e inclu<sup>sive</sup> seus desenhos e alegorias tiveram que competir com os de um artista portador de diploma de Escola de Belas Artes. E acabou perdendo, pois ele era simplesmente um ar<sup>tes</sup>ão popular. Tudo isso começou com o ca<sup>l</sup>or da disputa, pois na ânsia de obter no<sup>vas</sup> vitórias, os dirigentes das Escolas deixaram de recorrer aos seus carna<sup>va</sup>lescos, indo contratar gente de fora que, inclu<sup>sive</sup>, tinha mais nome, para poder influenci<sup>ar</sup> no julgamento. (...) Mas não só artistas passaram a desenhar para as escolas, suas diretorias passaram a ser constituídas por advogados, médicos, engenheiros, professo<sup>res</sup>, arquitetos e muita gente de uma clas<sup>se</sup> social mais elevada, que passaram a fa<sup>z</sup>er sua "higiene mental" naquele meio. E as<sup>sim</sup> com a chegada de gente estranha no seu ambiente, o modesto sambista foi aceitando sugestões (muitas vezes impostas), perdendo com isso, tudo o que tinha de autêntico." (51)

No texto acima, transcrito do livro "Do Batuque à Escola de Samba", editado em 1976, ou seja, em plena efervecência das mudanças dos desfiles, com os carnavais de Joãozinho Trin

---

(51) MUNIZ JR.J., Do Batuque à Escola de Samba, op.cit.p.122

ta e após a década de 60 com as transformações do Salgueiro, podemos notar algumas distorções de julgamento.

É certo que nos primeiros anos de sua formação as Escolas de Samba realizavam os seus desfiles sob uma grande improvisação, que não deve ser confundida com a autenticidade desta manifestação. Ao absorverem elementos dos Ranchos e Grandes Sociedades, seu desenvolvimento não foi só no sentido da organização, mas no aprimoramento visual do desfile. As Escolas não alteraram suas bases tradicionais, visto que elas já nascem com características próprias que não morrem, apesar das transformações havidas.

A absorção e transferência dos Técnicos que já trabalhavam nos Ranchos e Grandes Sociedades se deu em função do mercado de trabalho e da competição que existia entre as Escolas e este processo não foi imediato, mas sim lento e gradual.

Nas décadas de 60 e 70, ao serem objeto de um interesse maior de outros segmentos da sociedade e dos meios de comunicação, as Escolas de Samba realizaram uma busca de elementos que atraíssem este novo contingente. Não se pode considerar que elas fossem manifestações estanques, restritas a comunidades pobres e "humildes crioulos". Esta visão relativiza a imagem do sambista, tido como necessariamente marginalizado por sua condição social, sua cor e cultura, quando na verdade as Escolas de Samba constituíram organismos altamente integradores das diversas camadas da sociedade, e uma fonte de lazer e divisas turísticas.

Outra distorção está relacionada à intelectualidade e erudição dos Carnavalescos, que "tomaram espaço" daqueles considerados artesões, o que não é a realidade. Julio Mattos, o Julinho da Mangueira, desde a década de 50 trabalhou como Carnavalesco, igual a Antonio Caetano na Portela, e ambos contribuíram

para a evolução plástica visual dos desfiles das Escolas de Samba, e a única diferença era a de não serem portadores de um diploma ou exercerem profissões ligadas à Cenografia Teatral. Discriminar os profissionais por sua titulação ou profissão é tão nocivo e equivocado quanto discriminar o engenheiro ou o advogado que entrou para uma Diretoria de Escola de Samba, cuja composição é feita através de eleição.

Nenhum Carnavalesco da década de 60 impôs o seu trabalho ou exigiu mudanças que não fossem o desejo comum das Escolas. O Salgueiro é um exemplo disto, quando se propôs a ser uma Escola "diferente", tendo uma proposta de defender as raízes da cultura brasileira, o negro, o folclore e a própria Escola de Samba.

Em 1962, Edson Carneiro redigiu a "Carta ao Samba" documento que equacionava os pontos de preservação das características tradicionais das Escolas de Samba "sem entretanto lhe negar ou tirar a espontaneidade e perspectivas de progresso" (52). Fruto de um trabalho realizado no I Congresso Nacional do Samba, em 1962, em que se reuniram sambistas, compositores, intérpretes, estudiosos e amigos do samba, este documento focaliza as transformações já detectadas nas Escolas de Samba.

Refletindo sobre a evolução natural do samba e das Escolas, em que a renovação de energias e novos horizontes eram fatores importantes, propunha-se preservar e proteger esta evolução, sem colocar em perigo a liberdade de criação artística. O texto refere-se sobretudo ao samba e suas alterações melódicas, à apresentação dos passistas e a autenticidade das Escolas de Samba. A Carta ao Samba não se refere em momento nenhum aos Carnavalescos que já naquela época atuavam, preocupando-se com

---

(52) CARNEIRO, EDSON, Folguedos Tradicionais, "Carta ao Samba", op.cit. p.161

Não pretendemos discutir as alterações relativas ao samba enrêdo, visto que existe vasta literatura sobre o assunto e que este não pertence à nossa área de análise. Cabe ressaltar que a alteração do samba enrêdo - parte musical - e da apresentação do sambista - parte coreográfica - formam, junto com as alterações visuais - parte cenográfica - o conjunto das grandes transformações do desfile de Escolas de Samba.

Sob diversos aspectos a figura do Carnavalesco foi sendo atacada individualmente sob a alegação de que seu trabalho espoliaria o gosto de classes dominantes, como no livro "Samba Negro, Espoliação Branca", no qual as transformações dos desfiles e das Escolas de Samba são subvertidas a contraposição dominante X dominado. O enfoque dado ao Carnavalesco, num livro editado em 1984 é a do "invasor", intelectual e branco em oposição ao grupo negro dominado e violentado em sua mais autêntica manifestação popular. Curiosamente o Carnavalesco é criticado pela "régia" remuneração recebida, enquanto os sambistas nada recebiam por sua apresentação. O Carnavalesco teria percebido o desfile como "um mercado de trabalho que se abria para especialistas no setor, com implicações para toda a indústria cultural" (53) o que parece insinuar que se não fosse o Carnavalesco, tudo o que se referia a execução do carnaval não necessitaria de apoio financeiro e todos os que com ele colaborassem e nele trabalhassem, não precisassem ser pagos.

Porém não parece ser a questão da remuneração (régia) que sempre existiu nas equipes de barracão, com ou sem a incursão dos Carnavalescos, como demonstra o histórico anterior à década de 60 e nos Ranchos de Sociedades. Há uma questão de identificação entre o trabalho "superior" introduzido nas escolas e a "classe dominante":

---

(53) RODRIGUES, ANA MARIA, Samba Negro Espoliação Branca, op.cit. p. 46

"A consequência imediata das primeiras transformações foi o sucesso da Escola de a obtenção de primeiros lugares em desfiles de carnavais consecutivos. Este sucesso, considerado apenas no âmbito do grupo branco dominante (...) se enquadra na expectativa da análise; se não esquecermos que os membros da Comissão Julgadora faziam parte deste grupo dominante e que não existem sambista ou componente de escolas de samba participando da Comissão Julgadora de Desfiles de Carnaval, na cidade do Rio de Janeiro. (...) Afinal, os juizes identificaram-se, pela primeira vez, com seus próprios valores culturais, sua realidade social, seu conceito particular de "bom gosto". Não havia porque negar o êxito a esta escola. Tal vitória incitou outros dirigentes a conseguirem também seus carnavalescos e arrefeceu possíveis resistências que poderiam estar latentes nos sambistas." (54)

O texto acima refere-se à Escola de Samba Salgueiro, e o sucesso alcançado na década de 60. A identificação dos juizes com "seus próprios valores culturais" pressupõe que anteriormente as Escolas de Samba fossem julgados conforme critérios baseados em valores de uma outra realidade cultural e de um outro "gosto" fora da esfera não só das Comissões Julgadoras, que pertenciam a uma "classe dominante", mas fora da esfera de todo o público e componentes que prestigiavam os Desfiles. Caberia refletir que critérios seriam estes que regeram os julgamentos até a década de 50, para qual "classe" o desfile era destinado, e a que "classe" pertenciam as Comissões Julgadoras, o público, e as próprias Escolas de Samba.

Esta visão classificatória de dominador e dominado parece ser um tanto exagerada, visto que as Comissões julgadoras eram escolhidas e aprovadas pelas Escolas de Samba, e dela participavam pessoas como Eneida, Edson Carneiro, Haroldo Costa e outros bastante identificados e conhecedores daquilo a que se propunham avaliar. Submeter a Escola de Samba a uma posição de "dominada" é minimizar a força de sua manifestação e daqueles que efetivamente colaboraram em sua transformação.

---

(54) RODRIGUES, ANA MARIA, *idem*, op.cit.p.47

Não pretendemos julgar a ótica particular que posici  
ona a Escola de Samba e seus integrantes como "dominados" e con  
sequentemente o Carnavalesco, e os demais elementos externos co  
mo dominadores, visto que esta discussão não é por nós compar  
tilhada e respeitamos as opiniões e conclusões encontradas. Con  
sideramos que o Carnavalesco não pode ser classificado através  
de um posicionamento ideológico que na realidade não teve, e nem  
 seu trabalho pode ser analisado pelo seu nível social, titulação,  
cor ou sexo. Tais critérios muitas vezes se prestam a reflexões  
 que distorcem a realidade não só do profissional, mas da pró  
pria Escola de Samba, considerando-a como um contexto de gran  
de riqueza, integrador de vários segmentos sociais e culturais.

A discussão sobre o papel do Carnavalesco nas Escolas  
 de Samba ainda é geradora de muitas polêmicas e debates, desde  
 a década de 60 até os dias atuais.

"(...)quem mudou mesmo foi a geração de Pam  
 plona, essa sim, a partir daí o Carnavales  
 co passa a ter um papel fundamental na Escó  
 la de Samba, por várias razões. Porque o  
 Fernando Pamplona e a equipe mudaram mesmo,  
 evidentemente, não vamos discutir se isto  
 foi bom ou se não foi. Eu na época achei  
 ruim, até escrevi, mas depois fiquei em dú  
 vida, mas era o que mais me chamava a aten  
 ção era um tipo de discussão que tinha na  
 época e que era o seguinte, o Pamplona sem  
 pre foi um grande artista, de extremo bom  
 gosto, identificado com o povo, ele queria  
 se identificar com o povo, mas havia um cer  
 to autoritarismo (...) O negócio do Carnavã  
 lesco individualizou muito o indivíduo, o  
 artista que faz tudo, e Escola de Samba é  
 uma coisa mais ampla. Quer dizer, a falta  
 de espírito coletivo na Escola de Samba não  
 é uma consequência exclusiva da ascensão  
 do Carnavalesco, há outras coisas, a políti  
 ca, a mudança da cidade, o modelo econômi  
 co, a transformação das comunidades, que le  
 varam a coisa a não ser mais como antiga  
 mente. Mas que o Carnavalesco tem muita  
 responsabilidade com isso tem."

:Sergio Cabral

O termo "autoritarismo", aplicado ao Carnavalesco, possivelmente tem por base a imposição de um determinado "modelo", e no processo das Escolas de Samba outros modelos foram aplicados sem necessariamente constituírem uma atitude autoritária. O exemplo de Paulo da Portela, ao mudar a imagem do sambista marginalizado para o sambista bem vestido, de terno e gravata, foi uma conscientização que influenciou de maneira decisiva na essência do sambista na década de 50, a sua apresentação pessoal. O modelo que surgiu com os Carnavalescos veio de um processo anterior a ele e que é inerente à própria Escola de Samba, e não um acontecimento externo a ela. Seria uma visão muito simplista imaginar que os Carnavalescos de algumas Escolas começassem a "impor" modelos e estruturas tão complexas e autônomas, que passivamente os aceitariam. Na realidade nenhuma alteração foi imposta de forma autoritária, mas sim uma absorção de elementos visuais que se tornaram modelos por seu próprio resultado, e por isso mesmo aceitos pelas Escolas de Samba.

Muitas vezes o que se revela nestas discussões é um questionamento de "posse" do Samba e das Escolas de Samba, seja no sentido de discutir a que segmento social pertencem, seja porque devem manter um modelo que está restrito ao passado e que com as inúmeras transformações constitui a forma atual das Escolas de Samba. Discute-se muito a sua sobrevivência e permanência, sua padronização e descaracterização, por vezes minimizando a sua grande importância como manifestação cultural nacional, que por sua vitalidade e dinâmica não pode ficar restrita aos seus local de origem nem nos moldes de suas apresentações iniciais.

Desta maneira abre-se um espaço para conceitos muitas vezes equivocados, que relativizam o problema sob o ângulo da dominação cultural, como se as Escolas de Samba fossem constituídas por uma massa passiva, alienada e "dominada" que ainda vivesse o tão falado "sonho de Cinderela", o de ser rei e rainha por um dia, para no dia seguinte retornar à sua condição de oprimido.



Muitas vezes a profissionalização do Carnavalesco tem sido alvo de reflexões arbitrárias, que inclusive a relacionam com as transformações de cunho administrativo ocorridas nas Escolas de Samba como se todos estes fatores houvessem acontecido simultaneamente. Por ignorar o processo de surgimento do Carnavalesco, seus campos de origem que foram ampliados e seu papel na evolução do Desfile, muitas destas reflexões carecem de respaldo real.

"A descaracterização foi tão completa que, de associações de manifestação cultural, as Escolas tornaram-se cada vez mais verdadeiros tipos de organização com modelo de empreendimento comercial. Quanto à figura do Carnavalesco, pouco a pouco, mas firmemente, tornou-se obrigatória em qualquer escola de samba. Atualmente deixaram de ser "convidados". Nem tentam esconder que são régiamen-te pagos para "armar" o carnaval de uma escola. Como mercado profissional aberto a essa categoria, as escolas passaram a atrair elementos das Escolas de Belas Artes ou outros que tivessem qualquer experiência coreográfica. Os mais famosos hoje são disputados pelas mais ricas escolas que, entre tanto, os substituem a semelhança de técnicos de futebol: se forem sucesso, permanecem, se não o forem, são excluídos.(55)(...)

A atuação do carnavalesco na escola de samba seria menos negativa, se ele não assumísse postura de "grande libertador" e se não tivesse comportamento de dominador frente a grupos colonizados, (...) (56) (grifo nosso)

"(...) Chamado a "fazer o carnaval" da escola, pode estabelecer como condição básica para a realização do trabalho a aceitação integral de suas proposições. Dessa maneira encontrando-se o cavaleiro para cobrar a execução de suas determinações, disputa de um poder não formalizado, mas suficiente para manter sob pressão qualquer setor sobre o qual estende sua atividade, em especial o

(55) RODRIGUES, ANA MARIA, idem, op. cit. p. 47

(56) idem, op. cit. p.49

presidente da agremiação. O artista desempenha uma função cuja importância em alguns aspectos, *supera a do próprio presidente.*" (57)(grifo nosso)

"(...)o Carnavalesco moderno, atual, engaja do nisso, o mesmo Carnavalesco que faz o espetáculo de TV é mais ou menos o mesmo que faz o desfile das Escolas de Samba. Se você fizer uma análise de todos os Carnavalescos que aí estão, eles todos de certa faixa de consumo, *são todos oriundos da TV*, lidam com show, com espetáculos, então tem que ter esse tipo de noção de "timing" dentro da Escola de Samba."(grifo nosso)

*Hiran Araujo*

Destas opiniões e conceitos o que se pode apreender é que existe a tendência a um pré-julgamento e a posicionar o Carnavalesco como um elemento sempre "externo" à Escola de Samba, que em nenhum instante revela uma relação maior e mais profunda do que a da "dominação" e da remuneração. Nascido da própria Escola de Samba em resposta às suas necessidades, sua relação com a mesma é tratada de um modo superficial e sobretudo comercial que não corresponde à realidade.

Maria Júlia Goldwasser, no livro "O Palácio do Samba", denomina o Carnavalesco pelo termo "experto" e atribui aos indivíduos possuidores do "saber carnavalesco" - no caso específico da Mangueira - um poder de liderança que os torna indispensáveis. Apesar de em momento algum fazer referência ao profissional Carnavalesco, ainda mais numa Escola que tem em seu quadro um Carnavalesco como Julio Mattos, oportunamente chamado de Julinho "da Mangueira", que tantos carnavais executou para esta agremiação, a autora define o conhecimento do fazer artístico e técnico do carnaval de uma forma clara, extraída de sua pesquisa na Escola, embora com esta incompreensível omissão.

---

(57) LEOPOLDI, JOSÉ SÁVIO, Escola de Samba, Ritual e Sociedade. op.cit.p.79

"Fazer o carnaval" ou "entender de carnaval" constitui uma tarefa altamente especializada dentro de uma Escola de Samba. Afora o problema de organizar e disciplinar uma volumosa massa de participantes, há uma série de "soluções" carnavalescas que já foram longa e repetidamente testadas na história das Escolas de Samba e que devem ser conhecidas pelos *expertos*(...)(grifo nosso)O "saber" carnavalesco difere de outras formas de conhecimento artístico. Ele está dentro da chamada "cultura popular" no sentido de que compreende uma forma de aprendizado espontâneo e informal, depende assim da vivência e convivência dentro de um meio de "especialistas". Isso por outro lado, protege o "experto" carnavalesco da infiltração e concorrência de outros *expertos* de fora.(...) Além dos princípios gerais do Desfile, há características particulares a cada Escola de Samba que o *experto* tem que distinguir. Algumas são imediatamente visíveis, como as cores verde e rosa da Mangueira, outras menos tangíveis. Existe algo que se poderia denominar o "estilo" ou a "marca identificadora" de cada Escola de Samba, mas que em geral se descrevem por atributos emocionais e não por variáveis objetivas."(58)

Este "saber carnavalesco" representa o conhecimento técnico e artístico que o Carnavalesco possui, acrescido do conhecimento da identidade da Escola para a qual trabalha. O grau de especificidade que envolve o "fazer o carnaval" coloca o Carnavalesco numa posição de especialista que o distingue no contexto da Escola de Samba, onde conhecimentos e habilidades específicas são bastante valorizados, como no caso dos "Mestres" de Bateria, Diretores de Harmonia e casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira.

Cientes do valor deste conhecimento, atualmente os Carnavalescos se posicionam de uma maneira mais consciente perante a Escola de Samba e o próprio trabalho que executa. Em to

---

[58] GOLDWASSER, MARIA JULIA, O Palácio do Samba, op.cit.p.174 e 175

do processo transformador, muitas vezes os seus agentes não tem a imediata noção da extensão e efeitos que as alterações nas quais se encontram envolvidos possam vir a causar, e neste caso podemos afirmar que o Carnavalesco foi um dos agentes das transformações havidas no desfile, consciente de suas inovações e descobertas na época.

A consciência desta transformação foi sendo consolidada aos poucos, a partir do momento em que o histórico das alterações e resultados foi configurando o quadro real dos efeitos das transformações das Escolas de Samba, e o posicionamento do Carnavalesco neste contexto.

Hoje podemos afirmar que o Carnavalesco tem condições de medir suas próprias interferências, proposições e limitações, o que evidencia um maior senso crítico (que sempre existiu) com relação ao seu trabalho. Hoje ele tem condições melhores de visualizar o universo do carnaval das Escolas de Samba do que a trinta anos atrás, podendo mesmo planejar e determinar os caminhos mais seguros a serem experimentados com relação ao Desfile.

Outro aspecto importante é que existe atualmente um movimento no sentido de observação dos elementos mais tradicionais e autênticos das Escolas de Samba. Já não há, como na década de 60 a liberdade de proposições que viabilizou tantas ousadias e inovações. Quanto mais se iguala o conhecimento dos Carnavalescos e os recursos financeiros das Escolas de Samba, mais se aproxima o Desfile de uma "padronização" de sua apresentação e é neste sentido que novos enfoques poderão surgir, não só da criatividade dos Carnavalescos, mas da própria exigência do Desfile.

A consciência dos limites a serem respeitados reflete o amadurecimento profissional, e condicional as Carnavalescos a reflexões que envolvem tudo o que já foi feito nas Escolas de Samba e que hoje servem de parâmetro para novas proposições.

"(...)a nossa função, minha e do Mauro, é fazer voltar um pouco aos carnavais que já foram esquecidos, não só a nível de enredo mas a nível de Escola, de chão, de samba no pé, porque a coisa virou um excesso de efeitos especiais, raio laser, tá caminhando para o Spielberg, enquanto que o principal que eles mais gostam está sendo esquecido, que é o samba, a raiz (...) Claro que eu fui um pouco culpado (...) acho que o gigantismo, a mecânica de subir e descer carros eu criei, agora várias Escolas estão fazendo isto (...)mas para mim isso já perdeu a graça, eu estou mais no primitivo, o cara empurrando..."

*Max Lopes*

"(...)na medida em que a coisa foi evoluindo, a gente também tem que pensar que há um racismo enorme em você dizer que o branco não tem direito de sambar (...) o Carnavalesco não determina se o preto tem que sair e o branco entrar, muito pelo contrário. Faço questão de botar mulatas nos carros, mas quero botar mulatas bonitas por que todo mundo quer ver(...)"

*Oswaldo Jardim*

"(...)isso é uma contingência da modificação do carnaval, do desfile, da geografia da cidade (...) já na Marques de Sapucaí quando não era ainda Sambódromo, eram as arquibancadas e elas foram ficando cada vez mais altas, e é claro que é a questão do profissional compreender o sentido do espetáculo, e os Carnavalescos começaram a fazer um carnaval mais vertical, senão as pessoas que estavam nas arquibancadas não poderiam ver (...)Isso foi uma necessidade, não uma invenção do Carnavalesco. Há coisas por exemplo que foram exacerbadas, como o número de carros alegóricos, carros demais, grandes, o que não acrescenta nada à Escola, só atrapalha o desenvolvimento da Escola de Samba, só aniquila a possibilidade do passista se exhibir e há poucos passistas em função disso, e da diminuição do tempo, que faz o passista correr atrás dos carros."

*Haroldo Costa*

"[...]muita gente fala dos Carnavalescos, mas se você não atender às exigências do desfile você não será convidado no ano seguinte para trabalhar [...]. Todo o cenário mudou, as luzes são diferentes, o Carnavalesco que não tiver prática, visão da coisa, da distância em que o público está assistindo, e as pessoas assistem a quase duzentos metros, que pagam e tem o direito de assistir, de ver bonito e você dispensa um trabalhinho bem feito, com mais elegância, porque são traços fortes que tem que ir à presença de quem está assistindo [...]. O Carnavalesco é um instrumento disto tudo, e acompanhou este processo, apesar de toda essa evolução em que muita coisa poderia ter sido preservada, conservada pelo menos na base, o próprio samba. Não foi só o Carnavalesco, o compositor foi até muito mais culpado de muita coisa, porque o samba hoje é totalmente diferente."

*Geraldo Cavalcanti*

"Eu sou um que por exemplo levo culpa, porque modifiquei, eu consenti que modificasse a apresentação da Comissão de Frente, que é aquela coisa de algum tempo atrás serem as pessoas mais velhas da Escola, todas vestidas a rigor e eu fui um dos que consentiu em modificar, criar uma coreografia, uma dança, uma história em cima disso e todos fizeram a mesma coisa. Mas vamos fazer uma reciclagem disso porque a gente está deixando a coisa ir muito além, e nós estamos envolvidos por sugestão dos dirigentes, o que é muito importante, os dirigentes que rem cada vez mais, não se dão ao trabalho de pensar o que foi uma Escola de Samba a cinquenta anos atrás, eles já entraram, alguns deles, num período alterado, e foi alterando cada vez mais, e eles querem muitas mulheres em cima dos carros, muita pluma, patê, efeitos especiais, gás, raio laser, fogos, tudo, e de repente você para e pensa, o que é isso?"

*Carlos d'Andrade*

A questão do envolvimento com os Dirigentes e até mesmo uma submissão às suas exigências é um fato real, que existe em função do poder que está concentrado nas figuras mais importantes da Escola, seja o Presidente ou o Patrono. Este poder implica em que existam determinadas imposições que limitam o campo de atuação do Carnavalesco, por vezes afetando o planejamento por ele feito.

"(...)Os Carnavalescos, principalmente em Escola de Samba que existe um poder maior eles são tolhidos em sua criatividade, porque chega o patrão ou patrono e diz - quero um carro assim para botar a minha mulher - e o cara tenta explicar que não cabe aquele carro ali, para colocar a mulher dele, porque o carnaval vai se desenvolver em tantos carros, e aí o patrão diz, quem é que está te pagando? E o Carnavalesco vai e faz"

*José Carlos Netto*

Certamente este tipo de imposição não é uma regra geral na relação profissional entre Carnavalesco e as Escolas de Samba, mas a partir deste precedente pode-se avaliar que sempre que ocorreram novidades que "modernizaram" o desfile, a pressão feita pelos Dirigentes sobre os seus Carnavalescos deve ter sido correspondente não só à vontade de imitar os novos modelos, mas também aos resultados obtidos por essas imitações.

Atualmente o Carnavalesco, como conhecedor da história das Escolas de Samba e do processo de evolução do qual fez parte, tem se posicionado também no sentido de preservar determinados elementos tradicionais, protegendo-os de maiores transformações.

"Eu acho que as próprias Escolas deviam ser mais "escolas", ensinar mais, porque hoje não ensinam mais nada. Uma coisa que discuto é a perda do Mestre Sala e Porta Bandeira, porque hoje não dançam, ficou uma coisa acrobática, eles saltam, pulam, é concurso de giro, não tem mais dança e eles

tentam imitar o balé clássico, porque o que eles vão gostar é do "padet pourré", daquilo que ele faz bonito na ponta do pé, e o passo de ligação do Mestre-Sala e Porta-Bandeira não é o "padet pourré", é o "chassez", o arrastado e isto está mudando muito (...) os próprios negros prederam aquela intuição que ele tinha, porque o negro tinha uma informação muito boa, de distinção dos avós, do próprio pai, daquela elegância que você vê na Velha Guarda da Escola de Samba, em que você vê verdadeiros senhores que são príncipes, reis em dignidade, em postura. Hoje o pretinho tem jeito de Michael Jackson, do que eles tem para ver na TV, no cinema, e é uma pena que as Escolas não se previnam.

*Geraldo Cavalcanti*

"O importante é preservar dentro deste super espetáculo essas características fundamentais que tem a Escola de Samba. Você valorizar os componentes tradicionais (...) A Estácio este ano tem coisas que são tradicionais em Escolas de Samba, que eu fiz questão de manter e até de acrescentar. A Estácio não tinha Ala das Cabrochas, e as Cabrochas são uma tradição em Escola de Samba. É a nova geração e tem três fases na Escola que começa com as crianças, depois passa para a Ala das Cabrochas e depois para a Ala das Baianas (...) e essas fantasias eu acho que tem que ser doadas pela Escola, para manter a comunidade unida e manter essa espinha dorsal da Escola de Samba (...) Para mim é fundamental manter os personagens principais que são essas três alas, esses três segmentos, com a turma do Estácio, sem enxêrto de espécie alguma, porque aí você estará mantendo a base da Escola."

*Mário Monteiro*

## 5.5 - O CARNAVALESCO E O CONTEXTO CULTURAL DAS ESCOLAS DE SAMBA

Ao definirmos o perfil do profissional Carnavalesco, devemos considerar seu papel no contexto cultural onde desenvolve seu trabalho. Esta é uma questão complexa, e sabemos que



ela não se esgota numa única análise. Cabe refletir sobre as transformações culturais pelas quais passou a cidade do Rio de Janeiro e os reflexos destes movimentos nas Escolas de Samba e consequentemente no trabalho do Carnavalesco.

O desfile das Escolas de Samba surgiu das camadas mais pobres da sociedade como uma manifestação cultural pertencente ao Carnaval Carioca. Com a civilização do Carnaval, suas manifestações mudaram dos violentos entrudos para as festas urbanas. A própria Escola de Samba passou por este processo de civilização, impulsionado pelo interesse despertado pelo gênero musical que possui, o samba, gravado em disco em 1917 pela primeira vez.

A oficialização das Escolas de Samba em 1932 e o primeiro concurso em 1937 foram os pontos-chaves para o domínio cada vez maior das Escolas de Samba no Carnaval Carioca, até a década de 60 quando se afirmaram como grande manifestação carnavalesca. A Escola de Samba não se manteve cristalizada como uma manifestação folclórica, que mantém suas tradições praticamente inalteradas como acontece com o Bumba Meu Boi e a Festa do Divino. Sua dinâmica de adaptação, absorção e evolução a coloca no âmbito de manifestação de cultura popular.

As sociedades contemporâneas dividem seu universo cultural em três unidades básicas - a cultura erudita, a cultura de massa e a cultura popular. Esta classificação é não limitada por fronteiras distintas e há interações entre seus campos, sem o que se tornariam classificações estratificantes.

A noção de Cultura Popular no Brasil começou a se afirmar na década de 60, com grandes questionamentos e é justamente nesta década que um processo de abertura e interesse coloca sob foco de atenções as Escolas de Samba. Para compreender este processo é necessário situar historicamente as Escolas de Samba quanto ao clima de efervescência cultural dos anos 60, e

neste sentido entender as razões de sua abertura para outros segmentos da sociedade, incluindo a classe média e os intelectuais, que muitos críticos consideraram como "invasores", e sob este rótulo incluem o Carnevalesco.

#### 5.5.1 - A "INVASÃO" DA CLASSE MÉDIA NAS ESCOLAS DE SAMBA

"(...)Na verdade a classe média contou com o estímulo dos dirigentes das Escolas, que recebiam como prova de prestígio a intromissão dos brancos de cadeira dura em seu samba. Eles não percebiam que ao aceitarem aquelas pessoas desfilando estavam prejudicando a própria eficiência da escola na competição da Avenida, pois foi a partir do momento que os desfiles começaram a contar com uma assistência de classe média que começaram a modificar-se."(58)

Em 1954 haviam dois conflitos na apresentação das Escolas de Samba. Aquele existente na platéia, que se transformava num palco de verdadeiras batalhas entre a polícia e o público, e aquele existente na crítica jornalística, que não poupava as alegorias das Escolas, denominando-as de "bamboleantes monstrenhos sobre tablados de carros desconjuntados"(59) A violência da polícia, que atingia não só o público mas também os Juízes e autoridades, unia-se à violência do público, que invadia as áreas reservadas às estas autoridades. Estes fatos deram início a um processo de organização do desfile, com a construção de tablados e arquibancadas, solucionando o problema.

Quanto à violência da crítica, que cobrava profissionais especializados para um melhor resultado na apresentação, esta levou as Escolas de Samba ao cominho de contratar profissionais cujo conhecimento técnico e artístico correspondes-

(58) CABRAL, SERGIO, As Escolas de Samba, op.cit. p.149

(59) idem, op. cit. p. 125

se às expectativas não só da crítica, mas do público e das próprias Escolas de Samba.

O que se percebe é que em relação às transformações ocorridas nas Escolas de Samba, há uma grande preocupação em se encontrar os "culpados", e geralmente a classe média é posicionada como invasora, e dificilmente as Escolas de Samba são reconhecidas como uma manifestação de Cultura Popular que ascendeu vertiginosamente dos subúrbios, onde eram manifestações bairristas, para serem o centro de atenção do Carnaval Carioca.

Para a sociedade brasileira a década de 60 foi um período de grande turbulência política que teve seu reflexo no campo cultural. Durante este período radicais mudanças ocorreram, incluindo a posse de dois Presidentes, um Regime de Governo Parlamentarista e o Golpe Militar de 1964. Em 1962 graves problemas econômicos e sociais, que incluíam o aumento das populações urbanas culminaram em pressões políticas que por sua vez geraram os acontecimentos de março de 1964. Havia uma forte mobilização da sociedade em suas várias camadas, e os anseios de uma nova ordem social determinaram o surgimento de uma juventude intelectualizada, inspirada pelo combate ao imperialismo americano e na defesa dos elementos nacionais.

O PCB, Partido Comunista Brasileiro centralizava essa tendência nacionalistas, e os jovens de "esquerda" voltavam seus olhos para a Cultura Popular e o segmento da sociedade genericamente denominado "povoão". Esta juventude se uniu através de entidades políticas como a UNE, União Nacional dos Estudantes, UME União Metropolitana dos Estudantes e UEE, União Estadual dos Estudantes, entre outras, propondo entre outras coisas, a Reforma Universitária. A UNE, apesar do não cumprimento desta proposta, se afirmou como uma das mais fortes e representativas entidades estudantis da década de 60.

Esta efervescência política no meio estudantil se ex

plica pela atuação nos anos iniciais da década de 60 das organizações de esquerda, que muito influenciaram nos movimentos reivindicatórios. A palavra de ordem para a intelectualidade brasileira era "engajamento", a participação ativa na mudança da sociedade, e sob esta perspectiva valorizaram-se manifestações culturais oriundas do povo, que passou a ser o centro das atenções.

Dois movimentos importantes surgiram deste posicionamento: o MCP, Movimento de Cultura Popular, e o CPC, Centro Popular de Cultura, num momento em que os segmentos intelectuais e artísticos da sociedade consideravam com apurada atenção o sentido do termo "popular", aliados aos meios de comunicação de massa que alertavam para uma maior conscientização política e ideológica. Pretendia-se assim conjugar num trabalho comum e participativo a massa da população brasileira e os segmentos artísticos e intelectuais.

Manifestações expressivas da Cultura, como o Teatro, que nesta década teve uma vitalidade muito grande, o Cinema Novo e a Música Popular acompanhavam intensamente esta mobilização. Neste sentido o CPC teve grande destaque, comandado por Ferreira Gular e Oduvaldo Viana Filho, apoiados sobretudo pela UNE, radicando-se no Rio de Janeiro com o objetivo de levar a arte para o povo. O CPC não se restringiu apenas ao Rio de Janeiro, mas espalhou-se pelo Brasil, sendo tolhido pelas dificuldades de uma heterogeneidade cultural muito grande e enormes desníveis sócio-econômicos que o impediram de cumprir seu objetivo principal de conscientização popular.

Tal proposta de conscientização, na concepção dos teóricos do CPC, estava ligada à idéia do compromisso da Cultura Popular com a reforma da sociedade brasileira, servindo de instrumento vivo para atingir as classes trabalhadoras.

A reflexão do que seria a Cultura Popular remetia a uma dissociação do Folclore, que era visto como algo cristalizado, enquanto que a Cultura Popular a ele se opõe pelo seu dinamismo e caráter inovador.

"A Cultura Popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira (...) Cultura Popular é portanto antes de mais nada, consciência revolucionária." (60)

Esta consciência revolucionária, segundo Ferreira Gullar, deveria estar atenta aos graves problemas como o analfabetismo, falta de vagas nas Universidades, condições econômicas do povo e os campos pequenos demais para as atividades intelectuais que geravam privilégios para um segmento da sociedade. O grande problema é que havia um caráter reducionista na ideologia do CPC, em que só o aspecto político prevalecia, em detrimento de outros como o aspecto lúdico da criação, o estético e o religioso. Para os teóricos do CPC, a Cultura Popular não era um produto restrito das camadas populares, pelo contrário, simbolizava a produção das elites intelectuais comprometidas com estas mesmas camadas, correspondendo àquilo que julgavam ser suas expectativas.

Apesar disto, os intelectuais e artistas assumiram o compromisso de das às camadas populares aquilo que eles julgavam ser necessário e exigido por elas. O "povo" a "massa" necessitava das elites, e ninguém melhor do que elas para suprir as suas necessidades básicas. Este posicionamento se revelou autoritário e paternalista, mas apesar de suas distorções gerou uma grande discussão sobre Cultura Popular.

O CPC voltou sua atenção para a produção de camadas sociais que incluíam os sambistas, e agiu como divulgador de nomes como Cartola, Zé Ketí e Nelson Cavaquinho, através de shows que reuniam grande número de pessoas. Na década de 60, com o surgimento da Bossa Nova, o samba ganhou adeptos na classe média

dia, e com os novos ritmos americanos, que influenciaram o movimento da "Jovem Guarda", haveria uma reação na direção do samba autêntico, que colocou em evidência artistas como Paulinho da Viola e Martinho da Vila.

Toda essa atenção dedicada ao samba se refletiu nas Escolas de Samba, que acompanharam e aproveitaram a evidência dada aos seus cantores e compositores.

Com o golpe militar a UNE e o CPC desapareceram, mas a mobilização continuou, bem como o questionamento sobre a Cultura Popular. O Teatro Opinião foi palco de vários shows de sambistas que contribuíram para divulgar novos e antigos valores. As Escolas de Samba por sua vez continuavam o intercâmbio com a classe média e alta, como por exemplo aceitando a participação de personalidades que concorriam nos concursos de Fantasias do Teatro Municipal, sob o argumento de que Isabel Valença, so Salgueiro, tinha concorrido neste concurso com a fantasia de Chica da Silva, abrindo espaço para que seus participantes pudessem sair nas Escolas de Samba. Desta forma, figuras como Evandro de Castro Lima e Clóvis Bornay começaram a desfilar nas Escolas, e Clóvis Bornay inclusive atuaria como Carnavalesco na Portela na década de 70.

Muitas críticas foram feitas à participação de personalidades da alta sociedade, como Beki Klabin, e do mundo artístico, sobretudo da televisão, que fesfilavam nas Escolas, "usando-as" como veículo de auto-promoção. Em contrapartida, a participação destas pessoas cada vez mais atraía a atenção não só dos meios de comunicação mais também de pessoas de classes mais elevadas, promovendo o desfile das Escolas de Samba. Não nos cabe julgar se este movimento foi ou não nocivo para as Escolas, e consideramos que isto seria uma relativização superficial de sua própria abrangência como manifestação popular.

Nivelar as transformações do desfile dentro de parâ

metros de invasão e dominação nos parece desmerecer esta manifestação, que soube absorver os elementos novos e estranhos às suas origens, fazendo inclusive uma seleção daqueles realmente negativos, como foi o caso do "passo marcado", coreografia rejeitada pelo Salgueiro na década de 60.

Ao fazermos este breve histórico dos questionamentos sobre a Cultura Popular na década de 60, nossa proposta é situar as Escolas de Samba neste contexto, e que num dado momento voltou seu foco de observação para todos os elementos que compõem a Cultura Popular, que terminou por valorizar as próprias Escolas de Samba. O Golpe Militar de 64 reforçou esta abertura em direção às manifestações públicas, visto que com a ditadura as fontes políticas de mobilização popular foram suprimidas, restando como centros reunidores de massas o futebol, as Escolas de Samba e os cultos religiosos.

O rápido avanço dos meios de comunicação de massa, principalmente a TV, condicionaram um novo enfoque do desfile das Escolas de Samba, nas décadas de 60 e 70, em que a transmissão a nível nacional do Desfile ampliou os limites de atuação das Escolas, rompendo com o circuito do Rio de Janeiro. É óbvio que a troca de informações entre estes meios e as Escolas de Samba foi um fator evidente, pois de espetáculo público regional, elas passaram a ter o "status" de espetáculo de massa, somando-se ao fato de que as emissoras pagavam pela transmissão do desfile, que se tornou por sua vez um produto de consumo.

#### 5.5.2 - A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO CARNAVAL DAS ESCOLAS DE SAMBA

O Sociólogo Nestor Garcia Canclini faz uma análise do processo artístico através de uma aplicação do modelo sócioeconômico, e suas reflexões nos parecem coerentes com a produção artística das Escolas de Samba sob determinados aspectos.

Canclini detecta três momentos distintos no processo artístico, Produção, Distribuição e Consumo, que podem ser aplicados à manifestação das Escolas de Samba. Mediante estes três momentos ele caracteriza também os três tipos de atividade artística, a "arte das elites", a "arte para as massas" e a "arte popular", que julgamos interessantes pelo ponto de vista classificatório dado pelo Sociólogo. Sabemos que tais classificações não determinam fronteiras rígidas de suas produções, mas delinham formas destas produções que não são estratificadas como no caso da definição de Cultura Popular do movimento do CPC.

Quanto à Arte Elitista, Canclini a situa no primeiro momento, o de Produção, de criação individual, em que os outros dois momentos, Distribuição e Consumo, são fatores secundários. Quanto à Arte para as Massas, ele a situa no momento de Distribuição, em que é produzida pela classe dominante com a intenção de transmitir às camadas mais baixas a "ideologia burguesa", trazendo lucros para aqueles que detem os meios de difusão. Estes modelos certamente não se aplicam às Escolas de Samba.

É na definição de "Arte Popular" que encontramos aspectos que mais se aproximam ao campo de produção artística das Escolas de Samba:

"A arte popular produzida pela classe trabalhadora ou por artistas que representam os seus interesses e objetivos, põe toda a sua tônica no consumo não mercantil, na utilidade prazerosa e produtiva dos objetos que cria, não sem sua originalidade ou no lucro que resulta da venda; a qualidade de produção e a amplitude de sua difusão estão subordinados ao uso, à satisfação de necessidades do conjunto do povo. Seu valor supremo é a representação e a satisfação solidária de desejos coletivos. Levada às suas últimas consequências, a arte popular é uma arte de libertação (...)"(61)

(61) CANCLINI, Nestor Garcia, A Socialização da Arte, op.cit.p. 50.



Quanto ao aspecto "libertador" proposto por Canclini consideramos que este não se aplica ao Desfile e à produção artística das Escolas de Samba, pois que remete ao pensamento dos teóricos do CPC, no sentido de que o povo "necessita" de algum instrumento para alcançar sua liberdade e sua identidade. Fora este aspecto, consideramos que no Desfile das Escolas de Samba encontramos a satisfação de necessidades coletiva e também o aspecto funcional do próprio "fazer o carnaval" um trabalho direcionado não só para competição, mas também para o lazer.

No que se refere ao conceito de Arte Para as Massas, cabe aqui refletir se aí invés de ser "para" as massas, o desfile das Escolas de Samba não seria uma "Arte das Massas, como um veículo de mensagens de uma produção própria e autêntica. Deve-se lembrar que o Carnaval é um tempo de liberalidade, em que todas as suas expressões são aceitas e ratificadas, sem que com isto sejam classificadas como produção artística, exceto o caso de manifestações carnavalescas como o Carnaval das Escolas de Samba.

Roberto Da Matta, no livro "O Que Faz o Brasil, Brasil" descreve este tempo de liberação como um momento de igualdade, e é esta igualdade que condicionou interações como as que ocorreram entre as Escolas de Samba e outros segmentos sociais.

"Sabemos que o carnaval é definido como "liberdade" e como possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica da miséria, trabalho, obrigações, pecados e deveres (...). Entre nós brasileiros realizar isto é poder descobrir que o carnaval é percebido como algo que vem de fora, como uma onda irresistível que nos domina, controla e, melhor ainda, seduz inapelavelmente (...). É também descobrir que por causa disso mesmo, todos são iguais - ou podem ser iguais - perante o carnaval." [62]

[62] DA MATTÁ, ROBERTO, O Que faz o Brasil, Brazil. op.cit.p.77

Howard S. Becker também analisou sociologicamente o fenômeno da criação artística, classificando os indivíduos que trabalham com este contexto, aos quais denomina "artistas". Devemos esclarecer que em nossa pesquisa evitamos o termo "artista" e optamos sempre pelo termo "profissional" ao nos referirmos ao Carnavalesco, por considerarmos que o primeiro termo gera relacionamentos com áreas distintas e delimitadas, como por exemplo as Artes Plásticas. Isto limitaria a própria definição do profissional, ao correlaciona-lo com esta e outras áreas, e consideramos que seu posicionamento em muito se difere daquele tomado por um Pintor ou Escultor diante do próprio trabalho.

Becker conceitua a obra de arte num sentido de produção coletiva que muito se aproxima da produção artística das Escolas de Samba e do Carnavalesco:

"É possível entender as obras de arte considerando-as como o resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é (...) Devemos em primeiro lugar, estabelecer a relação completa dos tipos de pessoa cuja ação contribui para o resultado obtido (...) esta relação poderia incluir desde as pessoas que concebem o trabalho - compositores ou dramaturgos (...) as que a executam - como músicos e atores -, as que fornecem os equipamentos e materiais (...) até as que vão compor o público do trabalho realizado - frequentadores de teatro, críticos, etc. Embora convencionalmente se selecionou uma ou alguma destas pessoas como sendo o "artista", a quem atribuímos a responsabilidade pelo trabalho, parece-nos ao mesmo tempo mais justo e mais produtivo, do ponto de vista sociológico, considera-lo como a criação conjunta de todos eles." (63)

No que se refere ao Desfile e ao trabalho do Carnavalesco, consideramos que "criação" no sentido que Becker descreve

---

(63) BECKER, S. HOWARD, *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*, in *Arte e Sociedade*, op.cit.p. 9

ve seria muito mais no campo de expressão e manifestação coletiva de uma cultura, visto que "fazer o carnaval" é também criá-lo e a autoria do Carnaval é primordialmente do Carnavalesco, enquanto que a apresentação do desfile pode ser vista como uma expressão coletiva do que ele criou.

É interessante notar que esta "criação" coletiva envolve concepção, execução, fornecimento de meios e público assistente, mas o responsável é "selecionado", convencionalmente, segundo a análise de Becker, o que difere do Carnavalesco, que é contratado especificamente para aquele trabalho.

Becker define este artista selecionado como um "profissional integrado", que participando de um mundo artístico organizado (produção, distribuição e consumo), se adapta perfeitamente às suas engrenagens.

"(...)Como estes artistas conhecem, entendem e habitualmente usam as convenções que regulam o funcionamento de seu mundo, eles se adaptam facilmente a todas as atividades padronizadas por eles desenvolvidas (...) Eles permanecem portanto restritos aos limites do que os públicos potenciais e a situação consideram respeitáveis." (64)

Esta conceituação se aplica ao Carnavalesco quanto ao conhecimento do meio em que trabalha, do "mundo artístico" das Escolas de Samba e seu potencial, mas não pode ser aplicado quando Becker se refere ao profissional integrado limitado a convenções e com elas conformado, a ponto do resultado de seu trabalho ter um resultado sempre eficiente e facilitado pelo controle de todas as suas instâncias. Este seria um conceito bastante arbitrário e limitador não só do Carnavalesco mas das Escolas de Samba.

---

(65) BECKER, Howard S., *idem*, op.cit. p.13

"Um mundo artístico inteiramente profissionalizado pode tornar-se escravo das próprias convenções que lhe dão existência, passando a produzir o que poderíamos chamar (se levarmos a sério as consequências) de trabalho de rotina." (66)

No trabalho do Carnavalesco destaca-se a princípio o fato de que ele é um criador contratado para fazer um trabalho específico, com etapas definidas e resultados previsíveis quanto a sua apresentação. Sabemos como uma Escola de Samba se apresenta na Avenida pelos seus elementos pré-ordenados, que são submetidos a um regulamento. O que não se pode prever é justamente a maneira como a Escola vira em sua apresentação visual, que depende da criação do Carnavalesco e dos meios que ele terá para desenvolvê-la.

Toda a rede de relações nas diferentes etapas envolvidas neste tipo de ação coletiva está sujeita a tensões e conflitos, que em uma Escola de Samba se acentuam pelo grande contingente de pessoas envolvidas. Isto pressupõe que o Carnavalesco como um "profissional integrado" deva saber articular com todos estes níveis. Segundo Becker, aqueles indivíduos que mais se adaptam a este processo podem ser chamados de "produtores de rotina" e aqueles inovadores podem ser considerados como "estrelas contemporâneas", que consideramos bastante próximo da definição do Carnavalesco:

"aqueles que produzem variações e inovações marginais, mas que não chegam a violar as convenções o suficiente para provocar o rompimento necessário, não são chamados de produtores de rotina. Qualquer que seja o termo positivo empregado em seu mundo para denominá-los, talvez a melhor forma de pensarmos sobre eles seja como estrelas contemporâneas." (67)

[66] BECKER, HOWARD S. *idem*, op.cit.p.13

[67] *idem*, op.cit.p.14

Não pretendemos rotular o Carnavalesco no que se refere à sua produção artística, visto que isso o limitaria a uma terminologia. Buscamos conceitos que, se não se aplicam em sua totalidade, pelo menos descrevem como a produção artística do desfile das Escolas de Samba pode ser enquadrada, como Arte e Cultura Popular, e como o Carnavalesco pode ser relacionado de uma forma objetiva ao mundo artístico no qual trabalha.

A produção artística do carnaval das Escolas de Samba se caracteriza por uma abertura de linguagem que tanto a determina como Arte Popular, como a capacita a estar em outros contextos. Prova disto foi o recente convite da Carnavalesca Rosa Magalhães para apresentar seu trabalho do Salgueiro na Quadrienal de Teatro de Praga e na Bienal de Arte de S.Paulo, em 1991. Classificada como exposição Cenográfica, seu trabalho foi pré-selecionado e apresentado junto a diversas correntes artísticas que compuseram a Bienal de S.Paulo.

O Curador da Bienal, Sr. João Cândido Galvão, nos relatou que tendo sido Curador da parte Cenográfica da Quadrienal de Praga, teve a idéia de levar um cenógrafo "erudito" e uma figurinista "popular". Na verdade ele mesmo não vê distinções entre o popular e o erudito no âmbito das artes contemporâneas:

"Primeiro porque eu acho que não tem sentido separar as Artes porque todos os artistas dos mais variados campos trabalham com ideias, com conceitos e materiais de outras áreas e incorporam este material e estes conceitos ao seu trabalho."

*João Cândido Galvão*

Considerando que a Bienal de Artes de S.Paulo é um importante evento de Arte, envolvendo manifestações artísticas do mundo inteiro, a presença do trabalho de Rosa Magalhães é um sinal de que foram rompidas as fronteiras entre a arte Erudita e a arte "popular". A Bienal de S.Paulo ao se tornar uma

exposição de caráter mais amplo, reafirma a existência de uma Arte universal, perdendo seu caráter elitista, onde as diversas manifestações artísticas podem conviver num mesmo contexto, independente do campo em que foram criadas. Curiosamente as alegorias de Rosa Magalhães foram classificadas pela imprensa como "instalações", uma modalidade que vem ocupando espaços cada vez maiores, mesmo estando o trabalho da Carnavalesca classificado como cenografia. Sua presença da Bienal independe de classificações e rótulos, como define o Curador da Exposição:

"Primeiro que não é proibido ao povo participar da Bienal ao contrario, eu acho que a exposição só é boa se ela mostra o produto da cultura do país, incluindo todo o tipo de cultura, e se ela seduz o povo daquele país. Eu acho que o Carnaval a muito deixou de ser uma festa popular no sentido de que é uma festa feita pelo povo (...) o Carnaval é uma grande Ópera Popular, é um grande espetáculo teatral, e que portanto está muito bem amparado conceitualmente para estar na Bienal. Acho que não existe arte de elite e arte popular, existe arte boa e arte ruim(...)"

*João Candido Galvão*

O contato entre o Carnaval das Escolas de Samba e o trabalho dos Carnavalescos com outros setores artísticos não é um fato novo. Fernando Pinto já teve algumas de suas alegorias expostas em galerias de arte; Joãozinho Trinta foi convidado para coordenar uma sala especial sobre Carnaval num museu da Bélgica e a Escola de Samba Rocinha tem promovido concertos sinfonicos junto com a apresentação de sua Bateria no morro da Rocinha. Este relacionamento não pode ser interpretado como uma "elitização" do Carnaval, e sim como uma consequência natural de sua universalização como manifestação artística popular.

É certo que existem barreiras, e muitas vezes a resistência parte da própria Escola de Sama, como aconteceu com a Carnavalesca Rosa Magalhães, que não obteve autorização dos diri

gentes da Escola para liberação das Alegorias feitas para o Salgueiro, selecionadas para a Bienal de S.Paulo. Diante deste problema, a solução encontrada pela Carnavalesca foi refazer as alegorias, num espaço cedido pela decania do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde a Carnavalesca leciona como professora da Escola de Belas Artes. Reunindo uma equipe de alunos, refez as alegorias num curto espaço de tempo, e as transportou para a Bienal de S.Paulo contando apenas com seus recursos.

O interesse pelas Escolas de Samba não se limitou à exposição das Alegorias, mas também foi feito um convite para que o Salgueiro se apresentasse, nos mesmos moldes dos eventos teatrais e "performances" que fizeram parte da Exposição, não havendo no entanto nenhuma resposta.

"(...)quando convidei a Rosa e ela se inscreveu e foi aceita, eu esperava que o Salgueiro se manifestasse a favor e isso não aconteceu. Eu sempre quero, as Escolas de Samba é que não parecem interessadas, não sei se porque tem medo de se misturar com o que elas acham que é elite (...) O Salgueiro, além de não colaborar, atrapalhou porque impediu que a Rosa fizesse tudo o que tinha planejado (...) já para Praga a Rosa teve problemas de reunir as roupas, já nesta época a Escola não lhe deu nenhum apoio."

*Juão Cândido Galvão*

Estes problemas demonstram que há uma resistência de alguns dirigentes, no sentido de valorizar o trabalho realizado por seus Carnavalescos, mesmo quando a própria Escola de Samba é posta em evidência. Esta atitude, que não pode ser considerada como uma regra geral, demonstra que ainda existe um certo distanciamento entre os dirigentes e os Carnavalescos, no sentido de que o trabalho por eles realizados tenha um valor extrínseco àquele que representa no Desfile.

A importância das Escolas de Samba é uma realidade incontestável, bem como a presença do Carnavalesco, o trabalho por ele realizado e todas as transformações que resultaram nos Desfiles como são apresentados atualmente. Esta manifestação que chega aos seus 70 anos de existência, através das décadas perdeu seu cunho de marginalidade e improvisado, nacionalizando-se e internacionalizando-se como grande espetáculo público e turístico, ainda que continue em essência a ser uma manifestação de Cultura Popular, uma Festa Pública, com a ativa participação do povo.

Do anonimato dos 364 dias do ano para o estrelato dos 90 minutos do Desfile, as pessoas, independente de sua classe, raça e nacionalidade continuam a vestir suas fantasias, que sem pre terão um alto custo, ou continuaram a comprar ingressos para assistir sua Escola desfilar. A importância do desfile das Escolas de Samba e do Carnavalesco não reside em classificações cultureis e artísticas, mas em sua essência de festa popular que conquistou espaços e multidões.

A presença e permanência do Carnavalesco, se ele não fosse um elemento necessário e positivo, teria sido eliminada mesmo antes de sua absorção. As Escolas de Samba tem autonomia para perceber os elementos prejudiciais a ela, e isto faz parte de sua identidade e amadurecimento constante, que a tornaram o centro do Carnaval Carioca.

É este domínio do espetáculo que demonstra sua força. Enquanto existir o verde e rosa mangueirense, a apresentação da bailarina Ana Botafogo "sambando" na ponta das sapatilhas, e Carnavalescos geniais como Fernando Pinto e Joãozinho Trinta, entre tantos outros, os destinos das Escolas de Samba continuarão sendo de sua responsabilidade, e seu carnaval continuará nascendo da inteligência e criatividade de seus Carnavalescos.



## 5.6 - DUAS EXPERIÊNCIAS PESSOAIS

### 5.6.1 - A EXPERIÊNCIA DE "FAZER UM CARNAVAL"

*"Não "pode ser Ilusão", isso não  
Nem é preciso provar  
A Vila se apresenta na Avenida  
Com Paulinho da Viola  
Em nossa maior festa popular." (67)*

A experiência de trabalhar como Carnavalesca de uma Escola de Samba foi um dos pontos de partida para meu interesse sobre o tema desta Dissertação. Tendo vivenciado este processo durante onze meses pude compreender aspectos que só a prática profissional oferece, embora tenha sido a minha primeira e até hoje única experiência, pela riqueza de informações e descobertas não posso dizer que foi a última, e em todos os sentidos foi para mim uma grande lição de vida.

Em abril de 1989 fomos contratadas, eu e Denise Monteiro Guimarães, minha mãe, para fazermos o carnaval da Unidos de Vila Santa Tereza, Escola de Samba fundada em 20 12 1956, dos bairros de Coelho Neto e Rocha Miranda, no subúrbio do Rio de Janeiro. Em nosso primeiro contato com o Presidente e o Vice-Presidente, ambos expuseram a situação da Escola, uma Escola pequena e sem recursos financeiros, que subiu para o Grupo II no ano anterior com o enredo que homenageava o cantor Jorge Ben. A proposta era fazer um carnaval "de manutenção", ou seja, que mantivesse a Escola neste Grupo, sem grandes pretensões ao título e ciente da força de Escolas maiores e de maior potencial financeiro.

O enredo, que em princípio seria uma homenagem à artista Dercy Gonçalves, e para o qual começamos a pesquisar, um mês depois foi abandonado, tendo em vista a Escola não ter obtido a autorização da artista para fazer a homenagem. Em vista disto, numa reunião em que várias sugestões foram apresentadas, foi esco-

[67] Samba enredo da Unidos de Vila Santa Tereza, carnaval de 1990, "A Beleza da Vila, com Paulinho da Viola à Poesia"

lhido o cantor e compositor Paulinho da Viola.

Meu primeiro passo foi portanto pesquisar sobre a vida e a obra deste artista, o que incluiu uma entrevista com o próprio, que se mostrou muito satisfeito por ser homenageado por uma Escola pequena e simples. Pela sua importância no cenário musical brasileiro e no mundo do samba, sabíamos que este seria um tema que se bem explorado, resultaria num carnaval que atenderia às condições da Escola e também à sua linha de enredos, que geralmente homenageava personalidades importantes.

Apresentamos a Sinopse no mês de julho, com todas as informações e o Roteiro do Desfile, descrevendo como o enredo seria desenvolvido através das Alas e Carros Alegóricos. Em seguida nos reunimos com os Compositores para explicar a eles o enredo, deixando bem claro que eles tinham liberdade absoluta para trabalhar os dados apresentados, sobre os quais destacamos algumas expressões referentes às canções de Paulinho da Viola e que gostaríamos de ver incluídas na letra do Samba, caso houvesse a oportunidade. Nesta época ainda estávamos acompanhadas de Jerônimo de Paula, que tendo aceitado trabalhar conosco pouco tempo depois afastou-se por razões particulares.

Iniciamos então a criação dos Figurinos e Alegorias a serem aprovados pela Diretoria, visto que a Comissão de Carnaval ainda não tinha sido eleita. A primeira apresentação, feita através de esboços simples, continha os Figurinos de 24 Alas e oito Carros Alegóricos, estes últimos baseados no número de chassis que a Escola possuía. Aprovados os Figurinos e Alegorias, passamos à sua Arte Finalização, para apresentação na quadra de ensaios, e foi um trabalho que consumiu dois meses de intensa pesquisa do material para confecção das Fantasias e o desenho dos Figurinos.

Era intensa a expectativa da Agremiação quanto ao nosso trabalho, e sempre eram feitas comparações com o antigo Car

navalesco da Escola, por sinal muito querido de todos. Sem conhecer nosso trabalho, aguardavam com ansiedade e desconfiança não disfarçada, agravada pelo fato de sermos mulheres e estranhas à comunidade.

Este clima de desconfiança foi abrandado significativamente quando apresentamos os Figurinos, numa das festas que a Escola costumava promover para angariar fundos para o Carnaval. A exposição na quadra, montada num painel, surpreendeu a todos pela qualidade do trabalho, que diziam ser feitos para "escola grande" e pelo absoluto respeito às cores da Agremiação, azul e branco. Nossos figurinos eram leves, simples e bonitos, e procuramos sugerir materiais bastante acessíveis. Para nossa surpresa, apesar da comunidade ser bastante pobre, nenhuma das sugestões foram aceitas, pois todos queriam fazer suas fantasias de cetim, brocado, lamê e outros materiais caros. Todos queriam as Fantasias bem feitas e vistosas.

Elaboramos fichas de cadastramento para as Alas, com todos os dados necessários para o controle da produção de fantasias e número de componentes, bem como os profissionais que trabalhariam na confecção das peças, costureiras, chapeleiros, sapateiros e aderecistas. A Comissão de Carnaval, constituída por cinco integrantes da Diretoria da Escola, tomou ao seu encargo o cadastramento e controle das Alas, e passamos para a fase seguinte, a escolha do Samba Enrêdo.

No mês de outro foram iniciados os cortes de samba, e como já sabíamos desde o início, fomos incluídas na Comissão Julgadoras, instruídas para que trouxessemos mais duas pessoas de fora da Agremiação, que indicaria o quinto membro do Juri. Convidei então duas amigas, a Carnavalesca Liana Silveira e a Sra. Maria José Berto, que tiveram seus nomes aprovados pela Diretoria da Escola. Um Juri constituído só de mulheres, o que não deixou de causar surpresa na Escola e sobretudo entre os compositores

Durante todo o tempo que durou a escolha do samba en rêdo, nosso trabalho com o carnaval ficou relativamente parado por não termos um local para instalar o Barracão da Escola, e também porque a primeira parcela da subvenção não havia sido paga, o que só foi feito no mes de novembro.

O contato com a comunidade da Escola era feito na qua dra de ensaios, através das Festas que participávamos, incluindo os cortes de Samba, e desta forma conhecemos as pessoas mais anti gas da Agremiação, seus fundadores e pessoas que desfilavam como destaques. Vovô Lurdes era a baiana mais antiga, e tinha uma importância enorme na Escola, sempre nos tratando com carinho e consideração, e foi com muita emoção que recebeu sua fantasia de destaque, em que representaria a Mangueira no enrêdo proposto.

Este processo de conhecimento das pessoas foi fundamental para nosso trabalho, pois era preciso romper o distanciamento existente entre a comunidade e as "novas" Carnavalescas, e mesmo formalmente contratadas, era necessária a aceitação de nossa presença para obter a colaboração da comunidade e o envolvi mento desta com o carnaval. Isto porque é muito difícil para o Carnavalesco fazer um Carnaval sem que a Escola esteja efetivamente envolvida com ele, em todos os sentidos.

Nosso contrato so foi assinado no final de setembro, depois de extensas negociações com relação ao preço que cobrariamos e a forma de pagamento. De início foi considerado um pre ço muito alto, mas que foi aceito mediante o parcelamento até o fim dos trabalhos. Não era um preço muito alto, e do dinheiro recebido investimos muito ajudando a Escola, e em consequencia de suas dificuldades financeiras, a última parcela não nos foi pa ga.

No mês de dezembro houve uma grave crise política na Diretoria da Escola, crise esta prenunciada pela falta de organização e falhas administrativa, que se justificavam pela dispu

ta pelo poder por duas facções dentro da Escola. Numa tumultuada reunião da Diretoria, nada menos que nove diretores, entre eles três integrantes da Comissão de Carnaval, desligaram-se definitivamente da Escola, transferindo-se para a União de Rocha Miranda nossa "concorrente" no bairro. Estes integrantes da Comissão de Carnaval eram encarregados do cadastro das Alas, e ficaram com todo o material já preenchido, menos, é claro, os figurinos.

Sem este material, reiniciamos o processo de cadastramento, e foi eleita uma nova comissão de Carnaval, desta vez com apenas dois integrantes, e nós assumimos as funções desta Comissão por absoluta falta de pessoas para integra-la. Nosso trabalho agora limitava-se ao contato com o Presidente e esta Comissão de Carnaval, uma tarefa bastante difícil com uma infraestrutura tão deficiente. Diante da crise administrativa, não tivemos outra alternativa a não ser nos adaptarmos ao pessoal que nos foi oferecido, que apesar de tudo trabalhou com dedicação e amor à Agremiação.

Mesmo com a saída de parte da Diretoria, muito foram os atritos entre o Presidente da Escola e a Diretoria restante, sobretudo pelo seu relacionamento com o Presidente de Honra que mantinha o poder mesmo sem frequentar assiduamente a quadra. Por tê-la construído e ser o dono do terreno, mantinha um esquema de dominação muito intenso, que afetou seriamente nosso trabalho, visto que o antigo Carnavalesco era uma espécie de "afilhado", e por isso não aceitava nossa presença, embora não o declarasse.

O enredo "Paulinho da Viola" despertou o interesse da Rede Globo de Televisão, visto que o artista havia sido contratado para comentar os desfiles das Escolas para esta emissora. Em vista disto, fomos procuradas pelo Jornalista José Carlos Netto para realizar uma reportagem sobre a Escola, que viveu um momento de glória. Posteriormente uma Escola de Samba Paulista, a "X-9" que homenageava Paulinho da Viola trouxe um grupo de dirigentes e componentes para uma festa de confraternização em nossa

quadra. Esta festa, realizada depois da escolha do Samba enrêdo, serviu para envolver mais ainda os componentes com o tema do carnaval, não só pelo destaque dado pela imprensa, mas pelo fato de já ter sido escolhido um samba, que começou a dar o "clima" para o desfile que se aproximava.

No início de janeiro de 1990 o Presidente da Escola, através de um contato com os Dirigentes da Escola de Samba Arranco do Engenho de Dentro, conseguiu numa Escola Municipal deste bairro a autorização para utilizar a quadra de esportes para instalar o Barracão da Escola. Não era o local mais adequado, visto que trabalhamos em pleno período letivo de aulas, mas foi o único local conseguido, e a ele tivemos de nos adaptar.

Como dissemos no início, a Escola não tinha recursos e aqueles gerados pelas festas e ensaios mesmo com a subvenção não eram o bastante para agilizar os preparativos necessários para o carnaval. A menos de dois meses do Desfile estávamos sem Carpinteiro e sem Ferreiro, e recorri aos conhecimentos de Liana Silveira e Maria Augusta Rodrigues, que indicaram um profissio-nal que por sinal trabalhava para várias Escolas ao mesmo tempo no Pavilhão de S.Cristovão.

Todo este processo de montagem dos carros alegóricos foi bastante dificultado não só pela falta de recursos financeiros mas pela falta de diálogo do Presidente com a Agremiação e também conosco. Conforme se aproximava o desfile os atritos eram frequentes, ainda que nossa dedicação fosse intensa, mas sem muito resultado diante da fraca administração que a Escola possuía.

Articulávamos nossa ação no sentido de colaborarmos o máximo possível para que o Carnaval fosse realizado, tentando superar as deficiências de organização da Escola. Isto incluiu uma busca de apoio em outras Agremiações, no que contamos com grande ajuda da Carnavalesca Maria Augusta Rodrigues. Com sua experiência e conhecimento, e grande trânsito nas Escolas, através de sua interferência conseguimos muito material para confecção e

dos carros algrôricos. Um dos aspectos interessantes que observamos é a ajuda que as Escolas de Samba mais ricas prestam às Escolas mais pobres, repassando alegorias e adereços que não serão mais utilizados. Muitos dos elementos decorativos usados em nossa Escola foram sobras de carnavais de Escolas como a Portela, o Estácio, a Jacarezinho e a Lins Imperial. Na Estácio o oferecimento chegou ao ponto de materiais novos serem retirados do almoxarifado, um gesto bastante generoso de seu Presidente. Na Portela obtivemos até mesmo a cabeça de uma antiga águia, que aproveitamos para montar o Abre Alas da Escola.

Através do Jornalista José Carlos Netto entramos em contato com o Presidente da Portela, Sr. Carlinhos Maracanã, a quem apresentamos nossos figurinos e alegorias e explicamos as dificuldades aravessadas pela Escola. Dele recebemos materiais e uma ajuda financeira que só recebemos quase às vésperas do desfile.

A semana anterior ao desfile foi muito mais problemática, pois nosso barracão não mais contava com a equipe de Carpintaria e ferragem, visto que abandonaram a Escola por terem conseguido um trabalho em outra Agremiação. Apesar de tudo o Presidente conseguiu nova equipe de carpinteiros e ferreiros, e já com o tempo muito reduzido demos prosseguimento à decoração dos carros prontos, enquanto os restantes eram aparelhados.

Trabalhávamos com uma pequena equipe, de alunos da Escola de Belas Artes, que eram pagos com nosso salário. Apesar de todos os problemas foi um trabalho de intensa dedicação, e não havia horário fixo de trabalho, pois o Barracão funcionava ininterruptamente. Faltando poucos dias um pequeno grupo de integrantes da Escola, sabendo de nossas dificuldades, se dispôs a trabalhar conosco, uma ajuda tardia e cheia de críticas, pois o distanciamento e a expectativa criada em torno do Barracão não deixou a comunidade perceber a realidade daquele carnaval.

Em todas as etapas foi um trabalho cheio de problemas, agravados pela falta de organização e união da própria Escola. Surpreendentemente, na quadra a animação era extrema, como se todo o processo corresse normalmente sem nenhum problema, e sem nenhuma participação efetiva dos componentes. Mesmo esta expectativa crescendo, isto não gerou um maior apoio ao nosso trabalho.

No dia do Desfile, ainda sem o Abre Alas pronto, os carros foram transportados para a Avenida, com uma surpresa, haviam sido colocados em direção contrária à pista. Sem ter pessoas para vigia-los, encontrei os carros sem muitos de seus elementos decorativos, roubados em plena concentração do desfile.

Ainda nesta mesma tarde percebemos que o Abre Alas da Escola não ficaria pronto, em função da chuva que destruiu toda a sua armação. Em função disto a solução foi, com a ajuda da Carnavalesca Liana Silveira, adaptar o carro que representaria a Portela para ser o Abre Alas da Escola. Em plena pista de desfile, sob fina chuva e o olhar surpreso dos passantes, pregamos a tabuleta com o nome da Escola, e com cola e purpurina a decoramos. Eu havia levado para a avenida algum material de decoração que foi bastante providencial não só para este carro, mas para aqueles cuja decoração havia sido roubada.

Do projeto inicial de 24 Alas e 8 carros alegóricos, o que levamos para a Avenida foram quatro alegorias e oito alas, sendo que a Escola contou com um recurso muito usado de forma não oficial pelas Escolas de Grupos inferiores, o do "enxerto" de Alas. Mediante pedido do Presidente da Portela, doze Alas daquela Agremiação aumentaram o contingente de desfilantes de nossa Escola, que alcançou um número de pelo menos 700 pessoas. Diante deste recurso, não havia como seguir o Roteiro proposto anteriormente, e junto com os Diretores de Harmonia, da nossa Escola e da Portela, armamos o Desfile dentro das condições que se apresentavam.



Apesar de todos os problemas a Escola entrou na Avenida, e haviam pelo menos uns trinta "Diretores", muitos deles totalmente desconhecidos para mim, mas que no momento se apresentaram e ainda fizeram muitas críticas. Críticas estas também feitas pelo antigo Carnavalesco, que foi à Avenida "prestigiar" sua antiga Escola.

Paulinho da Viola e a Velha Guarda da Portela estavam presentes, e desfilamos embaixo de uma intensa chuva, num dos momentos mais emocionantes de minha vida. Porque por mais pobre e sem recursos que seja a Escola, o desfile é sempre um grande momento, em que a emoção do canto, da dança, da bateria e das alas ultrapassa todas as dificuldades havidas. Na realidade é um momento de sublimação que, como Carnavalesca quase não pude participar, visto que só no último instante, com uma camiseta da diretoria, pude entrar na pista de Desfile. Caso contrário a Escola desfilaria sem suas Carnavalescas, pois minha mãe, por conta do extremo cansaço dos últimos dias, adormeceu no ônibus e só chegou na Avenida quando já havia terminado nossa apresentação.

A Escola cumpriu seu propósito, o de se manter no Grupo II, obtendo o sétimo lugar. Como Carnavalescas, cumprimos com nossas responsabilidades, lutando contra todas as dificuldades.

A falta de união da comunidade, a deficiência de organização e de diálogo com os dirigentes são as maiores barreiras para a realização de um Carnaval. É fundamental em qualquer Escola que a estrutura administrativa seja equilibrada e competente para que solucione até mesmo os problemas financeiros.

O trabalho do Carnavalesco, por mais bem estruturado e planejado que seja, depende destes fatores básicos - administração, comunidade e recursos financeiros - independente do Grupo a que pertençam, e quanto mais se desce na escala hierárquica mais graves se tornam os problemas que as Escolas enfrentam, e

consequentemente seus Carnavalescos.

Nosso trabalho na Unidos de Vila de Santa Tereza nos colocou em contato com o universo de problemas que atingem as Escolas de Grupos inferiores, num universo de realidade bem diferente daquela que depois constatamos ao entrevistar os Carnavalescos do Grupo Especial. Apesar das diferenças, a opinião geral é a mesma quanto ao salário, e o mito de que qualquer Escola de Samba paga "rios de dinheiro" para seus Carnavalescos vale para todas elas.

Neste universo complexo de segmentos que se relacionam simultaneamente, muitas vezes há uma realidade "aparente", que é aquela colocada em princípio pelos dirigentes da Escola, e com o desenvolvimento do trabalho, a verdadeira realidade, por vezes muito dura, se revela através das dificuldades e atritos, e também pela intensa pressão que o Carnavalesco sofre durante todo o processo de seu trabalho.

Independente do Grupo ou Escola para a qual trabalhe, o Carnavalesco estará sujeito a estas pressões, e o seu esquema operacional não difere muito, pois para todas "fazer o carnaval" é um mesmo trabalho, e todas pretendem o mesmo objetivo, serem campeãs, e serem as estrelas da Avenida.

Desta experiência, guardei muitas lembranças, fiz muitas reflexões que resultaram também nesta dissertação. Daquele carnaval ainda guardo na lembrança o belo samba, que tanto agradeu ao seu homenageado, e que a Escola cantou com muita emoção, mesmo aqueles componentes que chegaram "na hora", e que como num passe de mágica - a mágica do carnaval - aprenderam a letra, e o belo refrão:

*"Roda baiana, torne a rodar  
Na passarela nós vamos mostrar  
Que toda essa chama, não vai se apagar  
Enquanto o talento a gente exaltar."*(68)

[68] Samba Enredo da Unidos de Vila Santa Tereza, carnaval de 1990 "A Beleza da Vila, com Paulinho da Viola à Poesia"

## 5.6.2 - JULGANDO O DESFILE DO GRUPO ESPECIAL

## "MOCIDADE É DE NOVO A MELHOR

A Escola de Padre Miguel foi apontada como a melhor do Carnaval. Sete dos 10 jurados convidados pelo Jornal do Brasil para avaliar o desfile no Sambódromo, consideraram excepcional a exibição da Mocidade Independente de Padre Miguel. Em segundo lugar, empatadas, ficaram Portela e Salgueiro. Na opinião dos integrantes do júri - profissionais de diversas áreas que acompanham o Carnaval há muítos anos -, a pior apresentação foi a da Grande Rio, de Duque de Caxias."(69)

Em 1991, quando realizava a pesquisa de campo entrevistando os Carnavalescos para esta pesquisa, conheci a repórter do jornal do Brasil, Irany Tereza, que interessada pelo tema sobre o qual eu estava escrevendo, realizou uma reportagem sobre o assunto, publicada neste Jornal. Alguns dias mais tarde, através de outra reporter, fui convidada a participar do Juri JB, assistindo o desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial nos dois dias de sua apresentação.

Julgar é sempre uma experiência difícil, seja qual for o seu objeto, e muito mais quando este objeto são as Escolas de Samba e o maior espetáculo do Carnaval Carioca. Os critérios para o julgamento eram simples e objetivos, tabulados por cotações Excelente, Ótimo, Bom, Razoável e Ruim, e mesmo nesta simplicidade aparente, classificar uma apresentação tão complexa foi uma tarefa difícil.

Um dos aspectos que logo chamou a atenção foi a organização perfeita das etapas do desfile, onde nenhuma Escola atrasou sua entrada na Avenida, controladas pelos dirigentes da LIESA que pessoalmente supervisionavam todos os detalhes. A cronometragem foi um fator de tensão elevada, em que algumas Escolas devido ao seu tamanho, terminavam por desfilar correndo, como aconteceu com a União da Ilha, muito aplaudida por terminar o desfile faltando segundos para o prazo final. Outras, como a Mangueira, em certos momentos quase paravam na pista, tentando cum

prir o horário mínimo de 60 minutos. Apesar de tudo todas conseguiram terminar suas apresentações sem ultrapassar o tempo determinado.

A entrada de uma Escola de Samba na Avenida é sempre muito emocionante, precedida de fogos multicoloridos e dos gritos da multidão que já no final da pista aguarda ansiosamente a passagem da Escola. Por ter assistido o desfile no setor da Apoteose, nas cadeiras de pista, fiquei no mesmo nível dos desfilantes, e é surpreendente a vibração que a Escola passa para o público, seja qual for a sua distância. Mas de onde eu me encontrava pude avaliar a grandiosidade deste trabalho e deste espetáculo, que naquele momento se traduzia em emoção pura.

Sem dúvida, um dos critérios que tem muito peso é o da apresentação visual da Escola. Ainda distante, quando o samba é quase inaudível, pode-se observar o início do desfile, as grandes alegorias que se aproximam lentamente e de repente tomam conta de todo o espaço, unificando o canto e o visual da Escola.

Um número infinito de fantasias, todas diferentes, todas relacionadas aos mais diversos enredos, compõem um cenário de formas vivas e coloridas, de grande beleza que nunca se torna repetitiva. O toque de cada bateria traduz a identidade de cada Escola, bem como a vibração de seus componentes e a força de suas cores. Os enredos contados através de alegorias e fantasias descrevem fielmente cada história, bem ou mal desenvolvidos, sempre são a expressão de uma mente que os idealizou e planejou.

Julgar o Desfile foi uma experiência mais interessante por ter visto o processo de sua elaboração ainda nos barracões, quando entrevistava os Carnavalescos. Saber que este processo naquele momento tomava corpo e forma em nenhum momento fez com que esquecesse que por trás de cada Escola estava um profissional, e que este profissional estava ali na Avenida, empurrando os carros, ajudando na harmonia, agradecendo ao público.

São muitos os elementos possíveis para se julgar uma Escola de Samba, sua evolução na pista, sua música, seu ritmo, a beleza de suas alegorias, a imponência de seus casais de Mestre-Sala e Porta Bandeira, a alegria de suas baianas. Neste momento há uma universalização da Escola em que todas as partes estão relacionados com o conjunto em plena harmonia. Harmonia que se estende em diferentes graus ao público, e que se reflete na sua recepção nos componentes da Escola.

Todas foram muito belas, magníficas, mas não eram todas iguais. A tão criticada padronização na realidade não existe quando uma Escola está na pista, porque cada uma traz a sua própria mensagem, que distingue a Beija Flor com suas crianças, da Viradouro com a artista Dercy Gonçalves de muletas sambando e cantando no alto do carro.

Dos carros altíssimos, em que a bailarina Ana Botafogo sambava de sapatilhas de Balé, e em outro de grande beleza do qual saíam bolhas de sabão, na impressionante Mocidade Independente de Padre Miguel.

Para esta Dissertação, a experiência de julgar o desfile das Escolas de Samba, com toda a tensão e responsabilidade inerentes a este ato, enriqueceu nosso universo de informações e confirmou aquilo que já havíamos visto nos barracões e que os Carnavalescos, cada um a seu modo, nos haviam dito: *O Carnaval é pura magia, seja como for, na hora acontece, e é sempre fantástico.*

## CONCLUSÃO

O campo de pesquisa oferecido pelo carnaval das Escolas de Samba é extremamente rico e complexo, passível de várias análises e releituras que determinam novas reflexões.

Assim também acontece com o Carnavalesco.

A tarefa de reunir todos os dados possíveis para determinarmos o perfil deste profissional se apresentou como um universo ilimitado de informações, e consideramos que, para uma incursão inicial neste tema, a presente pesquisa reuniu os elementos necessários para uma reflexão objetiva.

Ao situarmos no Carnavalesco no seu tempo e em sua história, refletimos sobre a sua importância não só para as Escolas de Samba, mas como personagem central de um processo artístico sem paralelo na História da Arte Brasileira e no contexto das manifestações de cultura popular.

Um profissional polivalente cujas responsabilidades não se limitam à pura criação artística, mas se estende às diversas instancias das Escolas de Samba, não perde contudo o seu aspecto de criador, de manipulador de essências, formas e temas, em mensagens que configuram a vitalidade do carnaval carioca

Ao questionarmos sua relação profissional com as Escolas de Samba, refletimos sobre questões existentes em qualquer profissão, acrescidas das peculiaridades de seu campo de trabalho. Não o colocamos em contraposição às Escolas de Samba, mas exploramos o posicionamento profissional exis

tente nesta relação, e o processo de sua regulamentação que ora se delinea pelos seus méritos e necessidades.

Ao perguntarmos que profissão é esta, perguntamos quem é o Carnavalesco, por que ele surgiu e para quem ele faz o carnaval de uma Escola de Samba. Sua presença é tão importante que não pode ser desvinculada dos desfiles de Escolas de Samba, principalmente no que se refere às últimas três décadas. E sua presença é tão justificável que anterior às Escolas de Samba, já os Ranchos Carnavalescos e as Grandes Sociedades contavam com ela, sob a denominação de "Técnicos".

Ao refletirmos sobre as transformações do desfile, não podemos esquecer que o casal Nery, Fernando Pamplona, Joãozinho Trinta e Fernando Pinto foram grandes inovadores, em suas experiências audaciosas que foram absorvidas no processo de execução do carnaval.

Certamente o desfile das Escolas de Samba não terá o mesmo destino melancólico dos Ranchos Carnavalescos e Grandes Sociedades, e para isto o Carnavalesco contribuirá com seu potencial criador e revolucionário. Como um grande arquiteto, projetará belíssimos carnavais, como um grande maestro conceberá grandes operas populares para públicos e jurados cada vez mais exigentes.

A nova geração de Carnavalescos, que hoje atua ao lado daqueles já conceituados no cenário do carnaval carioca, é a prova de que as Escolas de Samba continuam atraindo aqueles que querem através delas expressar e experimentar novas linguagens.

Enquanto houver a competição, a poesia, o bailar do casal de Mestre Sala e Porta Bandeira, o grito de "já ganhou" da multidão, as críticas dos defensores da autenticidade, a

busca do dez de ponta a ponta, da alegoria mais surpreendente, do passista mirim que simboliza a continuidade das Escolas de Samba; enquanto houver o ritmo de cada bateria, o orgulho das baianas, o choro dos perdedores e a emoção da campeã, existirá também o Carnavalesco, "fazendo escola" no Carnaval Carioca, paulista, baiano, gaúcho, brasileiro, essencialmente tropical, eternamente carnaval.



# BIBLIOGRAFIA

1. ALVES, Adelzon. - Juri do Estandarte de Ouro, Debate, Rio de Janeiro, O Globo, 13/2/91.
2. ALVES, Henrique. - Sua Excelência O Samba, São Paulo, Editora Símbolo, 1976.
3. AMARAL, A.Aracy. - Anos 60, da Arte em Função do Coletivo à Arte de Galeria, in Arte Para QUÊ?, São Paulo, Livraria Nobel S.A., 1984.
4. ARANTES, Antonio Augusto. - O Que É Cultura Popular?, Rio de Janeiro, Editora Brasiliense, 1990.
5. ARAÚJO, Hiran et alli. - Mémórias do Carnaval, Rio de Janeiro, Oficina do Livro, 1991.
6. BARBOSA DA SILVA, Marília T., CACHAÇA, Carlos, OLIVEIRA FILHO, Arthur L. - Fala Mangueira! Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora S.A., 1980.
7. \_\_\_\_\_, OLIVEIRA FILHO, Arthur L., - Silas da Oliveira. Do Jongo Ao Samba Enredo, Rio de Janeiro, Edição Funarte - 1991
8. \_\_\_\_\_, SANTOS, Lygia. - Paulo da Portela, Traço de União Entre Duas Culturas, Rio de Janeiro, Edições Funarte, 1989
9. BEZERRA, Muncio. - Carnaval 91, O Globo, 13/02/91
10. BECKER, Howard S. - Mundos Artísticos e Tipos Sociais, in Arte e Sociedade, Ensaios de Sociologia da Arte, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
11. BRANDÃO, Carlos Rodrigues - O Que É Folclore? Rio de Janeiro, Editora Brasiliense, 1982.
12. CABRAL, Sérgio. - As Escolas de Samba, o que, quem, como, quando e porque, Rio de Janeiro, Editora Fontana s/d.
13. CANCLINI, Nestor Garcia. - A Socialização da Arte, Teoria e Prática na América Latina, S.Paulo, Editora Cultrix, 1984.
14. \_\_\_\_\_ - As Culturas Populares no Capitalismo, S.Paulo, Editora Brasiliense, 1982.
15. CANDEIA & ISNARD - Escola de Samba, Arvores Que Esqueceu A Raiz, Rio de Janeiro, Editora Lidador/SEEC RJ, 1978
16. CARNEIRO, Edson - Folguedos Tradicionais, Rio de Janeiro, Edições Funarte/INF, 1982

17. \_\_\_\_\_ - Carta do Samba in Folguedos Tradicionais, Rio de Janeiro, Edições Funarte/INF, 1982.
18. COSTA, Haroldo. - Salgueiro: Academia do Samba, Rio de Janeiro, Editora Record, 1984.
19. DA MATTA, Roberto. - O Que Faz o Brasil, Brasil? Rio de Janeiro, Editora Rocco Ltda, 1984.
20. EFEGÊ, Jota. - Figuras e Coisas do Carnaval Carioca, Rio de Janeiro, Edições Funarte, 1982.
21. \_\_\_\_\_ - Ameno Resedá, O Rancho Que Foi Escola, Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1965.
22. GOLDWASSER, Maria Julia. - O Palácio do Samba, Estudo Antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.
23. GULLAR, Ferreira. - Cultura Popular, in Cultura Posta Em Questão, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.
24. LEOPOLDI, José Salvio. - Escola de Samba, Ritual e Sociedade Petrópolis, Vozes, 1979.
25. LISBOA, Salete. - Arquitetos do Carnaval, in Samba Rio Samba Rio de Janeiro, Gráfica MEC, 1986.
26. MANCHETE, Revista. - Rio de Janeiro, Bloch Editores S.A., nº 1509, 21/3/81.
27. \_\_\_\_\_ - Rio de Janeiro, Bloch Editores S.A. S/Nº, 13/3/82.
28. \_\_\_\_\_ - Rio de Janeiro, Bloch Editores S.A. nº 1666, 21/3/84.
29. \_\_\_\_\_ - Rio de Janeiro, Bloch Editores S.A. nº 2028, 23/2/91.
30. MEDEIROS DE CARVALHO, Luiz Fernando. - Ismael Silva, Samba e Resistência, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1980.
31. MOCIDADE é De Novo a Melhor, Juri JB, Carnaval, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13/2/91.
32. MONERÓ, Mariucha. - "Salgueiro, Um Sonho de 16 Anos", Carder-Cidade, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 8/1/92.
33. MORAES, Eneida. - História do Carnaval Carioca, Rio de Janeiro, Editora Record, 1987.
34. MUGGIATTI, Roberto. - Revista Manchete nº 1515, ano 33, 2/3/85, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1985.
35. MUNIZ JR. J. - Do Batuque À Escola de Samba, São Paulo, Edições Símbolo, 1976.

36. ORTIZ, Renato - Da Cultura Desalienada à Cultura Popular: o CPC da UNE, in Cultura Brasileira & Identidade Nacional, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
37. RODRIGUES, Ana Maria. - Samba Negro, Espoliação Branca, São Paulo, Editora Hucitec, 1984.
38. RUIZ, João Álvaro. - Metodologia Científica, Guia para Eficiência nos Estudos, São Paulo, Editora Atlas S.A. 1979.
39. TEREZA, Irany. - Carnavalesco se Torna Preocupação Acadêmica, in Jornal do Brasil, 1º Caderno, Rio de Janeiro, RJ. 10/2/91
40. VALENÇA, Rachel & SUETÔNIO - Serra, Serrinha, Serrano, O Império do Samba, Rio de Janeiro, Editora José Olympio S.A. 1981.
41. VERA, Armando Asti. - Metodologia da Pesquisa Científica Porto Alegre, Editora Globo, 1979.
42. VIVEIROS DE CASTRO, Maria Laura. - "Barracão de Escola e Barracão de Ala" - Breve Estudo dos Bastidores do Carnaval, in: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico nº 20-1984.

#### MATERIAL BIBLIOGRÁFICO ESPECÍFICO

43. LIESA., - Revista Abre Alas, Enredos do Carnaval 91, Rio de Janeiro, Danemil Artes Gráficas Ltda. Ano V, Nº3 - Carnaval 91, 1991. (Dois Volumes)
44. MANUAL DO JULGADOR. - Rio de Janeiro, LIESA, 1991.
45. MANUAL DOS JULGADORES DOS DESFILES DA AESCRJ, As Escolas de Samba Em Desfile, Carnaval Rio 91, Rio de Janeiro, Riotur 1991.
46. RIOTUR, Consolidação dos Regulamentos das Atividades Carnavalescas dos Grupos de Base, Rio de Janeiro, Grafica e Editora, 1989.

#### DOCUMENTAÇÃO

47. ACES, Associação dos Carnavalescos de Escolas do Rio de Janeiro. Estatuto Social, Rio de Janeiro, ACES, 1987.
48. \_\_\_\_\_ Publicação no Diário Oficial, ACES, D.O, Estado do Rio de Janeiro, 27/6/90, ANO XVI, Nº121, Parte V Fl.19.
49. JURI JB - MAPA DE NOTAS, Carnaval, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13/2/91

# BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR - ANEXO DE ENTREVISTAS

50.	Silvio Cunha	Carnavalesco da Portela
51.	Max Lopes	Carnavalesco da Unidos do Viradouro
52.	Ilvamar Magalhães	Carnavalesco da Unidos de Vila Isabel
53.	Viriato Ferreira	Carnavalesco da Imperatriz Leopoldi
54.	Mario Monteiro	Carnavalesco da Estácio de Sá
55.	Rogério Figueiredo	Carnavalesco da União da Ilha do Governador
56.	Ely Peron	Carnavalesco da União da Ilha do Governador
59.	Paulo Costa	Carnavalesco da Lins Imperial
60.	Solange de Almeida	Carnavalesca da Lins Imperial
61.	Paulo Lima	Carnavalesco da Unidos do Cabuçu
62.	Verônica Marinho	Carnavalesca do Arranco de Engenho de Dentro
63.	Cida Donato	Carnavalesca do Arranco de Engenho de Dentro
64.	Oswaldo Jardim	Carnavalesco da Unidos da Tijuca
65.	Rosa Magalhães	Carnavalesca do Salgueiro
66.	Alexandre Louzada	Carnavalesco da Caprichosos de Pilares
67.	Renato Lage	Carnavalesco da Mocidade Independente de Padre Miguel
68.	Lilian Rabello	Carnavalesca da Mocidade Independente de Padre Miguel e Presidente da Associação dos Carnavalescos de Escolas de Samba - ACES
69.	Ernesto Nascimento	Carnavalesco da Mangueira
70.	Joãozinho Trinta	Carnavalesco da Beija Flor
71.	Carlos D'Andrade	Carnavalesco da S.Clemente
72.	Maria Augusta Rodrigues	Carnavalesca
73.	Fernando Pamplona	Carnavalesco
74.	Licia Lacerda	Carnavalesca
75.	Ecila Cyrne	Carnavalesca

76. Sid Camilo	Carnavalesco e Diretor da ACES
77. Sancler Boiron	Carnavalesco e Diretor da ACES
78. Geraldo Cavalcanti	Carnavalesco
79. Marie Louise Nery	Carnavalesca
80. Julio Mattos	Carnavalesco
81. Isa Pacheco	Assessora da Carnavalesca Rosa Magalhães no Barracão do Salgueiro
82. Haroldo Costa	Escritor e Comentarista de Carnaval
83. Ailton Guimarães Jorge	Presidente da Liga Independente das Escolas de Samba
84. Fernando Leandro	Presidente da Caprichosos de Pilares
85. José Carlos Netto	Jornalista e Cronista Carnavalesco
86. Maria Laura Viveiros de Castro	Antropóloga e pesquisadora de Carnaval
87. João Cândido Galvão	Curador da XXI Bienal Internacional de Artes de S.Paulo
88. Sergio Cabral	Escritor e pesquisador de Carnaval
89. Luiz Oswaldo Pereira da Cunha	Professor do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes/UFRJ
90. Hiran Araújo	Escritor e pesquisador de Carnaval

Estes depoimentos estão gravados em Fita Cassete, totalizando o tempo de 30 (trinta) horas de entrevistas gravadas no período de janeiro de 1991 a setembro de 1991. Encontram-se arquivados no endereço: Rua Cambaúba 785/302, Ilha do Governador Rio de Janeiro, à disposição para consulta, e constituem material fonográfico desta Dissertação.

O Vídeo de apresentação contém breves depoimentos e trechos de desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial, bem como outros elementos referentes ao assunto analisado, encontrando-se arquivado no mesmo local das Fitas Cassete e constituindo material Audio Visual desta pesquisa.

Os Slides apresentados fazem parte do acervo de documentação desta pesquisa, e estão arquivados no mesmo local dos elementos supra-citados. Todos estes materiais pertencem à Autora desta Dissertação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS PARA ILUSTRAÇÕES DE FOTOS

### CAPITULO III

- Pág. 160: Foto do Desfile da Império Serrano - Manchete nº2028  
20/2/91, Rio de Janeiro, Bloch Editores
- Pág. 164: Foto do Desfile da Magueira - idem.
- Pág. 165: Foto do Desfile da Mocidade Independente de Padre Mi  
guel, idem.
- Pág. 166: Foto do Desfile da Mocidade Independente de Padre Mi  
guel, idem.

### CAPITULO IV

- Pág. 188: Foto do Desfile da Mocidade Independente de Padre Mi  
guel - Manchete nº 2028, 20/2/91, Rio de Janeiro, Bloch  
Editores.
- Pág. 189: Foto do Barracão da Vila Isabel - Evandro Teixeira -  
Revista de Domingo, Jornal do Brasil nº94 ano3,5/2/78  
pág. 15, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil.
- Pág. 190: Foto do Barracão da Lins Imperial - Jornal O Globo, Ca  
derno Carnaval 91, pag. 15, 10/2/91, Rio de Janeiro, O  
Globo.
- Pág. 190: Foto do Barracão da Lins Imperial - Alair Filho, Revis  
ta Domingo, JB, Ano 15 nº771, 10/2/91, pag. 14, Rio de Ja  
neiro, Jornal do Brasil.
- Pág. 190: Foto do Barracão da Imperatriz Leopoldinense, idem.
- Pág. 191: Foto do Barracão da Mocidade Independente de Padre Mi  
guel, Ricardo Mello, idem. p.8.
- Pág. 191: Foto do Barracão da Mocidade Independente de Padre Mi  
guel, O Globo, Caderno Carnaval 91, pag.8, 10/2/91, RJ
- Pág. 192: Foto do Barracão da Mocidade Independente de Padre Mi  
guel, idem, p.8
- Pág. 192: Foto do Barracão do Salgueiro, Frederico Rosário, Re  
vista Domingo JB Ano 15 nº771, 10/2/91, Rio de Janeiro  
Jornal do Brasil.

- Pág. 193: Foto do Barracão da Mangueira, Jornal O Globo, Caderno Carnaval 91, 10/2/91, Ivo González, p.10, Rio de Janeiro, O Globo. .
- Pág. 194: Foto do Barracão do Império Serrano, idem p.15.
- Pág. 195: Foto do Barracão da Beija Flor, Ricardo Mello, Caderno Carnaval 91, 10/2/91, p.11, Rio de Janeiro, O Globo.
- Pág. 196: Foto do Barracão da Unidos da Tijuca, Ricardo Mello, 1º Caderno, O Globo, 12/1/92, p.21, Rio de Janeiro, O Globo.
- Pág. 196: Foto do Barracão da Unidos da Tijuca, idem.p.21.
- Pág: 204: Foto do Desfile da Estácio de Sá, "O Supreshow do Samba", Fatos e Fotos Gente, nº1239, 20/2/91. Rio de Janeiro, Bloch Editores.
- Pág. 205: Foto da Águia da Portela, Fatos e Fotos Gente nº 1072 Ano XX, 8/3/82, p.37, Rio de Janeiro Bloch Editores.
- Pág. 206: Foto da Águia da Portela,, Revista Manchete nº 1715 ano 33, 21/3/85, Rio de Janeiro, Bloch Editores.
- Pág. 207: Foto da Águia da Portela, Caderno Cidade, p.C-6, Jornal do Brasil, 13/2/91, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil
- Pág. 210: Foto da Pista do Desfile de Escolas de Samba, Rua Marquês de Sapucaí, 1979, Revista Abre Alas, nº 8, Rio de Janeiro, Editora Mec, Riotur.
- Pág. 209: Foto da Pista do Desfile de Escolas de Samba, Carnaval de 1978, Suplemento da Revista Manchete nº1350, Rio de Janeiro, Bloch Editores.
- Pág. 212: Planta Baixa Geral da Pista do Desfile, Passarela do Samba (Sambódromo), Memórias do Carnaval, p.346, Rio de Janeiro, Oficina do Livro, 1991.
- Pág. 214: Foto de Vista Aérea do Sambódromo, Praça da Apoteose Fatos e Fotos Gente, nº1177, ano31, Rio de Janeiro, Bloch Editores.
- Pág. 215: Foto da Pista do Sambórdromo decorada, Ricardo Leoni O Globo, primeira página, 17/2/88, Rio de Janeiro, O Globo.

- Pág. 241: Foto de Destaque do enredo "O Rei da Costa do Marfim Visita Chica da Silva em Diamantina", Imperatriz Leopoldinense, Revista Manchete, nº1611 ano 31, 5/3/83, Rio de Janeiro, Bloch Editores.
- Pág. 242: Foto de Destaque do enredo "Onde Canta o Sabiã", Imperatriz Leopoldinense, Revista Manchete nº1560, ano 30 13/3/82, Rio de Janeiro, Bloch Editores.
- Pág. 243: Foto de Alegorias do enredo "O Teu Cabelo Não Nega", Revista Manchete nº1509 ano 29, 21/3/81, Rio de Janeiro, Bloch Editores.(Imperatriz Leopoldinense)
- Pág. 244: Foto de Alegorias do enredo "Estrela Dalva" Imperatriz Leopoldinense, Revista Fatos e Fotos Gente número 1231, 4/3/87. Rio de Janeiro, Bloch Editores.
- Pág. 246: Foto de Alegoria do Enredo "Oscarito, Carnaval e Samba, Uma Chanchada no Asfalto", Fatos e Fotos, número 881, ano XVI, 20/2/78, Rio de Janeiro, Bloch Editores
- Pág. 247: Foto da Bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, enredo "Tropicália Maravilha", Revista Manchete, nº1454, ano 28, 1/3/80, Rio de Janeiro, Bloch Editores.
- Pág. 248: Foto de Ala do Enredo "Ziriguidum 2001, Carnaval das Estrelas", Mocidade Independente de Padre Miguel, Revista Rio Samba, ano 88, Rio de Janeiro, Gráfica Mec.
- Pág. 248: Foto da Ala das Baianas, idem.
- Pág. 248: Foto de Alegoria, idem.
- Pág. 248: Foto da Bateria, idem.
- Pág. 251: Foto da Ala das Baianas, enredo "A Grande Constelação das Estrelas Negras" Beija Flor, Revista Manchete, número 1610, ano 31, 26/2/83, Rio de Janeiro, Bloch Editores.
- Pág. 252: Foto de Alegoria do enredo "Alice no Brasil das Maravilhas" Beija Flor, Fatos e Fotos nº1239, 20/2/91, Rio de Janeiro, Bloch Editores
- Pág. 253: Foto de Alegoria, idem.