

LUCIA MARIA MARTINS

IRMÃS DE SAMBA

O Papel da Mulher no Universo da Escola de Samba

Dissertação de Mestrado em História da Arte



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes

Escola de Belas Artes

Rio de Janeiro

1998

LUCIA MARIA MARTINS

IRMÃS DE SAMBA: O PAPEL DA MULHER NO UNIVERSO DA
ESCOLA DE SAMBA

Dissertação de Mestrado em
História da Arte
Área de Concentração: Antropologia
da Arte

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Sias Barbosa

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Rio de Janeiro
1998

MARTINS, Lucia Maria

Irmãs de Samba: O Papel da Mulher no Universo da Escola de Samba, UFRJ, EBA, 1998.

viii, 226

Dissertação: Mestre em História da Arte

1. Escola de Samba 2. Rio de Janeiro
3. Século XX 4. Mulher

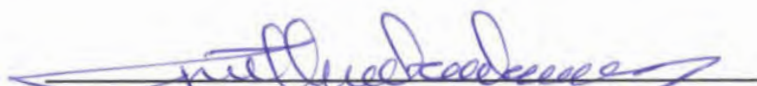
I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

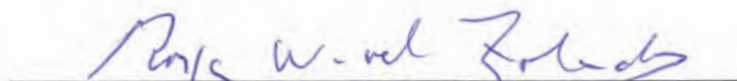
II. Título


LUCIA MARIA MARTINS

**IRMÃS DE SAMBA: O PAPEL DA MULHER NO UNIVERSO DA ESCOLA
DE SAMBA**

Dissertação 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.


Prof. Dr. Guilherme Sias Barbosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro


Profª Drª Rosza W. Wel Zoladz
Universidade Federal do Rio de Janeiro


Prof. Dr. Rogério Medeiros
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
setembro de 1998

À memória de meu pai, que foi o primeiro a me fazer ver a arte produzida nas Escolas de Samba.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação do Mestrado de História da Arte na pessoa de seus representantes pelo estímulo para a realização desta pesquisa.

À Prof^a Dr^a Liana Silveira, que orientou grande parte da pesquisa e diversos outros trabalhos, pelo seu incentivo e fé.

À Prof^a Helenise Guimarães, por partilhar dos momentos decisivos desta pesquisa, como co-orientadora e amiga.

Ao Prof. Dr. Guilherme Sias pela orientação final do trabalho e pelo apoio e estímulo decisivos.

A Samuel Abrantes, pelo carinho de “irmão” e mestre, em todas as etapas do processo do trabalho.

A todos os companheiros da turma, destacando-se o incentivo do amigo Felipe Ferreira.

À Sônia Santos, Rosemary da Costa e Sérgio Pontes amigos de todos os momentos.

À CAPES, pela concessão de uma bolsa de estudos que possibilitou a realização desta pesquisa.

À minha família, pelo estímulo para concluir mais uma etapa importante de minha vida.

RESUMO

Irmãs de Samba

O Papel da Mulher no Universo da Escola de Samba

Desde as primeiras décadas deste século as mulheres tiveram uma atuação significativa na história do samba no Rio de Janeiro. Esta pesquisa traz, como tema central, os papéis femininos historicamente relevantes no universo da Escola de Samba. A condição feminina neste contexto cultural revela funções e representações que permitem a releitura do processo histórico de formação e transformação dessas agremiações carnavalescas. Relações importantes entre o mundo cotidiano e o das festas, o mundo do trabalho e o desfile das escolas, a rotina e o ritual, a vida e o sonho, que apontam para espaços constituídos de significação como a “casa das tias” e o “barracão de carnaval” e que preparam para o grande cenário do desfile. Através de seu trabalho a mulher multiplica e transforma seus papéis: formar, sustentar, executar, idealizar e administrar uma Escola de Samba. É uma história extensa onde se completam o fazer cotidiano e o artístico. Nessa gramática de diferentes espaços e atores conjuga-se o popular e o erudito permeados pela música, dança, religiosidade, teatro e plasticidade. Após quase um século de história a Escola de Samba se tornou um veículo de permanência e mudança, uma manifestação que alia tradição, mediação e transformação.

ABSTRACT

The Samba Sisters

The Role of Woman in the Universe of the Samba School

Since the first decades of this century, women have taken prominent part in the history of Samba in Rio de Janeiro. The gist of this research are the historically relevant female roles in the universe of the samba schools. The condition of women in this cultural context reveals functions and images that make it possible to find other meanings for the historical process of creation and transformation of these samba schools. Significant relations between the world of daily activities and the world of partying, the world of labor and the samba school parade, routine and ritual, life and dream lead to meaningful spaces such as the home of the “Tias” and the “barracão”, which prepare for the magnificent parade. Through her work, the woman multiplies and transforms her roles by creating, supporting, planning, executing and managing a samba school. It is a long history where daily activities and art mingle. In this context of different spaces and participants the popular and the erudite are put together and permeated with music, dancing, religion and theatrical plasticity. In about a century of history, the samba school has served as a vehicle of continuity and change, a form of art which associates tradition, mediation and transformation.

SUMÁRIO

Irmãs de Samba: O Papel da Mulher no Universo da Escola de Samba

Introdução	1
1. O que é Escola de Samba?	6
2. A célula feminina da Escola de Samba: a casa das tias	18
2.1 A casa	18
2.2 A centralidade da figura feminina	20
2.2.1 Tia Eva Monteiro: jonqueira da Serrinha	25
2.2.2 Tia Cotinha: arquivo vivo da Mangueira	28
2.2.3 Tia Ciata da Praça Onze	31
3. Papéis femininos da Escola de Samba	42
3.1 Repensando o sujeito feminino	43
3.1.1 Identidade	45
3.1.2 Gênero	52
3.2 As grandes damas: D ^a Neuma e D ^a Zica	56
3.3 Vozes femininas: Chiquinha Gonzaga e D ^a Ivone Lara	60
3.4 O universo do trabalho feminino	66
3.4.1 Carnavalescas	69
3.4.2 O barracão da Escola de Samba e mão de obra feminina	94
3.5 Representações femininas nos desfiles	106
3.5.1 As baianas	107
3.5.2 O mestre-sala e a porta-bandeira	110
3.5.3 As assistas e a arte do samba: Paula do Salgueiro	113
3.5.4 Destaques	119

Conclusão	128
Referências Bibliográficas	131
Anexos:	
Entrevista com Marie Louise Neri	139
Escola de Samba – uma Escola de Vida	144
Entrevista com Maria Augusta Rodrigues	148
Entrevista com Ecila Maria de Carvalho	172
Entrevista com Lycia Lacerda	187
Entrevista com Cida Donato e Lorena Cender	206
Entrevista com Tia Cotinha	226

INTRODUÇÃO

A história do carnaval é múltipla, fruto dos diversos significados que lhe foram atribuídos através de seus diferentes atores e espectadores. Estudar o carnaval ou qualquer uma de suas manifestações é construir um mergulho na sociedade brasileira.

Não só a História tem-se ocupado do carnaval em suas diferentes manifestações, como também a Sociologia e Antropologia discutem o carnaval sob ângulos diferenciados.

No carnaval surge a presença de uma ordem moral cujo caráter, genérico e abrangente, constitui-se na expressão da nossa nacionalidade, onde certos processos culturais cruzam fronteiras significativas, incorporando tensões e conflitos.

A heterogeneidade das sociedades contemporâneas mostra que a diversidade não se constitui em falta de comunicação entre seus diferentes atores. A noção de ritual, tal como é entendida na Antropologia, enfatiza a análise do comportamento humano em sua dimensão comunicativa.

O processo ritual de um desfile, que abarca a festa em toda a sua preparação, fala da diferença social e da interação cultural entre segmentos sociais diversos na grande cidade do Rio de Janeiro.

A confecção de um carnaval obedece a uma seqüência na qual cada elo coloca gradualmente em cena atores diferenciados, vindos, por vezes, de meios sócio-culturais distintos.

O carnaval constitui-se numa espécie de ícone da nacionalidade brasileira. Segundo Schwarcz¹, toda cultura é dinâmica e se transforma não só através do tempo, como adquire novos significados a partir de diferentes situações. Falar em carnaval é não esquecer a riqueza de sua

¹ Lília K. Moritz Schwarcz é professora de Antropologia na USP, autora de *Retrato em Branco e Negro* e *O espetáculo das raças*, Cia das Letras. Cf. Folha de São Paulo, caderno Mais, 1º de outubro de 1995.

transformação e o diálogo que se estabelece entre carnavais diversos do Brasil.

A Escola de Samba, sendo uma das manifestações do carnaval, permanece como um produto de valores e concepções, de diálogo contínuo entre referências do presente e categorias do passado, cenário de atuação de muitos sujeitos históricos, entre eles as mulheres que, como parte integrante da memória do carnaval, são objeto de estudo desta pesquisa.

Conceituar o papel da mulher apenas dentro de um círculo restrito de funções, seria não tentar ler suas múltiplas atuações dentro da sociedade. Entretanto, a mulher vem exercendo tantas funções quanto recebendo variadas representações simbólicas ao longo de diferentes culturas.

No contexto brasileiro toda e qualquer análise da formação da nossa sociedade não pode prescindir da multiplicidade de influências, que deram origem à composição sócio-cultural, à miscigenação e às tensões que privilegiaram uns em detrimento de outrem.

Diante das questões acima apresentadas podemos nos interpelar: Qual seria a identidade das mulheres que atuam nesta dinâmica? Elas possuem uma ou mais identidades? Que papéis representaram na história do carnaval do Rio de Janeiro no início do século? Esses papéis vêm-se reproduzindo no contexto atual das Escolas de Samba? A partir das décadas de 60-70, que funções são exercidas pelas mulheres no contexto das Escolas de Samba? Na tradição dos desfiles de Escolas de Samba quais as representações femininas existentes e quais os seus significados?

A linha de pesquisa deste trabalho surgiu a partir do estudo de uma das vertentes originárias do carnaval, o **jongo**, uma manifestação de toque, canto e dança afro-brasileira, com fundamentos religiosos, que expressa musicalidade e, principalmente, destaca o papel central que as mulheres desempenham nessas atividades.

A partir deste eixo referencial a pesquisa se desenvolveu em torno do papel das mulheres, sua importância e suas diferentes atuações na

produção dos desfiles das Escolas de Samba no carnaval do Rio de Janeiro.

Dois recortes fizeram-se necessários, por uma imposição metodológica, já que estamos lidando com um fenômeno plural e complexo: a delimitação dos sujeitos históricos femininos e o eixo temporal, marcado pelo início do século e pelas décadas de 60 e 70. Os sujeitos históricos femininos são constituídos por mulheres geradoras, ou melhor, que deram origem às manifestações do Samba, na figura das “tias”; mulheres trabalhadoras, como mão-de-obra do barracão², envolvendo costureiras e artesãs; mulheres idealizadoras, que são as carnavalescas que criam o enredo, as alegorias e fantasias.

Há ainda outros sujeitos envolvidos na composição de sambas-enredo, na administração e na organização de todo o desfile, onde encontramos a participação das mulheres. Finalmente, observamos as representações femininas nos desfiles como destaques, passistas, baianas, e as que veiculam o símbolo maior da Escola – as porta-bandeiras.

O método qualitativo de análise destaca a importância da história de vida, e revela singularidades, ações, especificidades. São documentos que trazem a memória como elemento de conexão entre passado e presente. As entrevistas realizadas com mulheres que exerceram diferentes funções nas Escolas de Samba, permitiram ler seus múltiplos papéis e compreender a dinâmica deste universo cultural. É através dos relatos orais que se constrói um ponto-de-vista alternativo à documentação oficial. Amplia-se, com isto, a historiografia oficial incorporando novas versões no campo de informação.

Ruth Cardoso atenta para o fato de que interessam à história não apenas os fatos passados, mas a forma como a memória popular é reconstruída como parte da consciência contemporânea³.

² Barracão é o espaço de produção das alegorias das Escolas de Samba.

³ Cf. Cardoso, in: *Aventura Antropológica*, 1986 p.141.

Há vantagens e desvantagens nesse método. A entrevista, de forma mais aberta, deixa o informante livre e permite uma multiplicidade de leituras na interpretação de dados. Um estudo se desdobra em novos estudos.

Um dos problemas é o fato de que o informante, em sua subjetividade, relata assuntos inusitados e imprevistos. Têm-se uma primeira impressão que a história oral e a história de vida são fragmentos desconexos, incoerentes e ambíguos. Howard Becker alerta que o pesquisador deve estar consciente do fato de que as biografias não revelam a totalidade da vida do indivíduo – mas apenas uma versão selecionada – falta o não-dito, que também é interessante para a pesquisa⁴.

É através da história de vida que se remontam peças da memória de um determinado grupo, produzindo, desta forma, elementos importantes para a consciência histórica daquele segmento da sociedade.

Para Franco Ferrarotti, por exemplo, cada vida pode ser vista como sendo, ao mesmo tempo, singular e universal, expressão da história pessoal e social, representativa de seu tempo, seu lugar, seu grupo, síntese da tensão entre a liberdade individual e o condicionamento dos contextos estruturais. Portanto, cada indivíduo é uma síntese individualizada e ativa de uma sociedade, uma reapropriação singular e histórica. Se cada indivíduo singulariza, em seus atos, a universalidade de uma estrutura social, é possível ler uma sociedade através de uma biografia, conhecer o social, partindo-se da especificidade irreduzível do sujeito. Ou, como podemos nos inspirar em Sartre, “o homem é um singular-universal”.

A pesquisa de campo se deu em vários níveis. Inicialmente foram realizadas entrevistas com mulheres jogueiras da Escola de Samba Império Serrano. Somaram-se a estes relatos entrevistas com carnavalescas originárias da Escola de Belas Artes, durante os anos 1995 e 1996, com o apoio da Prof^a. Dra. Liana Silveira.

⁴ Becker in: A arte de pesquisar. Goldenberg, 1997 p.142.

Ao final do ano de 1996, foi oportuna a minha participação como supervisora dos trabalhos dos alunos da Escola de Belas Artes no convênio EBA-LIESA (Liga das Escolas de Samba). Esse convênio objetivava integrar alunos estagiários da Universidade às atividades dos barracões de carnaval do Grupo Especial, sob a coordenação da Prof^a. Helenise Guimarães. Nessa ocasião entrevistei e filmei outros profissionais ligados à produção artística do carnaval de 1997. Nesse mesmo período, fui convidada para integrar o júri de carnaval do Grupo C das Escolas de Samba da Avenida Rio Branco, julgando o quesito Enredo.

Paralelamente desenvolvi a pesquisa de material bibliográfico e fonográfico. Para esta finalidade, o acervo do Museu do Carnaval foi de extrema importância, sobretudo em termos iconográficos.

1. O QUE É ESCOLA DE SAMBA?

Muitos aspectos contribuíram para a formação das Escolas de Samba. Historicamente podemos dizer que vários afluentes desaguaram nesse “rio” que passou e vem passando por tantas vidas, criando verdadeiros fatos marcantes, descobertas e revelações artísticas.

Na formação das primeiras Escolas de Samba retomamos os veios históricos da formação da sociedade brasileira. Do ponto de vista sócio-cultural mais amplo, a polarização colonizador–colonizado gerou a construção de uma cultura de elite e uma cultura popular, onde a influência negra se fez sentir de maneira acentuada. (Souza, 1989, p. 47)

Desde 1763, como capital do país, o Rio de Janeiro era o destino de levadas de homens livres e escravos, europeus e africanos, transformando a cidade numa espécie de síntese da cultura popular do país. (Cabral, 1996, p. 47)

As influências européias e africanas configuraram o carnaval carioca. Além das molhanças do entrudo de origem portuguesa e das batidas dos tambores do Zé-Pereira, havia os bailes de máscaras e os desfiles das grandes sociedades.

A história do carnaval carioca é permeada por muitas manifestações envolvendo música, dança e alegorias. Especificamente em relação às Escolas de Samba podemos dizer que três grandes influências se deram para o surgimento desta manifestação artística: as grandes sociedades, organizadas pelas camadas sociais mais ricas, os ranchos, organizados pela pequena burguesia urbana e os blocos, compostos pelas camadas sociais mais pobres da população, os morros e subúrbios cariocas. (Cavalcanti, 1994, p. 23)

As sociedades ou grandes clubes carnavalescos eram caracterizadas pela riqueza e luxo de seus trajes. A elite se fazia presente nas grandes

sociedades através de desfiles organizados sobre temas de cunho político da época. Os desfiles passariam a consistir basicamente de uma seqüência de três a quatro carros alegóricos, cada um abordando um tema: os carros de alegoria e os de crítica. No início do século, os clubes carnavalescos passam a sair de dois modos: os desfiles (sem carros ou fantasias) e as passeatas (mais luxuosas e contando com alegorias). Mais tarde essas últimas deram origem aos préstitos. (Ferreira, 1996, p. 70)

Eneida de Moraes, em sua “História do Carnaval Carioca”, (1987), reproduziu alguns comentários da imprensa. Registrou-se a maior transformação do carnaval fluminense o que o tornou célebre e rival de Nice, Veneza e Roma. Outras grandes sociedades apareceram depois, sendo que três delas permaneceram até a década de 40 do século XX, como as maiores atrações do Carnaval carioca: Os Tenentes do Diabo (1867), os Democráticos (1867) e os Fenianos (1869). A hegemonia das grandes sociedades chegou ao fim quando as Escolas de Samba absorveram exatamente o que elas tinham de mais interessante – os seus préstitos ou carros alegóricos.

Também ao final do século XIX surgem os ranchos, por volta de 1872 e 1896 (há divergências quanto às datas), partindo, provavelmente da idéia de Hilário Jovino Ferreira, imigrante baiano, de organizar no Rio de Janeiro um rancho de reis, como era costume na sua terra.

O rancho, originalmente da Bahia, era formado por um grupo de pessoas que supostamente se dirigia a Belém, a fim de visitar o menino Jesus. No caminho paravam nas casas das famílias, cantavam, comiam e prosseguiram viagem. (Sebe, 1986, p.41)

Com emblemas e símbolos, os ranchos formavam cortejos, cantando chulas de origens africanas, uma espécie de lundu sapateado, orquestrado por violões, violas, ganzás, pratos e flautas. Os pastores e as pastoras se vestiam com fantasias vistosas de acordo com os bichos, plantas ou objetos inanimados (totens), levados à lapinha. Durante a apresentação

desenvolviam uma dança dramática, de acordo com a figura principal do enredo.

Os primeiros ranchos saíam da Pedra do Sal, atravessavam o Valongo e chegavam ao Largo de São Domingos. Lá se apresentavam na lapinha, cuidadosamente montada por tia Bebiana e tia Ciata, que moravam na rua da Alfândega, para reverenciá-las. retribuindo as homenagens, as tias entregavam “ramos benzidos” aos desfilantes.

No Rio de Janeiro os ranchos aconteciam em pleno carnaval, totalmente independente do caráter natalino e aos poucos foram ocupando maior espaço carnavalesco, se apresentando com traços de influência negra e desfilando, disciplinadamente, como procissão religiosa. Os ranchos eram considerados a contrapartida popular das grandes sociedades e foram popularmente chamados de Pequena Sociedade.

Na história dos ranchos cariocas é marcadamente reconhecida a participação de Hilário Jovino Ferreira, que por volta de 1870 chegou ao Rio de Janeiro. Esses negros trabalharam nas lavouras do fumo e algodão na Bahia. A decadência dessas culturas coincidiu com a fase de ouro do café, na região do Vale do Paraíba, o que levou esses escravos a se transferirem para os serviços dos cafezais. Com o fracasso da cultura do café e a abolição da escravatura, formou-se uma mão de obra rural que então veio para a Corte buscar trabalho no Cais do Porto. Muitos foram residir nas proximidades do trabalho, na Saúde, uma área que se estendia da Praça Mauá e Sacadura Cabral à Gamboa, Pedra do Sal e Valongo, lugar onde os escravos eram negociados. Neste trecho foram instaladas grandes “docas” (cais) e trapiches (armazéns de mercadorias), onde se desenvolviam as atividades de comércio. (Riotur, 1991, p. 167-168)

Hilário relata em entrevista ao Jornal do Brasil de 18 de janeiro de 1913: *“em 1872, quando cheguei da Bahia a 17 de junho, já encontrei um Rancho formado – era o Dois de Ouro. Mais tarde, fundei o Rei de Ouros, que deixou de sair no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo*

não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir a saída para o carnaval”.

Na Bahia era comum a constituição dos chamados Ranchos de Reis, uma formação relativa às procissões de cunho religioso que os negros de culturas sudanesas aportados na Bahia professavam na época do Natal, até o dia de Reis, 6 de janeiro, nos presépios montados, onde desenvolviam autos-natalinos em frente ao presépio, chamados de “lapinhas”. (Riotur, 1991, p. 167)

Hilário, ilustre frequentador da casa da tia Ciata, nas proximidades da Praça Onze, ao lado de Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô e outros “bambas” do samba do início do século, foi, durante mais de 30 anos, um dos maiores animadores do carnaval popular do Rio de Janeiro. Além do Rei de Ouros, Hilário participou da fundação de vários ranchos, entre eles – As Jardineiras, Filhas da Jardineira, Rosa Branca, Ameno Resedá, Reino das Magnólias, Riso Leal e outros. O Rei de Ouro foi o primeiro rancho a sair no carnaval. (Cabral, 1994, p. 23)

Em 1908 aparece no carnaval carioca um rancho chamado Ameno Resedá, mudando toda a estrutura até então; deram-lhe uma concepção alegórico-musical e fizeram-no desfilar exibindo sua ambivalência e revivendo seus personagens. Tinha feitiço operístico, pomposo e de exuberante musicalidade. A imprensa chamava o novo rancho de “teatro lírico ambulante”. Era a alegoria ao vivo, em plena movimentação. (Riotur, 1991, p. 168)

Em 1910 os ranchos conquistam o direito de desfilar na Avenida Central, local até então exclusivo das manifestações do carnaval da elite. Usavam muitas plumas coloridas e a música característica era a marcha-rancho. À frente do grupamento ia o estandarte da associação levado por uma mulher, seguida de um mestre-sala; os demais participantes dançavam livremente no interior de um grande cordão protetor, firmemente mantido por

braços vigorosos que os defendiam contra possíveis invasões dos espectadores.

O triunfo dos ranchos significava a integração de camadas sociais inferiores nas comemorações carnavalescas, trazendo com elas seus complexos culturais específicos. Era uma vitória da etnia africana e também de seus elementos culturais.

O espírito festeiro do povo carioca tem várias explicações, mas é em parte fruto da herança cultural trazida para o Rio. É em Salvador que se redefine o calendário cristão num ciclo de festas em que santos católicos se misturam a tradições dos negros, que deram origem a outras festas do Rio de Janeiro. Ranchos negros onde se cantava música africana em procissões que atravessavam bairros populares e só paravam de manhã.

As práticas religiosas de diferentes origens foram mantidas dentro do sincretismo brasileiro, relações sincretizadas com o código do branco, inicialmente apenas como um disfarce legitimador, mas aos poucos absorvendo o catolicismo dos brancos.

Na virada do século cresciam na cidade organizações e festas de natureza não-política. Era famosa a festa da Penha.

A festa da Penha, que continua até hoje mobilizando milhares de pessoas da zona norte nos domingos de outubro, era, sem dúvida, a mais importante da cidade. Milhares de romeiros, calculados em 1899 em 50 mil, depois de subir o outeiro, organizavam imensos piqueniques acompanhados de vinho, carregado em chifres, de roscas de açúcar e de cordéis de galinhas e leitões. A festa evoluía para grandes bebedeiras, uma orgia campestre, com muita música. (Carvalho, 1987, p.141) A festa da Penha foi também um dos berços do moderno samba carioca, desenvolvido em torno da Tia Ciata e seus amigos.

A festa, domínio sem dúvida de expressão da cultura de qualquer povo, remete a questões da ordem do contentamento pleno, da energia criativa dos seres humanos, revelada desta forma. Os padrões da vida

coletiva, as relações que existem entre os seres são em número insuficiente se comparados às infinitas possibilidades descortinadas... (Duvignaud, 1983, p.230)

Existem inúmeras vertentes sobre a origem das Escolas de Samba. Muitos sambistas têm revelado que fundaram esta ou aquela escola.

As primeiras Escolas de Samba não surgiram com este nome, eram chamadas de "blocos". Como professores de samba, os sambistas adotaram o termo "escola", inspirado numa escola normal existente nas proximidades, onde o grupo se reunia.

"E quem sugeriu o nome Escola de Samba?"

"Ismael Silva: Fui eu. É capaz de você encontrar quem diga o contrário. Mas fui eu, por causa da escola normal que havia no Estácio. A gente falava assim: é daqui que saem os professores. Havia aquela disputa com a Mangueira, Oswaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser melhor. E o pessoal do Estácio dizia: deixa falar, é daqui que saem os professores. Daí é que veio o nome Escola de Samba."

Dizia-se nos periódicos de 1930 que a alma sonora dos morros iria descer para a cidade. Todos os morros iriam descer para a Praça Onze, eternizada hoje, como grande palco da competição das escolas. O entusiasmo era autêntico e a dança, exótica, uma necessidade latente de mostrar à população branca dominante, o que os negros pobres faziam no morro. (Rodrigues, 1984) Era a forma de trazer para o asfalto aquela realidade social.

Os primeiros desfiles não eram "oficiais", contavam com a ajuda e o incentivo dos jornais na sua promoção. Os prêmios também vinham dos proprietários dos periódicos.

Marília Trindade Barbosa⁵ afirma que a raiz da escola de samba está nos terreiros de cultos de origem africana.

⁵ Marília Trindade Barbosa é pesquisadora de carnaval, com vários livros publicados, entre eles "Serra, serrinha, serrano"... em entrevista para Superinteressante, 1996, p.32.

“Os descendentes de escravos, vindos da Bahia ou da área rural do Rio, só tinham os atabaques para tocar. Por isso até hoje, o samba de escola é fundamentalmente voz e percussão.”

Os primeiros desfiles seguiam um ritual quase religioso. A caminho da Praça Onze, onde faziam a folia, os batuqueiros reverenciavam cada dona de “casa de santo”, como Tia Ciata e Tia Fé. Perseguidos pelo preconceito, passaram a se vestir muito bem e foram notados pela imprensa.

O movimento cultural conhecido por escola de samba segue um trajeto permeado de mudanças. Enquanto as primeiras escolas eram caracterizadas pela espontaneidade, pelo vai quem quer e como pode e pelo deixa falar que seus próprios nomes sugeriam, aos poucos foram sendo super organizadas.

No caso brasileiro os costumes se reorganizam segundo uma lógica própria e uma memória fragmentada. No Rio de Janeiro, as Escolas de Samba combinam formas do carnaval da elite e do carnaval popular.

“A idéia de uma cultura popular oposta a uma cultura erudita deve ser, portanto, relativizada. As culturas eruditas e populares não podem ser tomadas como medida uma da outra. Ambas têm sua especificidade como expressões simbólicas, ambas possuem características particulares de função e ambas têm funções próprias na totalidade de uma sociedade.”⁶

Felipe Ferreira defende em sua dissertação a idéia central de que a relação entre cultura popular e erudita se dá de uma forma complexa, afirmando que a fronteira entre as culturas do povo e da elite é vaga, sendo mais importante sua interação que a divisão entre elas. Há uma multiplicidade de formas que circulam pelas várias camadas sociais, estas, as classes ou grupos não apresentam fronteiras ou limites de cultura e

⁶ Ferreira, Felipe. O autor analisa os conceitos popular e erudito nas fantasias de Rosa magalhães, para a Imperatriz Leopoldinense, em sua Dissertação de mestrado em História da Arte, UFRJ, 1996.

tradição. Sugere, então, que a análise sobre esta polarização se desloque para o da mediação entre popular e erudito.

“Ao olhar a escola de samba em desfile de carnaval, não a vemos somente por seu visual; vemos, sobretudo, o que ela significa dentro da epistemologia como um campo de conhecimento que inegavelmente ela é.”
(Nilza de Oliveira, 1996, p.16)

Segundo Nilza de Oliveira a Escola de Samba é uma arte-folia, conceito que envolve diretamente o corpo humano, ela é o próprio corpo humano, constituído do ato de sentir, de captar os sentidos da visão, audição, vibração, ritmo e entusiasmo, canais de percepção do mundo. O corpo, nu ou vestido, representa, aqui uma forma de cultura que inclui não só valores estéticos, mas também valores éticos, sociais e religiosos.

O corpo em arte-folia é o corpo como uma escultura viva em movimento. Dessa forma esta arte comunica arte-vida e sua perenidade, com suas características principais de temporalidade, efemeridade e transitoriedade. Estão intimamente combinados com os mundos de subjetividade, da objetividade e dos símbolos. Trata-se de uma categoria complexa ao entendimento.

Em desfile a Escola de Samba comunica a arte-vida, a arte coletiva envolvendo a interação de pessoas com pessoas, de pessoas com objetos, numa exaltação à vida, à alegria e ao entusiasmo. O natural e o artificial se entrelaçam para dimensionar o absoluto e a eternidade do ser humano, em instantes de verdade e beleza. (Oliveira, p.112)

A autora reafirma o conceito de arte como necessidade de comunicar e informar sobre fatos, pensamentos sonhos, idéias e sentimentos. A arte folia das Escolas de Samba produz um ambiente de emoção, com o fim de despertar a atitude estética de seus espectadores.

A festa de noventa minutos das Escolas de Samba lança um forte desafio à nossa capacidade subjetiva de fazer julgamentos da ordem do

gosto. Para a autora é justamente neste ponto que se encontra o núcleo da questão da estética.

*“No mundo das artes, os objetos estéticos, ou com qualidades estéticas, se transformam em objeto de arte após serem avaliados e passarem pelo crivo da crítica. Esta avaliação pertence à ordem da subjetividade, que curiosamente julga o objetivo. Por esta razão, para se fazer a avaliação das qualidades de uma Escola de Samba, são necessários critérios os quais levam o nome de quesitos.”*⁷ (Oliveira, op cit, p.34)

Os quesitos que são julgados anualmente são em número de dez: enredo, samba-enredo, bateria, comissão de frente, fantasias, alegoria e adereços, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, evolução, conjunto e harmonia.

Cabe aos jurados apreciarem os vários quesitos da exibição de cada Escola e lhes atribuir pontos de zero a dez. A soma maior de pontos consagra a Escola campeã.

As Escolas de Samba são agências catalisadoras da grande mobilização popular que ocorre no período carnavalesco. Parecem constituir um conjunto de núcleos comunitários em que a sociedade se prepara para uma celebração, um ritual, que, manipulando um arsenal simbólico, coloca a descoberto aspectos cruciais da estrutura social. Ao investigador se impõe, portanto, a tarefa de interpretar o significado da manifestação ritual e procurar contribuir, desse modo, para a compreensão dos mecanismos inerentes àquela estrutura. (Leopoldi, 1978, p. 33)

Analisar qualquer segmento do contexto social das Escolas de Samba é tentar penetrar no “Mundo do Samba”, expressão decorrente do conjunto de manifestações sociais e culturais onde o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica.

⁷ “Quaesitu” ou quesito – em latim significa pergunta – no novo dicionário novo Aurélio – título do livro de Nilza de Oliveira – O que é escola de samba? – Rio de Janeiro, 1996.

Esse universo sócio-musical cresceu nas primeiras décadas deste século marcados por reuniões musicais, cordões, blocos e ranchos que desfilavam pelas ruas no período do carnaval.

O samba, enquanto ritmo, se tornou marco musical importante por volta de 1917 e cresceu com o surgimento das Escolas de Samba, que se tornaram a base das manifestações mais expressivas desse universo.

O mundo do samba resultou de um processo onde se destacam três componentes fundamentais: o étnico, o musical e o urbano. A partir desses elementos se fizeram desdobramentos de estudos em torno das relações raciais, problemas de urbanização e expressões musicais urbanas.

O samba cresceu nas comunidades das favelas ou morros para depois “descer” para o asfalto. Com as obras de remodelação do Rio de Janeiro e “saneamento”, muitas moradias coletivas do centro foram destruídas e a população de baixa renda viu-se forçada a procurar outros locais para habitação. Parte da população conseguiu se instalar na Cidade Nova, próxima à Praça Onze, que se firma como um local de verdadeiro entrelaçamento cultural. Outras pessoas se mudaram para os núcleos suburbanos em torno das estações do trem, outros se instalaram nas “favelas”. (Souza, 1989, p. 61)

Nesses redutos é que o samba germinou e se expandiu para o complexo urbano carioca a partir dos anos 30, irradiando daí sua influência a setores cada vez mais amplos da sociedade nacional. Do samba dos morros nasceu o samba urbano carioca, que se espalhou para todo o Brasil. (Leopoldi, 1978, p. 38)

Atualmente não se pode mais delimitar esse universo do samba como uma fronteira social. À medida que o desfile das Escolas de Samba passou a atrair a atenção dos que vislumbravam a possibilidade de uma exploração comercial compensadora e que os meios de comunicação se interessaram pelo trabalho dos sambistas, o samba foi mais divulgado e as Escolas de Samba presenciaram a afluência progressiva de setores médios

da população, nas atividades ligadas à produção e apresentação do samba, nos ensaios e nos desfiles das Escolas.

As Escolas de Samba ao se constituírem organizações mantenedoras dos valores sociais do grupo, também se definiram como indicadores da identidade grupal. Ainda hoje, o fato de pertencerem a qualquer agremiação facilita a aproximação dos indivíduos, que se identificam como agentes do mesmo universo social. O “locus” da agremiação se constitui ainda como fator de identificação social, uma espécie de repositório dos valores sociais do grupo. À medida que valoriza, transmite, cultiva e reelabora, desempenha um papel preponderante no inconsciente cultural dos agentes sociais do mundo do samba. (Leopoldi, p. 47)

Segundo Leopoldi o mundo do samba também reproduz as relações cruciais da sociedade mais ampla, reconduzindo para o seu interior o caráter de desigualdade social que vigora em todo o conjunto.

A Escola de Samba aponta, dessa forma, para uma hierarquização dos papéis da sociedade e reafirma a relação dominação-subordinação, que caracteriza a estrutura social mais abrangente. Entretanto reafirma-se que o carnaval se caracteriza, fundamentalmente, pela tendência ao relaxamento das formalidades que presidem o relacionamento social cotidiano.

Paralelamente, o desfile das Escolas de Samba permite que seus integrantes, ao menos psicologicamente, libertem-se do controle imposto pela sociedade. Há um sentimento de ampla liberdade individual, através do entusiasmo, da vibração naquele momento.

Há, segundo Leopoldi, um certo relaxamento das tensões estruturais, propiciando um relacionamento social igualitário. Durante a experiência carnavalesca dos desfiles, enquanto construção simbólica, emerge nos sistemas de representação um contexto de comunhão plena.

Investigar os papéis femininos no universo da Escola de Samba e atribuir-lhes um título como “Irmãs de Samba” é, de certa forma, partilhar da

mesma idéia de comunhão defendida por Leopoldi. Os sujeitos femininos aqui mencionados possuem atributos e valores que passam a ser intercambiáveis, a identificação entre o mundo social e o mundo do samba se torna possível. A descontinuidade dos dois contextos é suprimida ou compensada simbolicamente na Escola de Samba.

A Escola de Samba hoje pode ser entendida como uma manifestação plural por excelência, de vários substantivos diferentes.

Em sua gramática lemos conceitos que inicialmente opostos e antagônicos, hoje estão assimilados, mediados, relativizados, integrados sem fronteiras rígidas: o popular e o erudito, o tradicional e o inovador, as classes mais humildes e a classe média, os negros e os brancos, os brasileiros e os estrangeiros nos desfiles, a resistência das primeiras manifestações de canto e dança e o samba comercializado, a inversão dos papéis sociais através das fantasias e a reafirmação dos mesmos.

2. A “CÉLULA” FEMININA DA ESCOLA DE SAMBA: A CASA DAS TIAS

“Para mim meu conhecimento da África conserva todo o sabor dessa ternura maternal,... aquela paciência infinita na oferta de suas sabedorias. Terei me conservado digno delas?”

Roger Bastide

2.1. A Casa

“... o simbolismo da casa e pela casa é extenso em nossa sociedade. De casa vem também “casamento”, “casadouro” e “casal”, expressões que denotam um ato relacional, plenamente coerente com o espaço da morada e da residência”. (Da Matta, 1979, p. 46)

No espaço da “casa”, as tias das Escolas de Samba transformaram as relações sociais tornando-as mais harmoniosas, unindo diferenças, resolvendo dicotomias através do “mundo das festas”.

Roberto da Matta afirma que o sistema ritual brasileiro é um modo complexo de estabelecer e até mesmo de propor uma relação permanente e forte entre a “casa” e a “rua” ou seja, a festa, o cerimonial, o ritual e o momento solene são modalidades de relacionar conjuntos separados e complementares de um mesmo sistema social.

Seguindo este pensamento Da Matta interpreta as festas como momentos rituais que unificam os espaços “casa” e “rua”. Estes passam a ser espaços contíguos. As casas das tias, que deixaram o samba acontecer e se tornaram cenários de tantas festas ou cerimônias religiosas, passaram

a ser espaço de entendimento de uma determinada sociedade com suas redes de relações sociais.

Cada sociedade tem uma gramática de espaços e temporalidades para poder existir enquanto um todo articulado e isso depende fundamentalmente de atividades que se ordenem também em posições diferenciadas, permitindo lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização. Um conjunto de vivências que é socialmente provado e deve ser sempre lembrado como parte e parcela do seu patrimônio.

As “casas das tias” se tornaram espaços de significação social, por conter uma ética particular, uma esfera de sentido que permite normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias.

No caso de nossa sociedade, as camadas dominadas, inferiorizadas ou “populares”, ou seja, as massas trabalhadoras, os migrantes da zona rural, os empregados domésticos, os marginais do mercado de trabalho, as crianças, as mulheres e os líderes religiosos ou de religiões marginais e efetivamente populares, tenderiam a usar como fonte para sua visão de mundo a linguagem da “casa”. A casa e sua ética são o ponto exclusivo de uma visão da sociedade. Mesmo criticamente interpretado como espaço alienado ou ingênuo, a “casa” traz a fala da mesma “ordem” e do mesmo “gênero” da construção populista, ambos fundados num espaço da sociedade brasileira que traduz o mundo pelas preferências, laços de simpatia e complementaridades. (Da Matta, p. 42)

Na origem das escolas de samba é histórica a presença e contribuição das raízes negras, sobretudo da figura da mulher. A mulher é motivo de muitas interpretações na arte africana, quase sempre como visualização da fertilidade, nutrindo a matrilinearidade do ser feminino no pensamento e na ação artesanal do africano. (Lody, 1995, p. 18)

Todo e qualquer estudo que ensaie falar de raízes afro-brasileiras vai se deparar com uma extensa bibliografia, sobretudo se quisermos nos aprofundar nas raízes brasileiras da formação do nosso povo.

Dos contrastes regionais existentes no país, também de diferentes processos sociais e econômicos, pode-se afirmar a existência de verdadeiros pólos mantenedores da cultura afro-brasileira, como os redutos de samba, que deram origem às escolas: as casas das tias. E a negra, a mulata e a cabocla são ao mesmo tempo responsáveis pela manutenção de muitas manifestações culturais e artísticas, espécie de células de resistência e também agentes poderosas da democratização do país, enquanto caseiras, concubinas ou esposas legítimas dos senhores brancos.

2.2 – A centralidade da figura feminina

Os negros, mulatos e segmentos afins, após a libertação tiveram que se adaptar a novas situações para sobreviver e foi geralmente em torno da mulher que se começa a formar uma nova família negra. Com condições precárias de moradia e de trabalho e de relações diferentes, as mulheres negras responderam com bravura à situação: uma vez forras, procuraram trabalho ligado à cozinha ou à venda nas ruas de pratos e doces de origem africana, alguns do ritual religioso como a comida de santo.

Diante do esfacelamento de sua família, as mulheres negras assumiram os filhos, muitas vezes de pais diferentes e o seu sustento. Dessa forma surge um tipo de matriarcalismo em face das condições históricas a que foi submetida a mulher.

O espírito empreendedor e dominador é também mencionado por Verger, quando afirma que no contexto brasileiro, a poligamia africana é substituída pelo matriarcalismo que se desenha nos bairros afastados de Salvador e nos morros e subúrbios do Rio de Janeiro: o poder redefinido

entre os sexos é o da mulher. É dela que dependerá o destino e a continuidade do grupo. (Moura, 1995)

Pode-se dizer que a raiz do samba do Rio de Janeiro começou na Bahia, especificamente relacionada à negra baiana, que já se tornou tradicional devido à sua ativa participação desde os primórdios do samba, herança cultural do negro africano.

Desde a chegada ao Brasil como escravo, até nossos dias, o negro sempre viveu, trabalhou e lutou e apesar de toda a repressão que lhe foi imposta, construiu uma grande parte da história brasileira.

A instauração da ordem burguesa, a modernização e a higienização do país despontaram como grandes temas no início do século XX. Os grupos ascendentes se preocupavam em transformar suas capitais em metrópoles com hábitos civilizados, ao modelo parisiense. O trabalho compulsório passa a ser "trabalho livre". Homens e mulheres de todos os segmentos tiveram que se adequar ao novo estado de coisas, valores e formas de trabalho.

Especificamente sobre as mulheres recaía uma carga de pressão acerca do comportamento pessoal e familiar desejado. A organização familiar assumia uma multiplicidade de formas, principalmente neste período pós-abolicionista. Muitas famílias eram chefiadas apenas por mulheres.

Helena Theodoro faz uma abordagem da trajetória da mulher negra, ressaltando que desde os tempos da escravidão ela estava determinada pela sua condição de "coisa", propriedade do senhor. À tal condição, no entanto somava-se a sua situação de mulher, que ocupava um importante papel na reprodução biológica. (Theodoro, 1996, p. 33)

Como escrava, a mulher negra foi o grande esteio da mulher branca, pois trabalhou e amamentou, satisfazia as exigências do senhor, trabalhava sem se julgar credora de qualquer compensação.

Comenta, ainda, Theodoro que no período escravista a noção de família e privacidade não incluía o escravo, já que o senhor tinha o direito de decidir sobre todos os aspectos de sua vida.

Em relação ao Rio de Janeiro, face ao seu estatuto de capital da República e cidade mais populosa do Brasil, urgia acelerar o seu projeto de modernização, tornando-a cartão de visitas do progresso alcançado por todo o país. A derrubada dos cortiços das áreas do centro passa a ser indispensável, porque eram considerados focos das epidemias que, periodicamente, infestavam a cidade. Os interesses econômicos transformaram a cidade numa metrópole moderna para atrair capitais e homens estrangeiros. (Soihet, 1997, p. 364)

Durante o governo Pereira Passos muitas pessoas tiveram que deixar suas moradias, desapropriadas e demolidas por ordem da prefeitura. As mulheres sofreram o maior ônus, já que exerciam seus afazeres na própria moradia, agora mais cara e com cômodos reduzidos. Realizavam trabalhos domésticos, exerciam para o mercado tarefas de lavadeiras, doceiras e faziam qualquer outro biscate que surgisse.

Diferentemente das "bem situadas", muitas mulheres transformaram as ruas e praças no espaço de seu ganho. Muitas eram incomodadas, constantemente, pela polícia.

O Rio de Janeiro abrigou muitas levas de imigrantes, incluindo sobretudo os escravos libertos no início do século, que transformaram a cidade numa espécie de síntese da cultura do país.

O eixo Bahia-Rio de Janeiro foi marcado pela vinda de negros baianos livres em busca de uma sociedade mais aberta onde pudessem se afirmar com seus valores religiosos e encontrar novas formas de trabalho.

Os baianos se impõem no Rio de Janeiro em torno de seus líderes vindos dos postos do Candomblé e dos grupos festeiros, criando um sentimento familístico, vindo do religioso.

Na história do Brasil, no eixo Bahia-Rio, percebemos na paisagem das cidades, entre os personagens urbanos, mulheres trabalhadoras, geralmente vinculadas aos terreiros e continuadoras dos ganhos, das vendas das ruas, praças: são as vendedoras quituteiras, baianas-de-tabuleiro-, baiana-de-rua, baianas do acarajé ou simplesmente baiana. O tipo social e cultural da baiana é um símbolo de referência do que é "afro". (Lody, p. 32)

Na categoria escravo de cidade distinguiram-se os da casa e os da rua. Os da casa estavam para os convívios e serviços da cozinha, na cama, para os atendimentos a todos os desejos dos senhores. Os da rua eram ganhadores, prestadores de serviços, carregadores etc.

A atividade econômica da mulher na rua foi marcada pelo ganho, que deu origem a ciclos de festas - obrigações de terreiros. A comida se alia à reza e ao artesanato e à costura. Marca-se o traje de baiana com suas saias de roda, seu pano-da-costa, seus colares, sua roupa de santo.

Segundo Lody a sociologia das vendas de rua proporciona maior conhecimento e aproximações, amizades, verdadeiros compadrios simbólicos que através da boca, tratam da sociologia do paladar.

A Bahia se tornou um centro muito importante em termos de alimentação. A doçaria de rua se desenvolveu largamente e permitiu a muitas baianas condições de juntar dinheiro. As negras doceiras contituíram um marco do cenário baiano.⁸

O Brasil de hoje abrange sociedades em que a esfera espiritual e mística integra-se ao conjunto das relações sociais, ao conjunto das atividades, como as sociedades tribais; outras em que esta integração é mais difusa, não obstante a importância de sua influência no cotidiano das pessoas, como acontece com as manifestações religiosas de origem africana, como se observa no candomblé.

⁸ Este ponto da história brasileira é vastamente documentado e recentemente recebeu a contribuição de Roberto Moura com "Tia Ciata, a pequena África no Rio de Janeiro, RJ, Biblioteca Carioca, 1995.

As mulheres constituíram uma parte importante das diversas comunidades religiosas que deram origem a grupos formadores das primeiras rodas de samba.

Entender a complexa relação entre pertencer ao sexo feminino e aderir a uma concepção e prática religiosa implica em conhecer ao menos alguns aspectos da questão: um deles é como a mulher é representada no conjunto da teoria religiosa e outro, qual a situação da mulher dentro da hierarquia religiosa.

Nas religiões africanas as mulheres representam o princípio da fertilidade e a maternidade é valorizada socialmente, traduzindo sociedades em que a relação do homem com a natureza é mais de integração e complementação do que de oposição. O ciclo de vida humana, o ciclo da natureza e o ciclo cósmico assemelham-se em seu permanente devenir.

Esses princípios dão origem à situação da mulher dentro da hierarquia das religiões africanas, o da centralidade. As hierarquias do culto religioso refletem as diferenças existentes entre espiritualidade africana e ocidental: a presença dominante das mães de santo no culto dos candomblés. São mulheres que professaram uma religião e seu cotidiano está povoado de "vivências" deste eixo de espiritualidade. (Moraes, 1985, p. 37)

A fé na religião é o grande apoio da mulher negra: seu axé. Sua atuação na comunidade se completa com sua força espiritual, trabalhada nas comunidades-terreiro.

As comunidades-terreiro surgiram de confrarias religiosas baianas, onde as mulheres tiveram um papel fundamental em sua organização, tornando-as espaços estruturadores de identidade e de formas de comportamento social e individual.

A religião como forma de coesão possibilitou a formação de grupos e associações, cujo sistema de crenças veiculou maneiras particulares de

inter-relacionamento, normas, ações e valores que deram a essas comunidades características próprias.

2.2.1 – Tia Eva Monteiro – jongueira da Serrinha

No universo de origem das Escolas de Samba encontramos muitas mulheres, como esteios principais para a manutenção das tradições religiosas e culturais da comunidade, como citam os relatos de Tia Cotinha da Mangueira e Tia Eva do Império Serrano e isto foi importante nos primórdios das Escolas de Samba.

A importância da mulher nas comunidades originárias das Escolas de Samba também é fortalecida pelas suas atividades religiosas. Muitas mães de santo transformaram suas casas em um espaço de práticas religiosas, como afirma Eva Monteiro, jongueira da comunidade da Serrinha, origem da Escola de Samba Império Serrano.

“Este aqui é o meu terreiro. É o terreiro Tenda Espírita Cabana de Pai Xangô... Aqui é onde eu faço meus trabalhos, muita caridade. Aqui no meu quartinho particular eu faço a minha reza particular... Meu Santo Antônio, os Pretos Velhos, Pai Joaquim, Vovó Maria Conga, as almas... E aqui faço as minhas consultas... Copo d’água, vela, espada... Rezo quebranto, mal-olhado... enfim, as dores espirituais das pessoas... Elas saem aliviadas...” (Tia Eva, 1994)

A doação carinhosa apontada por Roger Bastide (citação do início do capítulo), é retratada nos relatos das experiências vividas por duas tias negras, de duas agremiações diferentes, Tia Eva do Império Serrano e Tia Cotinha da Mangueira.

Eva Monteiro, oitava geração de jongueiros, filha de Maria Joana Monteiro reuniu junto com Darcy Monteiro o maior grupo de resistência em torno do jongo e outras heranças afro-brasileiras que paralelamente desenvolveram junto ao samba da Império Serrano.

Vovó Maria Joana foi uma das figuras mais representativas por ser a um só tempo mãe-de-santo, jongueira e sambista.

Nascida em Marquês de Valença, Estado do Rio, em 1902, quando criança ainda trabalhou em lavouras de arroz, feijão e café nas fazendas da Saudade e de Bem Posta. Orfã aos doze anos veio para a cidade do Rio de Janeiro, trabalhou, se casou e foi residir na Mangueira e depois se estabeleceu na Serrinha.

Na região da Serrinha, as jongueiras do grupo Vovó Maria Joana relatam experiências semelhantes. As jongueiras da Serrinha, certamente, revelam através de seus fazeres cotidianos e sua forma de demonstrar sua fé, uma célula de resistência, centrada na figura feminina, muitas vezes demonstrada pela chefia da família, pela hegemonia oriunda de suas manifestações religiosas em seus terreiros de mãe-de-santo e rezadeiras e pela sua organização e liderança na preparação dos desfiles da Escola de Samba, a do Império Serrano. Na Escola de Samba Prazer da Serrinha, vovó Maria Joana saiu durante cinco carnavais, passando em seguida a componente do Império Serrano. Em 1980, aos setenta e sete anos, recebeu o Estandarte de Ouro, desfilando na ala das Baianas.

“Na geografia afro-brasileira da Serrinha e imediações, a Tenda Espírita Cabana de Xangô, da vovó Maria Joana Rezadeira é local de grande significação e frequência” (Valença, 1981:13).

Eva Monteiro, filha de vovó Maria Joana, seguindo a tradição serrana, dançou e cantou jongo durante vários anos em várias datas importantes como festas de santo e também integrou e chefiou alas do Império Serrano.

A centralidade em torno da figura feminina como a grande mãe, protetora da família e detentora das práticas religiosas, criou e fortaleceu laços de solidariedade e sociabilidade nos muitos grupos que lideravam.

Há várias interpretações para o sincretismo no Brasil. Na visão sociológica os santos católicos esconderiam os orixás correspondentes já

que na escravidão os negros eram submetidos à força à religião dos brancos – o catolicismo e seus santos, que desde então se tornaram um disfarce para que os negros continuassem a adorar seus santos. (Bastide, 1983, p. 162)

“País onde convivem várias culturas, no Brasil, os africanos deixaram fortes traços de sua identidade na religião, na tradições, no modo de ver o mundo e de agir perante ele, nas formas de arte, nas técnicas de trabalho, fabricação e utilização de objetos, no modo de falar, na medicina caseira, e em muitos outros aspectos. Esses traços recriados pelos afro-brasileiros de uma forma inconsciente, são hoje, no nosso entender – a chave para o reencontro do Brasil consigo mesmo”. (Lopes, 1988, p. 181)

“... A Escola de Samba tem um processo matriarcal muito forte, ela tem essas coisas das baianas, a tia Ciata do terreiro, do risco das tias que deixava o samba acontecer... Então a mulher é muito forte no processo da Escola de Samba, por causa das tias, e quando você começa a ser chamada de tia, é muito mais um sinal de respeito, do que um sinal de idade. Eu me lembro, que quando começaram a me chamar de tia, a meninada vinha beijar a mão da gente, em sinal de respeito”. (Maria Augusta, 1994)

Relacionar a história das mulheres no percurso das Escolas de Samba pode ser também destacar experiências de vida que muitas vezes ficaram no anonimato.

O samba da nossa gente, em destaque o samba carioca, teve como sujeitos muitas mulheres, de origem negra, que carregaram e carregam sua herança africana, sua religiosidade, sua música e sua arte.

As mãos negras que tocaram tantos tambores e rezaram tantos santos perpetuaram suas crenças e formaram verdadeiros santuários de amor a arte da dança, do canto nos terreiros das tias e nas quadras das Escolas de Samba.

São infindáveis os relatos dessas mulheres que têm muitos elementos em comum. São igualmente presentes e marcantes nos primeiros estandartes nas rodas de samba que deram origem a muitas agremiações carnavalescas.

2.2.2 – Tia Cotinha: arquivo vivo da Mangueira

Tia Cotinha está ligada a carnaval há quarenta e três anos. Primeiro foi passista, depois foi para a ala e depois foi trinta e cinco anos destaque e diz que em 1995 entrou para a Velha Guarda.

Relata em entrevista que veio “baianinha”⁹ da Bahia e foi morar no Morro do Tuiuti e lá fez muitos amigos.

“Eu vim baianinha da Bahia, mas fui morar no Morro do Tuiuti... eu comecei a vender água do lado da Mangueira, aí conheci Xangô e eu terminei indo para a Mangueira e Mangueira ficou “minha casa”. Todo mundo me adora, todo mundo me quer... eles têm um carinho de tia fabuloso”. (Tia Cotinha, 1996)

Os morros que cercavam a cidade do Rio de Janeiro abrigaram muitas pessoas oriunda de várias partes, incluindo os recém-abolidos e banidos do centro do Rio, devido a política de saneamento e higienização da cidade. Pessoas que foram encontrando novas formas de organização como atividades religiosas e grupos festeiros, onde a presença do negro se fez sentir de maneira forte, notando-se a liderança de ex-escravos originários da Bahia, que com sua música, sua religião, seus pais e mães-de-santo suas “tias”, formaram pólos de aglutinação destas comunidades nascentes à margem e à revelia das autoridades.

⁹ Baianinha é termo para mocinha nova, de pouca idade, jovem.

Tia Cotinha continua a relatar:

“Até carregar barro pra Mangueira eu já carreguei... já andei com muito livro de ouro... pedindo ajuda... Quando davam festa da Bahia: “Tia Cotinha que vai cozinhar”... fazendo vatapá, moqueca de peixe, isso tudo em amizade a minha escola”.

De acordo com suas atividades de baiana quituteira, Tia Cotinha relatou que seu acarajé, ficou famoso, e sempre é convidada para cozinhar.

As atividades domésticas deram as mulheres quituteiras não só subsistência, como prestígio social, construíram uma alternativa de vida e se tornaram verdadeiras líderes de família.

Os hábitos lúdicos e coletivistas da tradição africana, modificados pelas condições de vida da colônia e pela escravidão, encontraram novas formas de expressão e organização. Os laços de parentesco extrapolavam a consangüinidade e iam abranger grupos maiores, os muitos “sobrinhos” aos quais as “tias” ofereciam casa, comida e carinho. (Moura, p. 59)

Tia Cotinha se orgulha muito de seus quitutes que lhe conferiram prêmios e amigos, como também de suas fantasias como destaque na Mangueira.

“Fui Janaina Gô, Pérola do Acarajé, fui página de manchete, na Obabá, fui Turmalina Rosa e presidente do grupo Galeria do Samba, de brilhantes destaques da Galeria do Samba. Fui fundadora do Terreirão do Samba”.

Diz que no ano anterior percebeu que era hora de parar e foi para a Velha Guarda, que a receberam de braços abertos e diz eles estão marcando para fazer uma festa para comemorar a minha entrada na Velha Guarda... tudo acaba em samba.

As Escolas de Samba trazem no seu bojo a história de muitas mulheres, principalmente na figura das tias, responsáveis pela criação e

incentivo a muitas rodas de samba, constituindo quase um poder feminino dentro das escolas.

Na história dos primórdios das Escolas de Samba constatamos a hegemonia das famosas tias, mulheres que agregaram em torno da sua casa manifestações religiosas, de batuque e de samba.

Eram comuns atividades entre os baianos na Pequena África, alguns como Tia Ciata, com seu comércio de doces e aluguel de roupas, ou Tia Bebiana, com seu ofício de pespontadeira, marcadas pela solidariedade de laços entre seus membros, geralmente já ligados pela nação ou religião.

Em torno da casa da Tia Ciata se organizaram muitos festejos e muito trabalho. O rancho Recreio das Flores compunha o cenário da Resistência de trabalhadores originários do Porto. O neto de Tia Ciata era mestre sala deste rancho. Neste passado recente do Rio de Janeiro, a resistência mantinha a tradição negra da organização e trazia o Recreio das Flores que era do Cais do Porto, trazia aquelas holofotes do cais, pois eram estivadores e tinham licença de trazer.

As mulheres negras, vindas do trabalho doméstico na casa do senhor, subsistiram muitas vezes em torno das casas “de família”, senhoriais e burguesas, o que dificultava a construção e educação de seus próprios filhos. Podemos dizer que por muito tempo presenciamos experiências muito semelhantes as do início do século: a luta das negras para oferecer melhores condições a seus filhos e manter as festas religiosas, trabalhar e cultivar a vida de sambista.

“Como esteio da mulher branca, assim a mulher negra escrava cozinhou, lavava... cuidava dos filhos da senhora branca e satisfazia as exigências do senhor. Tinha seus próprios filhos na maior parte das vezes, resultados de contatos com os senhores... contribuiu eficazmente para o desenvolvimento harmônico das famílias brancas e para a economia do país... e salvo algumas exceções, continuou relegada ao servilismo, a falta de perspectivas de progresso social”. (Theodoro, 1996, p.33)

Na relação familiar a mulher escrava simbolizou a viga mestra da família e da comunidade. A relação entre escrava e filhos como “família” foi reconhecida no projeto de lei de 1870 (ventre livre), não havendo referências a pais e filhos ou irmãos escravos. A questão da paternidade inexistente, já que a subjetividade era negada aos escravos. A única família citada na comunidade escrava era constituída de mães e filhos. No período inicial de liberdade, as mulheres foram forçadas a arcar com o sustento moral e com a subsistência dos demais. E com todo o seu esforço ainda contribuiu para a emancipação da mulher branca, já não tão dedicada integralmente à família pela grande indústria e organização de classes.

Da herança africana somada a outras influência de portugueses e índios, surgiu um enorme inconsciente musical. Novas sínteses musicais da modernidade carioca, propiciadas pela paixão criação nasceram e se organizaram.

Das tradições festeiras e musicais desse momento a casa de Tia Ciata foi palco de inúmeras festas, que duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. Negros e brancos se harmonizavam naquele espaço embora os terreiros era o espaço privilegiado dos negros, onde os sambas e os ranchos eram ensaiados.

2.2.3 – Tia Ciata

“No tempo da criação, quando Oxum estava vindo das profundezas do orum, Oludumaré confiou-lhe o poder de zelar por cada uma das crianças criadas por Orixá que iriam nascer na Terra. Oxum seria a provedora de crianças... o desenvolvimento e a obtenção de sua inteligência estariam sob o cuidado de Oxum...”¹⁰

¹⁰ Texto ioruba reproduzido no livro Os najôs e a morte, de Joana Elbein dos Santos. In: Moura, 1995, p. 86)

Falar das tias da Praça Onze é retomar um pouco dos contornos escurecidos da história da nossa cidade, que segundo Roberto Moura, muitas vezes esquecido pelo jornalismo, literatura e história nacional.

Nos ranchos, cortejos de músicas e dançarinos religiosos constatou-se a luta para impor a presença do negro e suas formas de organização e expressão na capital da República: Rio de Janeiro. A baiana Bebiana, irmã de santo da grande Ciata de Oxum, foi figura central da primeira fase dos ranchos cariocas, guardando em sua casa, no antigo largo de São Domingo, a lapinha, em frente à qual os cortijos iam evoluir no dia de Reis. Hilário, que se tornaria o principal criador e organizador dos ranchos da Saúde, talvez o principal responsável pelo deslocamento dos desfiles para o carnaval, o que transformaria substancialmente suas características: a festa profana passa a sugerir um novo enfoque musical e coreográfico, se transferindo para a Cidade Nova, em torno da Praça Onze, os pontos de encontro, organização e desfile dos ranchos baianos. (Moura, p. 89)

A história de Tia Ciata segundo Roberto Moura,¹¹ ressaltou o momento da tradição de grupos étnicos que se reorganizavam a partir das tradições religiosas de nação paralelamente à perseguição ao samba visto como manifestação ostensiva à ordem, portanto considerando marginal e obviamente perseguido.

Na raiz de quase todas as escolas do Rio de Janeiro encontramos a presença marcante das famosas Tias, que na sua maioria negras, transportam suas crenças e valores para os terreiros do samba.

As famosas Tias recebem tal denominação como sinônimo de respeito a todas as atividades que desenvolvem em torno das escolas de samba, pela sabedoria transmitida aos mais jovens e principalmente pela cultura religiosa que desenvolvem.

¹¹ Ciata de Oxum – orixá que expressa a própria essência da mulher – patrona da sensualidade, protetora das crianças, deusa das águas doces, da beleza e da riqueza. Na vida do santo e do trabalho, Ciata era festeira não deixava de comemorar as festas de orixás na sua casa, que depois da missa, se organizava o pagodê. Moura.

A Praça Onze presenciou a influência das grandes tias, mães genitoras de muitos talentos do mundo do samba como a Tia Ciata.

“É fácil perceber a centralidade dessas mulheres conterrâneas, mantenedoras das festas realizadas em homenagem aos santos que depois profanizavam em encontros de música e conversa, onde se expandia a afetividade do corpo, atualizando o prazer e a funcionalidade da coesão.”(Moura, 1995, p. 93)

O carnaval carioca teve como uma de suas primeiras sedes a Praça Onze. Constituindo-se como um verdadeiro “nó” no sentido de cruzamento entre várias correntes migratórias incluindo aí também os recém-abolidos da escravidão, que buscavam subsistência no Cais do Porto, nos bares e salões, ou nos fazeres domésticos no calor dos fogões das velhas negras quituteiras.

Com a reforma da cidade com objetivos sanitaristas e de progresso, alargamento da Avenida Presidente Vargas e derrubada de inúmeras casas populares, os que não podiam pagar os preços ascendentes dos aluguéis foram obrigados a subir e morar nos morros mais próximos aos seus locais de trabalho e viração. O morro da Providência na Gamboa foi a primeira “favela” carioca, nome trazido pelos seus primeiros ocupantes, soldados de Canudos. A favela é uma forma nova de ocupação dos morros cariocas. Moradias empilhadas e improvisadas são criadas. Novas comunidades se formam no morro de São Carlos e da Mangueira, favelas se espalharam por todos os morros do Centro e em sua volta. Surge um novo Rio de Janeiro subalterno, não mais o dos escravos, mas o das favelas e subúrbios, afastado e temido.

A família negra começa a se reestruturar aceitando todo tipo de serviço para sobreviver. Acrescenta-se ao grupo os baianos que vieram em busca de dinheiro.

Segundo Marília Trindade Barbosa da Silva, a raiz do samba carioca é negra, vem dos negros ligados aos cultos de origem africana.

Descendentes de escravos, com seus atabaques como tradição, os primeiros desfiles seguiam um ritual quase religioso. A caminho da Praça Onze de Janeiro, onde faziam a folia, os batuqueiros reverenciavam cada dona de “casa de santo”, como Tia Ciata e Tia Fé.

São muitas as vertentes que deram origem às escolas de samba. Desde os primeiros africanos com seus cultos religiosos nas senzalas envolveram batuques e dança. Os atabaques foram mantidos no período pós-abolição nos terreiros religiosos de umbanda e candomblé: as danças emprestaram movimentos desenvolvidos até hoje no samba.

No centro de uma roda, dois negros dançam ao som de palmas ritmadas, atabaque, violão e cavaquinho. Enquanto os demais improvisam versos que antecipam os do partido alto, os dois “brigam” dançando. É a batucada, a umbigada, o samba.

Em meados do século XIX, era assim o mais imediato precursor do samba carioca. De onde viera? Da África, claro. Para nascer – segundo Nei Lopes – ao fim de uma longa e lenta viagem da Bahia para o Rio.

Os africanos que chegaram à Bahia para trabalhar nos engenhos de cana-de-açúcar, ou ao Rio, bem depois, trouxeram consigo o gosto pela dança, pelo ritmo, pela umbigada, as rodas que serviram de base para o samba.

Vários tipos de música e dança se incluem entre os precursores do samba, tanto no Nordeste quanto no Rio. Surgidos ou cristalizados em diferentes épocas, o coco, o baiano, o lundu, a chula, o partido-alto, etc. pertencem todos a essa ancestralidade. Mas foi no Rio que o samba, tal qual o conhecemos, começou a tomar forma.

Nei Lopes recorda que vários episódios contribuíram para o deslocamento das comunidades negras do nordeste para o Rio, do declínio do cultivo do café no Vale do Paraíba (a partir de 1860) ao de Canudos (1897).

Depois da Abolição – e no que diz respeito ao samba – duas populações negras se desenvolveram sob o céu do Rio. Uma, a da Cidade Nova, onde tias baianas, doceiras ou bordadeiras, davam festas freqüentadas por negros remediados ou mesmo brancos, seus clientes. A polícia tolerava os cultos afro-brasileiros realizados em suas casas e quintais. O samba dessa comunidade era amaxiado, dançante, executado por piano, sopros e violões. Pixinguinha, João da Baiana e Donga tocavam ali. Sinhô também. Já a outra comunidade, não absorvida pelo mercado de trabalho, subiu aos morros. Para fazer, lá em cima, um samba diferente, mais melodioso e nostálgico, que teve como matriz o bairro do Estácio.

Foi na casa da mais famosa das baianas da Cidade Nova, a tia Ciata, que Hilário Jovino, Sinhô, mestre Germano, Mauro de Almeida e a própria tia Ciata, numa roda de partido alto, improvisaram “Roceiro”, samba que depois seria conhecido como “Pelo Telefone”.

*Sinhô, sinhô
Nunca sambou
Sinhô, sinhô
Porque esse samba
Sinhô, sinhô
De arrepiar
Sinhô, sinhô
Põe perna bamba,
Sinhô, sinhô
Mas faz gozar,
Sinhô, sinhô*

*O Peru me disse
Se o morcego visse
Eu fazer tolice,
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse que não disse*

*Ai, ai, ai
Aí está o canto ideal
Triunfal*

*Viva o nosso Carnaval.
Sem rival*

*Se quem tira amor dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno só habitado*

*Queres ou não,
Sinhô, sinhô
Vir pro cordão,
Sinhô, sinhô
Do coração.
Sinhô, sinhô,
Por este samba.*

Fatos da história do samba

- 1532** – os primeiros negros chegam à Vila de São Vicente. A música que criaram é a base do samba.
- 1550** – chegam a Salvador escravos cujas danças são sementes mais vivas do samba.
- 1700** – negros baianos chegam ao Rio
- 1888** – com a Lei Áurea, os negros vão para a Cidade Nova e o morro. Na primeira reina o maxixe, no segundo, o samba.
- 1890** – Hilário Jovino Ferreira funda afoxés e ranchos carnavalescos, base das futuras escolas.
- 1895** – Anacleto de Medeiros toca sambas com a Banda do Corpo de Bombeiros. Instrumentos de banda serão adotados por sambistas e chorões.
- 1900** – nas festas das “tias” baianas, tocam Pixinguinha, João da Baiana, Caninha, Donga e Sinhô.
- 1907** – criado o rancho Ameno Resedá, precursor das escolas de samba.
- 1914** – violão, flauta, cavaquinho, banjo e clarinete – são incorporados ao samba da cidade nova.

1917 – em janeiro é lançado “Pelo telefone”.¹²

A casa das tias, sobretudo o espaço da casa da tia Ciata da Praça Onze abrigou muita gente do samba. É fácil perceber a centralidade dessas mulheres, mantenedoras das festas realizadas em homenagem aos santos que depois se profanizavam em encontros de música e conversa, onde se expandia a afetividade do corpo, atualizando o prazer e a harmonia dos grupos.

Como já vimos as tias baianas eram os grandes esteios da comunidade negra, responsáveis pela nova geração que nascia carioca, pelas frentes do trabalho comunal, pela religião, rainhas negras de um Rio de Janeiro chamado por Heitor dos Prazeres de “Pequena África”, que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a Praça Onze.

Tia Amélia, mãe de Donga, cantadora de modinha, realizava na rua do Aragão grandes reuniões de samba e ele relata:

“Lá em casa se reuniam os primeiros sambistas, aliás, não havia esse tratamento de sambista e sim, pessoas que festejavam um ritmo que era nosso, não eram como os sambistas profissionais de agora. Era festa mesmo. Assim como havia na minha casa, havia em todas as casas de conterrâneos de minha mãe. Eu fui crescendo nesse ambiente”. (entrevista de Donga para o museu da Imagem e do Som, RJ in Moura, op cit. p. 93).

Tia Perciliana do Santo Amaro foi neta de escravos beneficiados pela Lei do Ventre Livre. morou muitos anos na rua Senador Pompeu 286, na zona do Peo. Seu filho caçula, João da Baiana, outro dos grandes personagens dos primórdios do samba carioca, o caçula de seus doze filhos, conta que seus pais:

¹² Antônio Carlos Miguel in: Jornal do Brasil – 12 de janeiro de 1997 – 2º Caderno.

“(...) cantavam muito, pois sempre estavam dando festas de candomblé, as baianas da época gostavam de dar festas. A tia Ciata também dava festas. Agora o samba era proibido e elas tinham que tirar uma licença com o chefe da polícia”.

Tia Ciata e Tia Bebiana de Iyansã, irmã de Ciata, quando promoviam festas, no fundo do quintal, com o samba, o partido alto, que era constantemente perseguido pela polícia, pediam licença à polícia para fazer um “baile, um chá dançante”. Da mesma forma acontecia na “Festa da Penha” onde depois da missa, a colônia baiana e a congregação da comunidade negra se reuniam na barraca de culinária baiana montada por tia Ciata e mantida por ela até sua morte em 1920, na tradicional festa da Penha.

Outros fatos ligados às tias:

- 1- a transmissão de seus conhecimentos: “Heitor, lustrador e marceneiro, ocupações tradicionais entre os baianos na Praça Onze, Zona do Peo, da Saúde... Além de músico, se revelou um pintor surpreendente com a idade, conta que aprendeu os primeiros ofícios com o pai... O mesmo sistema valia entre as mulheres, como conta Cincinha, neta de tia Ciata. Elas todas abem fazer doce, a gente aprende tudo. Elas diziam pra pedir a vizinho ou parente”.
- 2- A reunião, a centralização em torno de suas casas: Na Mangueira o terreno de tia Fé, que ficava na parte plana do morro, junto à Rua Visconde Niterói, por onde hoje passam as linhas de trens da Leopoldina, era organizado bloco carnavalesco, reunindo seu pessoal o que, mais tarde, seria de fundamental importância na fundação da Estação Primeira.
- 3- A representação em desfile do significado de suas casas: No carnaval de 90 a Mocidade Independente de Padre Miguel transformou em enredo sua própria história, e dedicou um de seus carros alegóricos mais demonstrativos – o segundo na ordem de apresentação – a tia Chica.

Francisca Ferreira dos Santos, ialorixá do Terreiro de Ogum Beira Mar e seus filhos de Santo estão intimamente ligados, à história da criação, desenvolvimento e sustentação da escola de Padre Miguel, através de décadas. O terreiro de tia Chica, na Rua General Jacques Ouriques 470, em Padre Miguel, quatro décadas após a fundação da Mocidade, permanece como ponto de encontro das personalidades essenciais da história da escola.

4- A relação de trabalho entre esses grupos não mudou muito para muitas tias como tia Cotinha da Mangueira, que fizeram da sua arte culinária, além de seu amor pelo samba, suas grandes linhas mestras de subsistência e resistência ao longo da vida.

Estes fatos marcam o desdobramento de valores, da linguagem e da cultura de raízes negras ocorridos no âmbito do Rio de Janeiro do início do século, culminando com a "criação do mundo do samba", do qual faziam parte Tia Ciata, Tia Bebiana e muitos outros. Foi nesta ambiência que o samba criou suas raízes, tomou as rádios, atingiu o povo e estimulou o maxixe, o choro e o surgimento dos ranchos, das sociedades carnavalescas e da Escola de Samba. A formação da identidade sócio-cultural do Estado o Rio de Janeiro deve-se muito às reuniões e aos encontros na Casa das Tias.



Ilustração 1: acervo da autora – 1994
Baianas em atividades culinárias. Trajes de recriação afro. Festa de cultos religiosos na Escola de Samba Tradição, RJ.



Ilustração 2: acervo da autora – 1997
A filha e a neta de Tia Cotinha, perpetuando o fazer em torno dos quitutes baianos.



Ilustração 3: acervo da autora. O traje tradicional de baiana.
Festa do Folclore. Escola Elza Campos, RJ.



Ilustração 4: Representação de mãe de santo em movimento de dança de
terreiro. Festa de cultos religiosos.
Escola de Samba Tradição, RJ

3 – PAPÉIS FEMININOS DA ESCOLA DE SAMBA



Ilustração 5: Acervo da Autora. Maria Augusta Rodrigues e uma tia sambista da Escola de Samba Unidos da Vila de Santa Tereza, 1996.

“As formas dessa comunicação – a erudita e a popular – é que eu gostaria de ver irmanadas...”

Maria Augusta Rodrigues

Segundo Heilborn ¹³ homens e mulheres são modelados por uma simbólica, e são estandartes da concepção que os faz humanos na dimensão da cultura que os forja. Os papéis femininos variam conforme as culturas. Assim, de um lado, afirma-se a variedade do ser mulher em cada contexto sócio-cultural. E a questão fundamental para este trabalho seria: como a história é vista através dos olhos destas mulheres e como são ordenadas pelos valores que elas definem?

Quando tratamos de ouvir histórias de vida contadas pelos seus próprios “atores”, ou trajetórias profissionais, tratamos também de biografias. Estas biografias vistas através de seus próprios atores devem ser sempre relativizadas, mediadas pelo que foi dito e o que não foi dito. Até certo ponto o pesquisador ao analisar estes dados pode se aproximar de alguma leitura ou interpretação “psicologizante” destas histórias: “Biografia”, “peep hole”, que revela, ou finge que revela, ou se propõe revelar a vida do outro, impossibilidade ontológica”. (Pignatari, 1997, p.15)

As biografias para este trabalho apresentam um sintoma cultural. E é este o ponto do meu maior interesse: Por trás das biografias está o ser humano envolvido consigo mesmo e com o outro. Culturalmente as biografias supõem a espontaneidade das relações sociais: a comunidade, a comunicação, todo o processo psíco-social, que supõe a identificação, a solidariedade, o conhecimento. (Cháia, 1997, p.75)

3.1 – Repensando o sujeito feminino

Interpretar os dados relativos a história de vida das mulheres profissionais entrevistadas, compreendendo seus valores, crenças, motivações e sentimentos dentro de um determinado contexto é caminhar

¹³ Heilborn, (Paper apresentado no Seminário “Mujer, gênero y classe patrocinado pela UNICEF, Bolívia, Fevereiro, 1990)

na linha da sociologia compreensiva, cujo principal representante é Max Weber.

Inspirada na idéia weberiana a descrição das culturas como “textos” vividos como “teias de significados” que devem ser interpretados tem sua fonte na antropologia reflexiva ou pós-interpretativa de Clifford Geertz (1979). De acordo com Geertz, os “textos” antropológicos são interpretações “construídas”. Nesta perspectiva o pesquisador deve levar em conta os limites de sua capacidade de conhecer o grupo que estuda e a necessidade de expor, em seu texto, suas dúvidas, perplexidades e os caminhos que levaram sua interpretação, percebida sempre como parcial e provisória. Esta antropologia propõe a auto-reflexão a respeito do trabalho de campo e o resultado da pesquisa como fruto de um diálogo de pontos de vista, entre pesquisador e pesquisados.

Para interpretarmos os dados da vida social das mulheres entrevistadas, como um conjunto de atividades interativas produzindo significações sociais, entraremos na linha do interacionismo simbólico, que destaca a importância do indivíduo como intérprete do mundo que o cerca, construindo seu mundo social. (Berger e Luckman, 1973)

A realidade é aquela que propicia ao pesquisador ver o mundo através dos olhos dos pesquisados. Construir explicações através da descrição do que se passa efetivamente do ponto de vista daquele que vive a situação concreta é proceder a uma análise fenomenológica. A fenomenologia quer atingir a essência dos fenômenos, ultrapassando suas essências imediatas. O pensamento fenomenológico traz para o campo de estudo da sociedade o mundo da vida cotidiana, onde o homem se situa com suas angústias e preocupações.

Seguindo também a linha de interpretação sugerida por Gilberto Velho em seus “contextos individualizadores”. Estes seriam por excelência, fenômenos ou fatos culturais. Entendendo-se a cultura como rede de significados – “web of meanings” – o contexto individualizador é aquele em

que se focaliza o indivíduo biológico como a unidade significativa e em torno do qual se desenvolve um sistema de relevâncias. Toda cultura tem contextos individualizadores (Velho, 1987), variando, no entanto, sua importância e prioridade. Ao falar em “contexto”, o autor enfatiza a dimensão cultural, isto é, simbólica, expressa em todos os níveis, domínios e tensões da vida social.

Nessa perspectiva, tanto as coisas, bens materiais, como as idéias, e as pessoas transmitem mensagens, significados. Não só isso, mas são elementos que fazem sentido uns aos outros, constituindo um sistema, um conjunto de relações, não necessariamente harmoniosas, mas significativas.

O autor defende a idéia de “Projeto” que se constrói dentro de um “campo de possibilidades”, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos de própria noção de indivíduo como temas, prioridades e paradigmas culturais e existentes. O projeto individual propriamente dito constrói-se através de uma idéia mais ou menos elaborada de biografia, de uma história de vida.

Partindo do conceito de cultura como uma teia, rede de significados de Clifford Geertz, o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, a história que as mulheres que viveram e vivem em torno das Escolas de Samba, enquanto os papéis de formadoras e responsáveis pelo nascimento de muitas rodas e “famílias” de samba, desenvolveram até hoje, em quase um século de história das Escolas de Samba, funções na formação, execução, criação e organização do que é hoje chamado o maior show da Terra – o desfile das Escolas de Samba.

3.1.1 – Identidade

A identidade é antes de tudo resultado de um processo histórico cultural. Nascemos com uma definição biológica e racial que construirá a

identidade social para todos. A identidade será construída a partir de elementos históricos, culturais, religiosos e psicológicos.

No caso da cultura dita feminina podemos estabelecer como conceito generalizante, evidentemente criado e pré-estabelecido pelo universo masculino, níveis de subordinação e opressão, fragilidade, submissão. Essa distinção não será abordada neste trabalho, já que o nosso objetivo maior é destacar e revelar como as mulheres artistas profissionais e sambistas contribuíram para que a Escola de Samba nascesse e também se revelasse como manifestação artística de tantas definições e análises.

Com a complexidade crescente das sociedades, a identidade tornou-se móvel, múltipla, pessoal, auto-reflexiva e sujeita a mudanças. Embora tenha alguns traços mais ou menos fixados, a identidade passou a desvelar uma série de papéis e normas numa combinação de vários deles.

No caso específico de uma cultura que podemos denominar de feminina podemos desfolhar papéis que se combinam: mulher, filha, mãe, esposa, carioca, branca, negra, classe média, operária, proletária, universitária, professora... Questões de gênero, etnia, grupos sociais e profissionais fazem parte da identidade.

Pode-se dizer que a identidade é um conceito que se define na prática, no cotidiano vivido. Ela vai se constituindo à medida que a pessoa, criança, jovem ou adulto tem a possibilidade de se ver como uma pessoa que participa de um grupo com características próprias, que através de trocas, a partir da atividade intra e interpessoal define sua singularidade.

A identidade nunca é um processo acabado, é sim um processo cheio de tensões. No caso específico das mulheres dentro do universo da Escola de Samba, as relações criadas a partir desta inserção, em muitos casos, trazem a reafirmação de papéis na formação, sustentação e revelação desta arte das escolas: sambar, cantar, vestir, representar. A criatividade aliada à musicalidade e visualidade de tantas produções para carnaval interagem e definem estilos, formam identidades de expressão de cada Escola.

A identidade tem um rosto, uma expressão, um discurso, ela se forma e se transforma no contexto das interações sociais através de mediações entre a consciência individual e organização social.

A constituição da identidade está ligada ao processo histórico-social de cada grupo de pessoas. O contexto histórico-social portanto permeia e define comportamentos, é integrante e determinante na conformação de qualquer dado cultural.

Ao nascer, o indivíduo se integra em uma história e uma cultura, que são muito importantes na construção de seu desenvolvimento. Ao longo dessa construção estão presentes as experiências, os hábitos, as atitudes, os valores que interagem com o indivíduo. Não se trata de determinismo histórico, os indivíduos também participam ativamente de construção de sua própria cultura e de sua história, modificando-se e provocando transformações nos demais sujeitos que com ele interagem.

“O conceito de cultura que eu defendo é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”. (Geertz, p.15)

Segundo Geertz se alguém quer compreender o que é a ciência, deve olhar, primeiramente, não para as suas teorias ou as suas descobertas, e certamente não para o que os seus apologistas dizem sobre ela; você deve ver o que os praticantes da ciência fazem.

Em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é etnografia. É compreendendo o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento.

“Devemos frisar no entanto que não é uma questão de métodos. Segundo a opinião de livros-textos, praticar a etnografia é estabelecer

relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento.

O que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para um “descrição densa”, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle, que estabelece como objeto da etnografia: uma hierarquia estratificada de estruturas significantes em termos das quais as atitudes, os gestos, as ações, são percebidas e interpretadas. São estruturas superpostas de interferências e implicações, através das quais o etnógrafo tem que procurar o seu caminho continuamente. (Geertz, p. 17)

Segundo Geertz a cultura é um documento de atuação. O comportamento humano é visto como uma ação simbólica – uma ação que significa, como a fonação na fala, o pigmento na pintura, a linha na escrita, ou a ressonância na música, – o problema. Se a cultura é uma conduta padronizada ou um estado da mente ou mesmo as duas coisas juntas, de alguma forma perde o sentido. O que devemos indagar é qual é a sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através da sua agência, seja ela um ridículo, ou um desafio, uma ironia, ou uma zanga, um deboche ou um orgulho. (Geertz, p. 27)

Uma forma de obscurecer esse conceito é imaginar a cultura como uma realidade “superorgânica”, auto contida, com forças e propósitos em si mesma, isto é, reificá-la. Outra é alegar um padrão bruto de acontecimentos comportamentais que de fato observamos ocorrer em uma comunidade, identificável – isso significa reduzi-la.

Nada mais necessário para compreender o que é a interpretação antropológica, e em que grau ela é uma interpretação, do que a compreensão exata do que ele se propõe dizer – ou não se propõe – de que nossas formulações dos sistemas simbólicos de outros povos devem ser orientados pelos atos.

Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações, na verdade, de segunda e terceira mão. Trata-se de construções, ficções, algo modelado. Embora a cultura existia em qualquer comunidade, a antropologia existe no livro, no artigo na conferência, na exposição, no filme.

A linha entre o modo de representação e o conteúdo substantivo é tão intrajável na análise cultural como na pintura.

A cultura é tratada como sistema simbólico ou “em seus próprios termos”, pelo isolamento dos seus elementos, especificando as relações internas entre esses elementos e passando então a caracterizar todo o sistema de uma forma geral – de acordo com os símbolos básicos em torno dos quais ela é organizada, as estruturas subordinadas das quais ela é uma expressão superficial, ou os princípios ideológicos nos quais ela se baseia.

“Deve atentar-se para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento, ou da ação social – que as formas culturais encontram articulação. Elas encontram-se, também, certamente em várias espécies de artefatos e vários estados de consciência”. (Geertz, p. 27)

“Se a interpretação antropológica está construindo uma leitura do que acontece, então divorciá-la do que acontece – é divorciá-la das suas aplicações e torná-la vazia. Uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição – leva-nos ao cume do que nos propomos a interpretar”. É necessário que toda a “trama” de significados seja observada e revelada; traçar a curva de um discurso social. É estabelecer o significado do acontecimento ou fato, não o acontecimento pelo acontecimento.

O que se inscreve não é o discurso social bruto ao qual não somos autores, não temos acesso direto a não ser marginalmente, ou muito especialmente, mas apenas àquela pequena parte dele que os nossos informantes nos podem levar a compreender.

Historicamente a questão feminina cresce em importância a partir do século XIX, onde dois grandes grupos imergiram para a política e para o cenário das lutas públicas: o proletariado e as mulheres.

Liberdade e justiça na demanda pelos direitos à cidadania e uma vida digna são os estandartes do contexto histórico marcado pela Revolução Industrial e a participação feminina na força de trabalho.

A questão feminina está inexoravelmente associada à propalada tomada de “consciência” por parte das mulheres, fenômeno que se internacionalizou na segunda década deste século. As mulheres trabalhadoras lutaram pelo direito à existência como ser humano, construíram um caminho alternativo de construção do mundo.

A mão de obra feminina nos meados do século passado era fornecida por muitas mulheres-crianças que os primeiros empresários do ramo têxtil se utilizaram. Oriundas de casas pobres da periferia dos centros urbanos, neste período só os operários mais qualificados recebiam salários, os demais, isto é, mulheres em grande maioria, recebiam alimentos, roupas de trabalho e ao final do ano, uma bonificação de bom comportamento. (Barroso e Costa, 1957)

O desenvolvimento do capitalismo industrial produziu e produz hierarquias na organização do trabalho: como cor de pele, nacionalidade, idade e sexo, transformaram-se em distinções sociais importantes. A classificação biológica de sexo possibilitou quadros de subordinação e gerou salários inferiores para as profissionais mulheres, salários complementares.

“Até carregar barro pra cimentar a Mangueira eu já carreguei... já andei com muito livro de ouro... pedindo ajuda... Quando davam festa da Bahia: ‘Tia Cotinha que vai cozinhar...’ isso tudo em amizade pela minha Escola”. (Tia Cotinha)

As primeiras mulheres carnavalescas como Marie Louise Néri, afirma que o trabalho inicial foi árduo, principalmente nas relações sociais e profissionais.

“Olha, a primeira vez eu não ganhei nada, depois ganhei uma jóia, um bracelete, mas nada de dinheiro, eram presentes simbólicos... sobretudo quando uma mulher trabalhava, ela ganhava uma jóia, um presente, mas não ganhava dinheiro”. (Marie Louise Neri)

Utilizando a razão e o coração muitas mulheres não esqueceram sua exploração mas construíram um caminho de reconhecimento e dignidade profissional.

Basta ser mulher. É isso que fica explícito em diversas relações sociais. Segundo a antropóloga Maria Luiza Heilborn, em trabalho produzido sobre gênero e especificidade da condição feminina, o sexo teria permanecido até então incorporado ao plano da natureza e desse modo em muitos contextos não se torna matéria questionável.

As relações entre natureza e cultura e a concepção de cada conceito se faz necessária.

“Em primeiro lugar, trata-se de uma oposição que só é apreendida a partir de uma determinada moldura simbólica, qual seja aquela que a própria sociedade concebe como sendo o que é natural e cultural. Num plano mais abstrato, dado que a condição humana é indissociável do seu aprendizado cultural, até mesmo na conformação de sua anatomia”. (Geertz, 1979)

Segundo Geertz a cultura é um documento de atuação. O comportamento humano é visto como uma ação simbólica. A cultura é tratada como sistema simbólico ou “em seus próprios termos”, pelo isolamento de seus elementos, especificando as relações internas entre esses elementos e passando então a caracterizar todo o sistema de uma forma geral.

Se é a cultura que fornece os modelos de conduta, aí se encaixam a significação de masculino e feminino. Heilborn propõe que a matriz

simbólica que faz emergir esse questionamento enraíza-se no que se convencionou chamar de individualismo. Enquanto ideologia, segundo as pesquisas da antropóloga, o individualismo sustenta que os indivíduos – categoria aqui entendida em sua acepção valorativa de entidade moral são base e eixo da construção do social. tal concepção tem implicações as mais distintas no funcionamento das instituições sociais e desdobramentos inesgotáveis.

Por ora basta salientar que a categoria de indivíduo tende a apagar ou secundarizar a diferença sexual. Especificamente esta pesquisa não pretende exibir diferenças ou clamar igualdades sociais ou profissionais, o objetivo maior é revelar os papéis sociais e artísticos que algumas mulheres construíram na história das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e reforçar que a luta pela igualdade social e profissionalismo são tão presentes nesse contexto quanto seu amor e empenho pelo samba.

3.1.2 – Gênero

Fornecer um painel desses papéis femininos no universo das Escolas de Samba é tratar de um tema amplo, que comporta grandes debates, mas que traz como eixo central a condição do feminino, a conceituação de gênero.

Não há a pretensão de esgotar a multiplicidade e a extensão dos aspectos que a problemática comporta, e a indicação bibliográfica deve ser entendida nesse sentido.

Tomando de empréstimo à gramática e como recurso tradicional do saber antropológico, em sua acepção original, gênero é o emprego fenômeno presente em algumas das línguas indo-européias – de

desinências diferenciadas para designar indivíduos de sexos diferentes ou ainda coisas sexuadas.¹⁴

“Classe cuja extensão se divide em outras classes, as quais, em relação à primeira, são chamadas espécies que apresentam certo número de caracteres comuns convencionalmente estabelecidos. Qualquer agrupamento de indivíduos, objetos, fatos, idéias, que tenham caracteres comuns, espécie, classe, casta, variedade, ordem, qualidade, tipo”.¹⁵

Gênero é uma representação com implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas nas vidas das pessoas. A representação de gênero é a sua construção histórico-social. O sistema sexo-gênero é tanto uma construção sócio-cultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição social de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc.), a indivíduos dentro da sociedade.

Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se fazer representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. Assim, a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo produto e processo do outro, pode ser reexpressa com mais exatidão. A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação. (Lauretis, 1994 p. 212)

Mas o termo tomou outros significados alocados a cada um dos sexos, e a dimensão biológica dos seres humanos. A década de 70 trouxe a dimensão participativa para o cenário social das mulheres e com isso uma série de trabalhos valorizando os temas de investigação relativos ao sexo feminino.

¹⁴ Larousse Tome III, p. 756 in: Heilborn, op cit.

¹⁵ Ferreira, Aurélio. Dicionário da Língua Portuguesa, p. 682.

Na história das mulheres ligadas à produção de carnaval, a participação efetiva para os desfiles das Escolas de Samba e o fazer artístico dos barracões, espaço central de produção coletiva, muitos artistas tiveram que lutar pelo seu espaço profissional, em várias instâncias do contexto social.

No carnaval do Rio de Janeiro, a participação das mulheres é ampla e em grande parte deve-se muito ao trabalho e desempenho das primeiras mulheres do samba, as tias, que segundo Maria Augusta Rodrigues exercem e exerceram papel de extrema importância no contexto das escolas de samba, e como todos os outros esforços para diminuir o preconceito de gênero.

“... Eu saía daqui do Flamengo, com medo, de ônibus, que era uma grande viagem e eu saía sozinha, daqui, à noite, morria de medo, minha família toda contra e eu tinha que ir à noite para aquelas reuniões de diretoria, mas eu ia... Eu tive que vencer o medo... nessa área de carnaval você tem que talvez fazer mais que outras, é porque era um ambiente muito machista, masculino”. (Maria Augusta)

As Escolas de Samba trazem no seu bojo a história de muitas mulheres, principalmente na figura das tias, responsáveis pela criação e incentivo a muitas rodas de samba, constituindo quase um poder feminino dentro das escolas.

Gênero é um princípio de classificação que emerge da observação do real, isto é, da natureza. A categoria de gênero está inscrita entre as categorias universais do pensamento humano, e são sempre culturalmente determinadas. O discurso antropológico dá ênfase a relação que domina o jogo de construção de papéis e identidades para ambos os sexos.

Os papéis desempenhados pelas mulheres ligadas ao samba e ao desfile das escolas englobam a formação, idealização, produção e organização das agremiações carnavalescas. Essas mulheres como outras mulheres profissionais transcenderam os limites domésticos, tanto

penetrando no mundo masculino como criando uma sociedade entre elas mesmas.

As sociedades mais igualitárias não são aquelas nas quais homens e mulheres se opõem ou mesmo competem, mas sim aquelas onde os homens valorizam e participam na vida doméstica e correspondentemente, as mulheres podem participar em eventos públicos importantes.

As Escolas de Samba, hoje, apresentam diversos setores de produção, favoráveis às mulheres profissionais, como poderemos ver através dos relatos apresentados, dessa forma já trazem sinais de padrões de trabalho, igualitários para homens e mulheres.

Procurei organizar algumas idéias do presente trabalho calcadas inicialmente em artigos de autoras preocupadas com o campo denominado Antropologia da Mulher. Michelle Rosaldo organiza em seu artigo mulher, a cultura e a sociedade alguns estudos no sentido de construir uma perspectiva sobre as relações sociais do sexos em culturas diferenciadas. A autora afirma: "Somos herdeiros de uma tradição sociológica que trata a mulher como essencialmente desinteressante e irrelevante, aceitando como necessário, natural e profundamente problemático o fato de que, em toda a cultura humana, a melhor de alguma forma é subordinada ao homem". (Rosaldo, 1982, p. 33)

Embora a mulher seja importante, poderosa e influente em relação ao homem de sua idade e de seu status social, em todo lugar carece de poder reconhecido e valorizado culturalmente. A atuação da mulher pode ser abordada por inúmeras perspectivas.

Dentro das hipóteses desenvolvidas na última década por antropólogos, sociólogos e historiadores sociais existe uma tentativa de livrar-se de sistemas de valores masculinos para alcançar a natureza da experiência cultural feminina, criar uma cultura feminina inserida na cultura geral. (Showalter, 1994, p. 44)

3. 2 – As grandes damas: D^a Neuma e D^a Zica da Mangueira



*Ilustração 6: Fonte: Museu do Carnaval
D.ª Neuma e D.ª Zica em entrevista, 1990*

A memória do samba é composta por seus fundadores, primeiros sócios, compositores e componentes históricos que se mantêm ligados à premiação. Fecham o desfile para lembrar a todos as raízes, as origens da escola. D.ª Zica e D.ª Neuma da Mangueira, fazem parte dessa memória viva da história do carnaval mangueirense, da velha guarda da Escola, definição que surgiu nos anos 60.

Neuma Gonçalves da Silva, nascida em 1922 em Oswaldo Cruz, é parte da memória viva da Mangueira, assim como Eusébia Silva de Oliveira, D.ª Zica, ambas fundadoras da Estação Primeira de Mangueira. D.ª Zica, esposa de Agenor de Oliveira, o Cartola. Ambas em entrevista dada ao

Museu do Carnaval, revelam sua trajetória no mundo do Samba. *“Acho que a infância foi gostosa, sabe por quê? Tinha samba todo dia na minha casa”.*

D.^a Neuma revela que sua chegada na Mangueira se deu através de seu pai que era muito amigo de Cartola. Com onze anos desfilou no infantil da Mangueira, ano de 1929. Seu pai foi o primeiro presidente eleito da mangueira. Cargo que ocupou até 1934. D.^a Neuma trabalhou muitos anos como operária na Fábrica de Chapéu Mangueira. Quando desfilou pela primeira vez não havia ala naquela época. *“Era tudo baiana de fila. É, as crianças na frente e os adultos atrás. A gente fazia aquela cobrinha na cidade, mas era baiana. Todas mulheres vestidas de baianas”.* Depois, mais tarde, *é que veio a comissão de frente, a 1^a ala de homem foi a ala dos periquitos, depois, veio a ala dos compositores, aí depois foram surgindo as alas Ford, Boêmios. Aí era disputa de roupa, um queria estar com a roupa mais bonita que o outro. Depois veio a ala das simpáticas. Foi fundada pela falecida Lurdes Bolão, que gostava de se destacar... O engraçado é que em 1929, já existia uma escola de Samba Mirim, dentro da escola grande, Escola Mirim da Estação Primeira de Mangueira”.*

D. Neuma também revela que a Mangueira foi precursora das Escola Mirins. As crianças ganhavam muito troféus depois das batalhas e que a escola mirim era completa: com bateria, porta-bandeira, mestre sala, comissão de frente. Para ela o troféu tem um sentido especial. As vezes é preferível ganhar um troféu, que 10 mil réis, o dinheiro vai e estraga, o troféu fica para a eternidade... *“Nós temos ainda lá na quadra, troféus grandes que era a escola grande, que ia ganhar e nós do infantil, íamos e ganhávamos. Fazíamos roupinha de papel crepom, e íamos para lá. Depois veio o chitão...”*

D.^a Zica nunca teve escola. Foi morar no morro com três anos. Com sete já era empregada em casa de família. *“Só me ensinaram a cartilha do ABC, com três anos já estava na Mangueira... então tinham os blocos, que não havia escola de samba... Tinha o bloco da Tia Fé... Saíam os blocos e*

eu saía no bloco do Tio Júlio... até 15 anos. Fundaram a Mangueira. Aí passamos a sair na escola... Cartola veio com onze anos pra Mangueira. Trabalhei muito de cozinheira, casa de família, tudo eu fiz. Foi uma vida sacrificada... Fiquei viúva e o Cartola também... Vivemos juntos muitos anos, e eu estou aqui até hoje, acompanhando a Mangueira. Desde que Cartola fundou a Mangueira, ele já era compositor... Ele era o deus dos meninos da Mangueira. Tanto que quando fundaram a escola, perguntaram a cor que ia botar, foi sugestão dele, o verde e o rosa.”

“O Dr. Marcelo tava arranjando uma casa pra ser associação das escolas de samba... Em cima vou te dar pra você morar, no meio vai ser a Associação das Escolas de Samba do Brasil e embaixo uma casa de negócio. O segundo andar fica pra vocês, faz como você quiser, fica zeladora da Associação. Aí botou o Cartola... Rua dos Andrades, 49... Ficamos ali dois anos. A Associação veio do Estácio para lá. Eu varria, limpava, com o Cartola e de noite tinha reunião, nos dias de reunião. Eu fazia sopa pra vender pro pessoal que vinha do trabalho, pra reunião, fazia bolinho, tudo eu vendia pra ganhar uns trocados, pra ajudar o Cartola. Aí inventaram, nas sextas-feiras, fazerem um samba, um pagode. Vinham aqueles meninos, estudantes e ficavam com Cartola, cantando. Aonde vinha Zé Queti, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, ainda menino... Eu fazia sardinha frita pra vender, pra eles comerem... E tinha uma empadinha que era uma loucura...”

“Mais tarde me ajudaram a arranjar um espaço novo, o lugar que deu origem ao Zicartola, foi a primeira casa com comida e samba, até grandes políticos freqüentaram... a fina flor de Copacabana, foi a Miss. Saiu da minha casa a Miss Brasil. Foi 62 a 64. A Vera Couto foi Miss Brasil... Paulinho da Viola ganhou seu primeiro cachê no Zicartola, até hoje ele diz, aonde saiu Zé Quentinha e a Clementina de Jesus. No dia que eu inaugurei, a minha irmã era amiguinha de Clementina e convidou, que

começou a cantar aqueles partido alto. Aí o Hermínio Belo de Carvalho ouviu, fez uma peça, chamou ela para cantar”.

O Zicartola entre coisas contribuiu inegavelmente para revelação de muitos valores artísticos.

Zica também revela em entrevista que a casa apesar de abrigar muita gente do mundo do samba e ser muito conhecida, não trouxe lucro de dinheiro, já que o Cartola só queria saber de samba e dormir, ela assumiu por algum tempo a gerência da casa. *“Muita gente comia fiado, eu tinha que pagar dez empregados e INPS, não dava. Negociamos a casa. Não estou rica, mas ganhei dinheiro”.*

“Hoje me sinto rica de amizade, de amor, de carinho, da imprensa escrita, falada e televisionada, tudo eu tenho, esse amor até hoje, sou conhecida pelo mundo inteiro, isso é a minha riqueza... Tô muito satisfeita e feliz, rica de carinho... Não só pelo Brasil, mas no mundo. Cheguei na Itália, todo mundo me conhecia, chequei em Portugal, também. – Essa não é a Zica? Então, aquilo pra mim foi uma riqueza...”

Zica também relata que a quadra da Mangueira foi obra de seus amigos, entre eles Eugênio Agostini Neto, que juntos com Cartola, fizeram a sede Palácio do Samba. Muito se fala sobre o pagamento desta quadra mas o resultado final é que a quadra está lá, de pé, e pertence a Mangueira.

Em entrevista sabe-se que Zica tem sido uma grande cozinheira, sempre com suas empadinhas, gestos delicados de receber muita gente. D.^a Neuma prestou uma grande colaboração, alfabetizando muita gente. o trabalho comunitário da Mangueira conta com muitos colaboradores e o complexo esportivo também, a Vila Olímpica e o trabalho contínuo da Mangueira do Amanhã; a Escola de Samba Mirim da Mangueira, onde “a criança pega o gosto da continuação”, revela D.^a Neuma.

“Eu tenho um prazer imenso de ser carnavalesca, de ser da Mangueira, porque eu levo o carinho da Mangueira para todos os lugares. Eu tenho batizado escola de todo rincão brasileiro, tenho uma estante cheia

de troféus de todos os estados, eu sou madrinha, então, eu tenho esse orgulho, esse prazer, essa loucura pelo carnaval e pelo samba, porque me deu essa vida, esse amor”.

3.3 – Vozes Femininas: Chiquinha Gonzaga e D^a Ivone Lara

A primeira participação feminina notadamente conhecida na área da composição se deu através de Chiquinha Gonzaga, ainda nas últimas décadas do século XIX.

CHIQUINHA GONZAGA

UMA HOMENAGEM

CHIQUINHA GONZAGA - 04 a 25 Jul - Teatro II

ARY BARROSO

“MEU ARY BRASILEIRO”

05 a 21 Jul - Teatro II

FRANCO GONCALVES

RUA 1º DE MARÇO, 66 - RIO DE JANEIRO - RJ - TEL.: 216-0626 - CEP. 20010-000

Ilustração 7: Fonte – Centro Cultural Banco do Brasil

Francisca Edwiges Neves nasceu no Rio de Janeiro, em 1847, numa casa da antiga rua do Príncipe (atual Senador Pompeu). Filha do marechal-de-campo José Basileu Neves Gonzaga, pertencia a uma das mais ilustres famílias cariocas, aparentada ao duque de Caxias. Aplicada aluna de piano do maestro Lobo, aos treze anos viu cumprir-se o destino que estava reservado a todas as moças de sua posição social: conheceu o noivo que a família havia escolhido para ela, um oficial da marinha mercante chamado Jacinto Ribeiro do Amaral. Dificilmente, porém, seu temperamento se adaptaria àquele prosaico homem de negócios, herdeiro de toda a tradição patriarcal brasileira. Sócio do barão de Mauá em navio mercante, Jacinto do Amaral ganhava muito dinheiro transportando tropas durante a Guerra do Paraguai. Em função de seus negócios, viajava freqüentemente, obrigando a esposa a acompanhá-lo. Não era esse o destino que Chiquinha Gonzaga sonhara: sempre fechada num camarote de navio ou num quarto de hotel, afastada da música que tanto amava, decidiu abandonar o marido, provocando escândalo. Algum tempo depois, ligou-se a um engenheiro, construtor de ferrovias, que a levou para viver em barracas nas mais diversas frentes de trabalho do interior. Foi um novo fracasso amoroso e o marco de sua opção definitiva pela libertação dos preconceitos. Desistiu das ligações duradouras, que a tornavam prisioneira da tirania masculina, e resolveu adotar pioneiramente o conceito de amor livre, verdadeiro ultraje à sociedade conservadora da época. Mudou-se com os filhos para uma casa modesta, no bairro carioca de São Cristovão, e, para ganhar a vida, passou a lecionar piano em casas de famílias da elite. Ao mesmo tempo, começou a compor algumas músicas. Seu primeiro grande sucesso foi a polca *Atraente*, em 1877. Chiquinha contava então trinta anos de idade e estava no esplendor de sua beleza e de seu talento. Enquanto aprimorava seus conhecimentos musicais com o professor Artur Napoleão, tentava aproximar-se do teatro. As barreiras, no entanto, eram muitas. Num mundo inteiramente masculino, onde a mulher representava apenas o papel de

“rainha do lar”, quem iria confiar numa jovem separada do marido? Depois de bater inutilmente em muitas portas, Chiquinha conseguiu falar com o comediógrafo Artur de Azevedo, que, para sua surpresa, pediu-lhe que musicasse sua peça *Viagem ao Parnaso*, recém-terminada. Certa de que dessa vez obteria êxito, a moça trabalhou com afinco na partitura, que, entretanto, acabou sendo rejeitada pelos empresários. Em 1883, escreveu a peça *Festa de São João*, mas não encontrou nenhum empresário disposto a levá-la ao palco. Em 1885, após vários anos de luta, finalmente conheceu o sucesso: convidada para musicar *A Corte na Roça*, de Palhares Ribeiro, Chiquinha Gonzaga explodiu no teatro de variedades. A partir de então, segundo Marisa Lira, “tornou-se o nome da moda e viu-se preferida pelos escritores teatrais”. Morreu em 1935, aos 88 anos de idade, deixando uma vasta obra formada por 77 partituras de peças teatrais – operetas, burletas e revistas – e cerca de 2.000 composições avulsas. É de sua autoria a famosa marcha carnavalesca *Ó Abre Alas*, feita para o cordão Rosa de Ouro, em 1899.

Ó Abre Alas (Chiquinha Gonzaga)

*Ó abre alas
 Que eu quero passar
 Ó abre alas
 Que eu quero passar
 Eu sou da Lira
 Não posso negar
 Rosa de ouro
 É quem vai ganhar*



Ilustração 8: Homenagem a Chiquinha Gonzaga, comissão de frente idealizada por Rosa Magalhães para o carnaval de 1997 da Imperatriz Leopoldinense. A fantasia exibia suas asas-teclados num desfile milimetricamente perfeito. Foto Manchete, fevereiro de 1997.

D^a. Ivone Lara

Ilustração 9: Acervo Museu do Carnaval. D^a. Ivone Lara, 1990.

Seu nome verdadeiro é Ivone Lara da Costa, o dona foi incorporado ao nome artístico. Em 1945 mudou-se para Madureira. Tinha 23 anos quando iniciou sua carreira de compositora. Tocando cavaquinho e fazendo ótimos sambas, foi levado pelo seu primo Mestre Fuleiro para Escola de Samba Prazer da Serrinha e acabou casando com o filho do Presidente da Escola.

Nesta época D.^a Ivone sentiu o que era o preconceito contra as mulheres, pois nunca conseguiu ingressar nas alas dos compositores da

Prazer da Serrinha e do Império Serrano, embora os seus sambas fizessem muito sucesso, assinados por Mestre Fuleiro. Só na década de 70 começou atuar profissionalmente na música popular. Grandes sucessos de cantores como Clara Nunes, Roberto Ribeiro, Maria Betânia e Beth Carvalho tiveram suas letras como autoria.

Seu caminho musical no mundo do samba, tem sido finalmente de reconhecimento. A história pessoal de Dona Ivone está marcada pelo samba da Serrinha e do Império. Suas parcerias afetivas também conferem a ela um lugar de destaque na formação do samba serrano: Alfredo Costa, Mestre Fuleiro, Silas de Oliveira fazem parte da história do samba do Rio de Janeiro.

Dentro da herança cultural afro-brasileira, destacamos também da região da Serrinha, arredores de Oswaldo Cruz e Madureira, terra marcadamente do samba, o nome de D^a. Ivone Lara.

Samba de Hélio dos Santos, o tio Hélio e Rubens da Silva, de nome Prazer da Serrinha, gravado por Dona Ivone Lara em 1978:

Samba, minha verdade, samba minha raiz

*Qualquer criança
bate um pandeiro
e toca um cavaquinho
acompanha o canto de um passarinho
Sem errar o compasso,
quem não acreditar
podemos provar,
pode crer
nós não somos de enganar,
melodia mora lá no Prazer da Serrinha*

*Nós vivemos alegres a cantar
a nossa Escola
nos dá emoção,
porque ninguém jamais
poderá desmoronar
a nossa união.*

3.4 – O universo de trabalho feminino

A questão da mulher e do trabalho segundo Margareth Rago está atrelada diretamente à questão da moralidade social. No discurso de diversos setores sociais, destaca-se a ameaça à honra feminina representada pelo mundo do trabalho. Por volta dos anos 20 a trabalhadora é vista como uma figura totalmente passiva e indefesa, segundo a imagem construída pela sociedade dentro do universo de trabalho, muitos considerados “antros de perdição”. O jornal operário “A Razão” de 1919 repetia argumentos como “o papel de uma mãe não consiste em abandonar seus filhos em casa e ir para a fábrica trabalhar, pois tal abandono origina muitas vezes conseqüências lamentáveis, quando melhor seria que somente o homem procurasse produzir de forma a prover as necessidades do lar”.

Apesar do número grande de trabalhadoras presentes nos primeiros estabelecimentos fabris brasileiros, não se deve supor, segundo Rago, que as mulheres vão progressivamente substituindo os homens e conquistando o mercado de trabalho fabril. Ao contrário, as mulheres vão sendo progressivamente expulsas das fábricas, na medida em que avançam a industrialização e a incorporação da força de trabalho masculina. As barreiras enfrentadas pelas mulheres para participar do mundo dos negócios eram sempre muito grandes, independentemente da classe social a que pertencessem. Da variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre de lutar contra inúmeros obstáculos para ingressar em um campo definido pelos homens – como “naturalmente masculino”.

No interior da família o trabalho feminino fora do lar era tratado com hostilidade. Os pais desejavam que as filhas encontrassem um “bom partido” para casar e assegurar o futuro e isso era exatamente o oposto às aspirações de trabalhar fora e obter êxito em suas profissões.

As mulheres negras, por sua vez, após a abolição dos escravos, continuariam trabalhando nos setores mais desqualificados, recebendo salários baixíssimos e péssimos tratamentos. sua condição social quase não se alterou, mesmo depois da Abolição e da formação do mercado de trabalho livre no Brasil. É grande o número de negras e mulatas entre empregadas domésticas, cozinheiras, lavadeiras, doceiras de rua e prostitutas – a mão de obra barata.

No começo do século XX o lugar das mulheres na sociedade começa a ser redefinido frente à crescente urbanização das cidades e industrialização que trazem novas perspectivas de trabalho e atuação. As elites trocam a vida fechada e isolada do mundo rural e dos pequenos núcleos urbanos, que tinha a igreja como principal espaço de sociabilidade pelas novas formas de reunião social e de diversão abertas com a modernização das cidades. O teatro e a ópera tornaram-se os principais pontos de encontro, seguidos pelas confeitarias, restaurantes e cafés-concerto. A vida noturna passou a ser mais freqüentada. As mulheres de classe média e alta abandonaram as roupas sóbrias e passaram a se vestir de acordo com a moda européia, francesa. “Nos anos 20 a figura da mulher moderna é magra, ágil, agressiva e independente, comparada à melindrosa, *suffragete* ou às atrizes norte-americanas”. “*Os pais já deixam as filhas serem professoras e trabalhar nas secretarias*”, dizia uma das burguesas emancipadas do romance de Pagu.

As operárias também participavam desse novo universo social e cultural, freqüentando sociedades dançantes-recreativas. As moças já podiam comparecer sozinhas, isto é, desacompanhadas da protetora figura masculina. Entretanto o moralismo ainda existia em torno do casamento, da exigência da virgindade para a mulher e conduta sexual. Paralelamente se desenvolviam também idéias “anarquistas” que defendiam o amor livre, o divórcio e o direito à maternidade voluntária.

Com a crescente incorporação das mulheres ao mercado de trabalho e à esfera pública em geral, o trabalho feminino fora do lar passou a ser amplamente discutido, ao lado de temas relacionados à sexualidade: adultério, virgindade, casamento e prostituição. Enquanto o mundo do trabalho era representado pela metáfora do cabaré, o lar era valorizado como o ninho sagrado que abrigava a “rainha do lar”.¹⁶

O trabalho feminino fora do lar era interpretado na época como uma grande ameaça à desagregação familiar, criando hiatos entre casa, filhos e marido. As mulheres de todas as classes sociais sofreriam muitas pressões contra suas atividades profissionais.

As que pertenciam à elite e às camadas médias estavam certamente no centro dessas preocupações, sobretudo as jovens que iniciavam suas carreiras como médicas, advogadas, biólogas, pintoras, pianistas, mas também trabalhadoras, eram alvos do moralismo dominante.

No imaginário das elites, as trabalhadoras pobres eram consideradas profundamente ignorantes, irresponsáveis e incapazes. No trabalho braçal, antes realizado em sua maior parte pelos escravos, era associado à incapacidade pessoal para desenvolver qualquer habilidade intelectual ou artística. Desde a costureira, a operária, a lavadeira, a doceira, a empregada doméstica e a artista, as várias profissões femininas eram estigmatizadas e associadas a imagens de perdição moral, de degradação e de prostituição.

O discurso feminista liberal afetou muito pouco o conceito que as próprias feministas tinham das operárias e demais trabalhadoras pobres. Como afirmam as mulheres ricas de Pagu, referindo-se ao direito de voto para as operárias: “Essas são analfabetas. Excluídas por natureza”.

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro nascem nesse contexto de exclusão, no universo “marginal”, como afirma Maria Augusta em entrevista.

¹⁶ Cf. *História das Mulheres do Brasil*, 1997, p. 587.

Muitos grupos das camadas mais pobres da cidade, excluídos e moradores de favelas irão formar um grande contingente do mundo do samba.

As mulheres enfrentaram constantemente a dualidade entre ser “do lar” ou ser “da rua”, a “santa” ou a “perdida”, entre a “submissão” ou a “liberação”.

Neste contexto, as mulheres que inicialmente formavam classes participantes e trabalhadoras nas escolas de samba, assumiram de fato o lado de estarem à margem, diferentes, de construir um universo de trabalho feminino, dentro de tradições de lideranças masculinas. Venceram barreiras. Abriram caminhos novos para o trabalho feminino.

3.4.1 – Carnavalescas

Entrevistar sujeitos vivos é fundamentalmente tentar captar sua visão em determinadas épocas sociais e seu lugar nesse processo, no caso das profissionais entrevistadas é tentar recuperar seu papel histórico no carnaval carioca.

Neste trabalho deu-se prioridade às carnavalescas que estiveram ligadas diretamente à Escola de Belas Artes (EBA). Em primeiro lugar porque a relação entre a EBA e as Escolas de Samba é de longo tempo e se deu através das muitas gerações de artistas que participaram da manifestação de carnaval. Em segundo porque através do carnaval, muitos se tornaram reconhecidos internacionalmente.

A atuação das mulheres entrevistadas não se caracteriza como metáfora da sociedade de mulheres que trabalham e participam das Escolas de Samba. São sujeitos individuais que construíram uma história no universo do samba. São suportes empíricos da sociedade e elaborados culturalmente de forma diversa. (Cardoso, 1986, p.17)

Sabe-se que muito da investigação etnográfica deve restringir-se mesmo ao nível dos informantes, mesmo que se insinue a existência de forças e processos sociais em jogo, mas obscuros aos olhos do entrevistador. As dimensões psicológicas e culturais de cada informante, percebidas durante as entrevistas, constroem, de alguma forma, parte da identidade de cada um.

Marie Louse Nery foi uma das primeiras mulheres a participar do processo de produção para Escola de Samba, em fins da década de 50. Como carnavalesca iniciou seus trabalhos convidada por Fernando Pamplona que, pode-se dizer, construiu uma verdadeira geração de profissionais ligados à manifestação de carnaval. Sua atuação se destacou na Acadêmicos do Salgueiro, no início da década de 60, trazendo, o que diversos escritores já afirmaram, uma série de mudanças importantes para a história dos desfiles.

Nessa constelação de profissionais incluem-se os nomes de Arlindo Rodrigues, Fernando Pinto, Joãzinho Trinta e o grupo de mulheres como Liana Silveira, Maria Augusta Rodrigues, Lícia Lacerda e Rosa Magalhães que, sucessivamente, foram formando outras equipes de trabalho, envolvendo novas gerações de alunos da Escola de Belas Artes.

“Não só do teatro ou dos profissionais autodidatas se bastava o carnaval carioca do princípio do século. Nessa época, a então denominada Escola Nacional de Belas Artes, 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.” (Guimarães, 1991, p.21)

As entrevistas ressaltaram pontos relevantes para a análise qualitativa dos dados, com base nos seguintes itens:

1. Nome
2. Profissão
3. Idade

4. Atividades ligadas ao Carnaval
5. Atividades ligadas a Escolas de Samba
6. Trabalhos de destaque
7. Processo de criação artística
8. Relação carnavalesco e Escola de Samba
9. O trabalho feminino no universo da Escola de Samba
10. Visão da Escola de Samba, hoje e no futuro.

MARIE LOUISE NERY

O primeiro contato com o carnaval do Rio de Janeiro de Marie Louise Nery foi em 1958 através de seu marido Dirceu Nery, que havia sido convidado para julgar o frevo na Avenida Rio Branco

Em 1960 o casal Nery foi convidado por Fernando Pamplona para participar do enredo "Debret", na Acadêmicos do Salgueiro: Marie Louise no figurino e seu marido na produção de adereços e alegorias. Pamplona, naquela época, era responsável pelos figurinos do Teatro Municipal.

O trabalho desenvolvido pelo casal, segundo depoimento de Marie Louise, misturava essa coisa de Escola de Samba e Teatro Municipal, essa coisa do "show " de levar o espírito do espetáculo para a Escola de Samba (Guimarães, 1992, p.47). Tal fusão entre samba e teatro, ou entre popular e erudito, seria o ponto básico da revolução, iniciada pelo Salgueiro e que teria sua expressão plástica na concepção das fantasias da escola. (Ferreira, 1996, p.123)

Fernando Pamplona, então Professor da Escola de Belas Artes, conseguir criar uma comunhão entre a comunidade e os carnavalescos, uma vez que os enredos desenvolvidos se tornaram uma grande ousadia. A figura do negro, naqueles enredos, não era tratada apenas como um figurante, mas como um personagem em si mesmo, com seus valores e sua

história. (Guimarães, p.52) Esses carnavalescos se tornaram verdadeiros mediadores da folia, conjugando o saber erudito e o saber popular. (Ferreira, p.123)

Para o enredo de Debret, Marie Louise desenvolveu o degradée de cores, do rosa até o vermelho escuro, passando pelo bordô e chegando ao quase preto. Segundo a carnavalesca foi uma inovação essa ordenação de cores. Entre as décadas de 80 e 90 trabalhou na Escola de Belas Artes e Uni-Rio, atividades que desenvolveu até completar 70 anos, quando se aposentou.

Na época em que começou a trabalhar para Escolas de Samba, nem sempre encontrava facilidades, não havia o barracão de carnaval e suas visitas às costureiras no morro necessitava de acompanhantes, era tudo muito perigoso.

Havia muito individualismo, cada um queria desenvolver sua fantasia à sua maneira, não reproduziam o desenho do figurino fielmente. Segundo Marie Louise era necessária muita tolerância por parte de quem estava idealizando as fantasias, isto é, tentar mediar e conciliar os diversos gostos, os valores daquele grupo e as novas concepções estéticas trazidas por alguém alheio àquela comunidade, como era considerado o carnavalesco.

Segundo seu relato *“só quando o grupo se organizava para desfilar é que se formava o conjunto... O grupo, a ala, não era uma coisa única. Cada mulher tinha palpites diferentes para seu risco. Mudavam o desenho, o comprimento das saias, jóias, babados... Antes quem desfilava queria se vestir, queriam sair de “princesa”, hoje querem se despir... pingentes no busto e tapa sexo...”*

Para Marie Louise o barracão facilitou muito o trabalho... *“Hoje nós temos o barracão onde se faz a confecção de roupas e outras coisas... Primeiro se faz um modelo, depois se toma as medidas, ninguém pode mais reclamar.”*

Quanto ao mercado de trabalho para o carnavalesco hoje, existe, na medida de seu talento e de sua persistência. Segundo ela, o retorno material também é questionável... *“Olha, a primeira vez eu não ganhei nada, depois ganhei uma jóia, um bracelete, mas nada de dinheiro, eram presentes simbólicos. Sobretudo quando uma mulher trabalhava, ela ganhava um presente, mas não ganhava dinheiro... Sabemos que alguns carnavalescos ganham fortunas, mas isto não fica totalmente revelado e depende se a escola pode pagar”...*

Para a carnavalesca o caminho de quem deseja trabalhar para uma Escola de Samba é o barracão de carnaval... *“Entrar num barracão, para sentir o trabalho, ter essa primeira experiência. Depois fazer contatos com os dirigentes. Ir aos barracões dos carnavalescos mais atuantes, como Rosa Magalhães, que para preparar um enredo, foi até Viena. É muito trabalho mesmo...”*

Segundo Marie Louise este tipo de trabalho só deve ser desenvolvido *“especificamente por pessoas que gostam de mexer com materiais, que têm interesse por tudo, escultura, pintura, carpintaria, até mecânica, tem que ser uma pessoa atenta, curiosa e perspicaz... tem que se interessar por cenografia, música... além de saber lidar com as pessoas... É preciso ser especial.”*

Outros carnavais realizados por Marie Louise: Aleijadinho, 1961; O casamento de Dom Pedro I, 1962 e Dona Beija, 1968.

A Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro vem apresentando, ao longo de sua história de produção artística, uma enorme contribuição para o Carnaval. Desde os tempos das Grandes Sociedades, a Escola esteve representada nos mais diversos eventos, até à participação dos desfiles de Escolas de Samba. Atualmente, continua sendo ponto de referência de muitos profissionais iniciantes nesta prática artística.

Por volta dos anos 60, a cadeira de Criação da Forma foi instituída e desenvolvida na EBA, com o objetivo de conjugar criação e técnica e integrar setores profissionalizantes das artes plásticas. O grupo de professores, entre titulares e assistentes, se mostrava imbuído de um sentimento de atualização da Escola. Após as informações teóricas, um professor assistente especializado era incumbido de encaminhar rigorosamente o trabalho prático, e o Carnaval era um campo de atuação excelente para os profissionais da área. Esta tarefa, no setor de Carnaval, cabia ao professor Fernando Pamplona. A ornamentação dos festejos públicos para o Carnaval se constituía numa oportunidade de mercado de trabalho para esse grupo de profissionais, incluindo professores e alunos que se destacassem e onde já se manifestava a presença feminina.

Uma das equipes era constituída pelos professores Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Plínio Cypriano e pela Prof^a Maria Augusta, na época recém formada. Obtiveram o primeiro sucesso com a decoração para o baile do Teatro Municipal, seguindo-se a contribuição plástica para o enredo “Eneida, Sonho e Fantasia”, da Acadêmicos do Salgueiro.

Uma outra equipe era formada pela Prof^a Liana Silveira e seus auxiliares. Entre os trabalhos realizados, podemos citar: “O Carnaval no Espaço”, projeto de decoração externa, de 1966, em equipe com Ana Maria Ladeira, Sonia Nercessian e Deborah Cavalcante, “Melindrosas em Carnaval”, projeto de decoração externa, de 1968, em conjunto com Maurício Salgueiro e Salvador Ferraz. “Samba Cor”, projeto de decoração interna para o Baile do Teatro Municipal, de 1969, em equipe com Ivone Gordalina, “Mundo Encantado de Monteiro Lobato”, projeto de decoração externa, São Paulo, 1969, em equipe com Maria Augusta Rodrigues, Alaide Reis e Cláudia Miranda e Silva.

Lícia Lacerda e Rosa Magalhães participaram de diversas produções artísticas para Carnaval e Escolas de Samba. Entre as decorações destacam-se “Caleidoscópio”, para o Baile do Teatro Municipal, “Yes, nós

temos banana”, 1978 e “Passa, passa gavião, passarinho passarão, 1981, ambos os projetos realizados em equipe com Isa Ramos, para a Marquês de Sapucaí e Rio Branco.

MARIA AUGUSTA RODRIGUES

“Na vivência como artista dentro da Escola de Samba, aprendi muito mais do que ensinei...”

A experiência de Carnaval de Maria Augusta Rodrigues começa com a vermelho e branco da Tijuca – o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, cujo lema é “Nem melhor nem pior, apenas uma Escola diferente”. Ela mesma relata, em entrevista, que a energia que sentiu no primeiro ensaio e a força do desfile a que assistiu naquela oportunidade foram determinantes em sua vida... *“É uma experiência fascinante e mostra a arte do povo brasileiro.”* A trajetória de Maria Augusta no mundo do samba, universo de plasticidade e musicalidade se inicia, muito antes, na sua infância, junto à mãe e ao pai, numa usina de açúcar, no Estado do Rio. Segundo a artista *“há coisas que se tornam permanentes e importantes na vida da gente, mas são partes do processo constitucional de cada um, da nossa origem como ser humano.”*

A escolha pelas artes e pelo carnaval, segundo seu relato, deve-se ao ambiente favorável à criação desenvolvido por sua mãe, que era folclorista. *“Lá na usina, na região, há um carnaval muito rico, cheio de burrinhas e bois, e pequenos grupos que tocavam tambores de lata, imagens que jamais esquecerei... Desde cedo ajudava minha mãe a organizar desfiles, festas, procissão de alas, minha mãe era uma espécie de agente, uma animadora cultural fantástica. Criou uma banda de música,*

que ensaiava na garagem da minha casa... A gente também tinha jongo batido na minha varanda..."

Pesquisando e desenhando fantasias desde a infância, a indumentária ocupou o lugar principal de paixão e interesse de sua vida, que se completou mais tarde com a formação acadêmica na Escola de Belas Artes. *"Eu pesquisava para fazer minha fantasia... Certamente foi consequência da minha criação."*

A Escola de Belas Artes foi extremamente importante em sua vida, a certeza de tantas horas dedicadas às atividades de criação artística conjugam para ela a certeza de que planejar e realizar através de si e do outro é construir em conjunto, característica principal dos trabalhos desenvolvidos para carnaval. *"Acho que o curso do Prof. Campofiorito foi importante para a vida profissional de todos aqueles que dele participaram... Fomos bastante polivalentes na área de Projeto, porque a gente trabalhava, fazia... Esse curso se transformou no curso de Artes Cênicas, Cenografia e Indumentária, Paisagismo e depois Composição de Interiores... anteriormente agrupados no curso de Artes Decorativas."*

Maria Augusta considera, ainda hoje, os Cursos das Belas Artes extremamente importantes, pela pluralidade de possibilidades que oferecem. Define a todo tempo a sua paixão pelo estudo da cor, que transformou seu direcionamento artístico e foi determinante no seu trabalho para carnaval. *"No Curso do Prof. Campofiorito, você fazia um croqui, um estudo, dois estudos, vários estudos da forma, depois fazia vários estudos de cor... e eu aprendi muito durante esse curso, daí a minha paixão pela cor, que veio a caracterizar o meu trabalho: o luxo da cor."*

Na história das mulheres ligadas à produção de Carnaval, à participação efetiva para os desfiles das Escolas de Samba e ao fazer artístico dos barracões, espaço central de produção coletiva, muitas artistas tiveram que lutar pelo seu espaço profissional, em várias instâncias do contexto social. O papel de Maria Augusta também foi relevante, já que

cada presença feminina, naquela década de 60, pode ser considerada um esforço para diminuir o preconceito de gênero e ao mesmo tempo abrir, ainda que não intencionalmente, mais um espaço de atuação para as mulheres profissionais desta área.

“Era muita gente ligada a Carnaval na Belas Artes. Eu já tinha trabalhado com Pamplona, pintando projeto de Carnaval de rua. A gente começava pintando, fazendo o que a gente chamava de trabalho braçal e depois fazíamos o desenvolvimento... depois Pamplona me chamou para fazer com ele a decoração do Copacabana Palace, que era uma decoração do Arlindo Rodrigues sobre folclore brasileiro e eu fui chefiar a parte de adeçaria deste projeto, foi um trabalho muito intenso...”

Maria Augusta também afirma que a Escola de Samba tem um processo matriarcal muito forte, essa coisa das baianas, do risco das Tias, que deixavam o samba acontecer. Afirma que a mulher é muito forte no processo da Escola de Samba.

Além da questão de gênero, a visão do artista ligado à produção de carnaval, na sua opinião, envolve também o tempo de cada criação e o seu fim pleno. O trabalho artístico de carnaval é especificamente longo durante a sua produção e extremamente efêmero, se quisermos defini-lo como produto de consumo.

Até hoje percebemos que os registros sobre carnavais passados é restrito às grandes empresas de transmissão de imagens. A memória de tantos carnavais pode ser resgatada de uma maneira fragmentada com muito esforço e interesse de cada pesquisador ou integrante dos desfiles. Ainda precisamos caminhar para que arte dos desfiles de carnaval ganhe espaço e registros definitivos como objeto de contemplação para as gerações futuras.

“O baile do Copacabana Palace acabou e a decoração ia ser imediatamente desmanchada e eu não sabia... encostou um caminhão, desmanchou tudo, tirou tudo aquilo e levou para o barracão do Salgueiro...”

Quando estávamos descendo a escada do Copacabana, apareceram uns homens, com um bastão de madeira enorme, com um gancho e pegavam aqueles painéis que tínhamos levado meses fazendo, puxavam e jogavam tudo no chão, e eu nunca me esqueço, Pamplona olhava para mim e dizia: agüenta, senão você não pode trabalhar em Carnaval. O nosso trabalho é assim, a gente faz... uma coisa que dure pouco e o baile durou cinco horas, escola de samba são noventa minutos.”

Neste ponto do processo do trabalho final das Escolas de Samba, Joãzinho Trinta reafirma que destruir todo um trabalho de um ano inteiro é destruir todo um acervo cultural que poderia ficar guardado para outros poderem ver. Cada escola de samba conta uma história, um tema, e poderíamos ter um local fantástico, que poderia atrair muitos turistas, nacionais e estrangeiros, o ano inteiro. Poderiam apreciar o trabalho em detalhes, o material empregado e muito mais... (Trinta in: Souza, p. 106)

Para Maria Augusta *“o carnaval é uma arte de consumo imediato, é feita para ser consumida, para acabar, é o momento, dura oitenta, noventa minutos. Todo o trabalho de criação, as despesas... Penso que as pessoas que trabalham em Carnaval, como um todo, em todos os setores de uma Escola de Samba, têm essa coisa de Dionísio, do impulso, em comum, aquilo que vem de dentro, você realiza e acaba. Não existe o processo da preocupação com a permanência...”*

A experiência como carnavalesca foi uma troca rica para Maria Augusta, que afirma que aprendeu mais com a cultura das comunidades do que ensinou. *“A comunidade sempre tem uma maneira de pensar o seu “bom gosto”. Quando fui trabalhar na Escola, comecei a descobrir o quanto tinha aprendido no interior. Nunca levei um figurino pronto, sempre levei croquis e resolvia com as alas não só o colorido como também os materiais, por causa do preço... A Ilha encontrou através da minha mão ou da minha cabeça... uma pessoa que expressasse o gosto daquela comunidade...”*¹⁷

¹⁷ Maria Augusta in: *Vivência do Popular*, 1992, p. 66.

Segundo a carnavalesca, o profissional que faz escola de samba precisa saber “ler” o que a sua comunidade é, para poder criar o carnaval, de acordo com a identidade daquele grupo. No Carnaval de 80 Maria Augusta já havia deixado claro que o trabalho bem sucedido na União da Ilha, fruto de carnavais anteriores incluindo “Domingo”, o enredo de 1977, “O Amanhã” de 1978 e “O que será” de 1979, passaram por esse entendimento claro: a escola aprovou e aderiu a um desfile com fantasias dentro da simplicidade que era a cara da escola, a sua identidade.

“Nós, carnavalescos, temos um problema muito sério quanto ao entendimento e à compreensão do tema enredo, primeiro pela escola e depois pelo grande público. Porque se o enredo é bem compreendido pela escola, ela assume aquilo como seu papel e passa a ser ator e agente, transmitindo para o público o conteúdo do tema. E se a escola não compreende o enredo, perde-se qualquer possibilidade de uma expressão real do seu conteúdo.”

Para a carnavalesca, samba e enredo devem caminhar juntos, as letras devem dizer os enredos e reafirma em depoimento... *“Quando trabalho com os jurados de Escola de Samba, costumo dizer o seguinte: um bom carnaval pode ser visto por uma pessoa surda, compreendido só através das formas, das alegorias, dos figurinos, porque é uma linguagem formal, simbólica, uma linguagem não verbal; e pode ser entendido por um cego, ouvindo a letra do samba. O grande encontro é quando letra e adereços, fantasias, alegorias se completam, no seu todo, transmitindo o enredo, objetivo principal desses meios de expressão.”*

Para Maria Augusta todo o processo de trabalho da escola se confirma, como um grande momento de reunião, de identidade e integração da escola, na concentração na Avenida. *“Desde a saída dos carros alegóricos dos barracões de Carnaval até sua chegada na avenida, é quase um trabalho de “parto”, de muita emoção. Quando todas as pessoas da escola estão reunidas na avenida é quase um momento magnético, elétrico,*

fortíssimo... A energia das pessoas reunidas com muitas fantasias coloridas e depois com a entrada da bateria... é um processo mágico... para mim aí começa a vitória de uma escola...”

Os carnavalescos desenvolvem diversas atividades na execução do Carnaval. Por ser uma profissão que vem se delineando ao longo de três décadas, algumas mudanças relacionadas às suas áreas de atuação se processaram, ampliando significativamente a quantidade de funções acumuladas. Na área administrativa podem atuar como pesquisadores de mercado e relações públicas, em conjunto com a comissão de carnaval. Na concepção intelectual podem ser autores do enredo, escritores, pesquisadores, roteiristas e diretores de espetáculo. No desenvolvimento plástico-visual, desenvolvem ou coordenam as funções de cenógrafo, figurinista, aderecista, projetista, produtor, arquiteto e artista plástico.

Para Maria Augusta o Carnaval é um dos fenômenos onde a transmissão pelo fazer junto, pelo observar, mais acontece. “Só se aprende Carnaval, fazendo Carnaval.”

Nas décadas de 60 e 70 as equipes que trabalharam com Arlindo Rodrigues, Fernando Pamplona e Joãozinho Trinta ilustram bem a idéia de grupo geradores de profissionais, que atraídos pelo mercado de trabalho, aproximaram-se daqueles que naquele momento encabeçavam a primeira geração desses profissionais, definindo estilos e tendências. (Guimarães, 1990, p.232)

Os novos carnavalescos irão ampliar, cada um a seu modo, os horizontes da criação carnavalesca. Maria Augusta se definiu pela liberação da cor e pela simplicidade presentes em seus carnavais do GRES União da Ilha. A carnavalesca ressalta que sua tarefa foi a de expressar a maneira de ser e o gosto da comunidade. O trabalho começava com uma discussão com a ala baseada num croqui. A resolução sobre o colorido e os materiais era tomada em conjunto. A partir desta experiência a escola

encontrou sua identidade, representada mais tarde, num verso de seu samba intitulado "Bom, bonito e barato". (Ferreira,1996, p.127)

Em 1977 o enredo de Domingo de Maria Augusta surpreendeu a todos. Dividido em três partes: manhã, tarde e noite, trouxe a história do domingo do carioca com futebol, praia e botequim. Muita cor e muita música. As alegorias eram simples e corretas, para não impedir o movimento da escola e das passistas, além de ser de baixo custo.

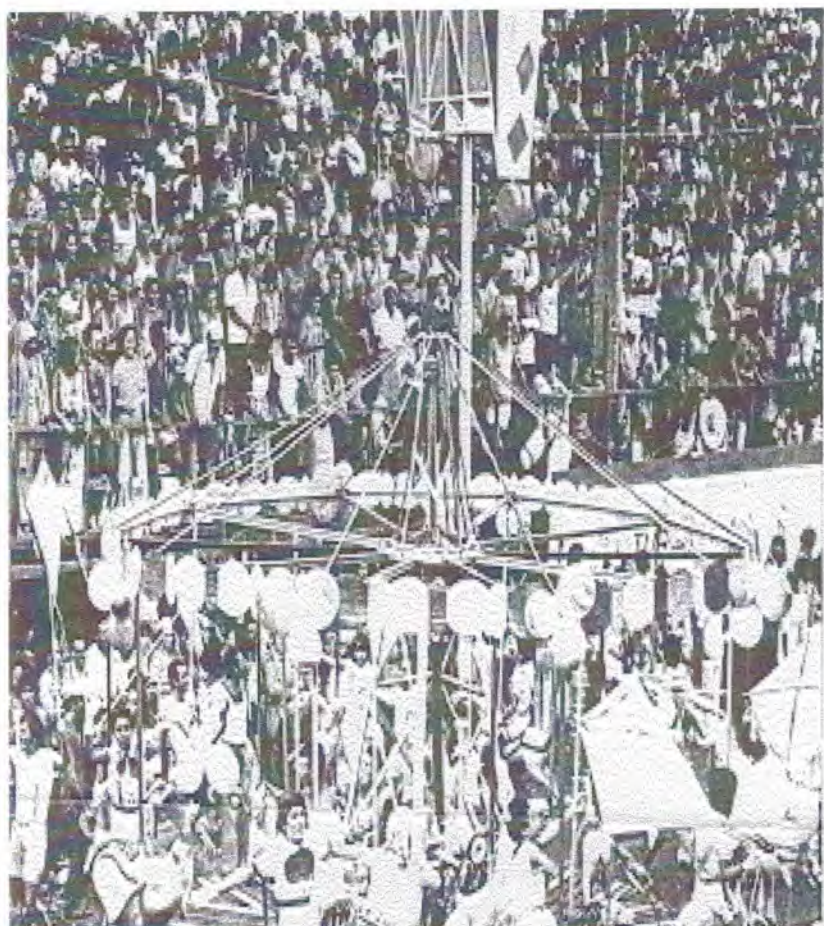


Ilustração 10: O carrossel de "Domingo" da União da Ilha do Governador para o carnaval de 1977. Foto Manchete



Ilustração 11: A ala dos surfistas de Domingo ressalta a simplicidade dos materiais empregados no desfile de "Domingo". Foto O Globo



Ilustração 12: Barracão do carnaval de "Domingo", 1977. Confeção de alegorias

Maria Augusta continuou a tradição dos carnavalescos da Escola de Belas Artes, convidava alunos para integrarem suas equipes. Ecila Maria de Carvalho participou da produção de muitos carnavais idealizados por Maria Augusta. No carnaval de “Domingo” para a União da Ilha do Governador a imaginação teve que dar lugar ao recurso material.

A produção de Ecila para o barracão de carnaval da Ilha do Governador em 1977 reforça a idéia de improvisação com poucos recursos para o desfile, a utilização de materiais alternativos:

“Havia o desenho, mas não havia o dinheiro, dar aquele efeito teria de ser com alguma coisa de absoluto baixo custo, porque não se tinha dinheiro, então nós recebíamos sobras de fábricas,... Era material reaproveitado... o objeto foi carvanalizado, ele era o próprio objeto... Se usava prancha de isopor, a prancha chegava pronta, você comprava e decorava... Mas a prancha era a própria prancha...” (Ecila, em entrevista, 1995)

O carnaval de Domingo trouxe para a avenida a idéia de um enredo construído ao longo das partes de um dia de domingo, comum aos cariocas, com seus hábitos peculiares de ir à praia, ao futebol e ao samba.

A Ilha do Governador naquele ano de 1977 foi uma revelação. Maria Augusta se tornou extremamente comentada como a carnavalesca da comunicação, trazendo a jovialidade, a alegria, de uma escola que não investiu no luxo. A Escola, a partir daquele ano construiu uma identidade de desfile na visão de Ecila, mas o que é fundamental para o sucesso do carnavalesco é saber “ler” ou entender a realidade de cada Escola de Samba.

As carnavalescas Cida Donato e Lorena Cender também relataram passagens de sua produção de carnaval influenciadas pelo estilo de Maria Augusta: o luxo da cor.¹⁸

¹⁸ Os relatos completos estão em anexo. As duas carnavalescas relatam passagens decisivas sobre a inserção da mulher carnavalesca no contexto das escolas de samba.

“Trinta é o luxo do brilho, do plástico, do espelho... Augusta sempre tem essa coisa inteligente de dosar a cor e a forma... Suas fantasias apresentavam sempre uma limpeza visual incrível.” (Lorena)

Entre os carnavais realizados por Maria Augusta destacam-se:

1. “O Negro na Civilização Brasileira” – Império da Tijuca, 1969. Equipe com Alaide Reis, Claudia de Miranda e Silva.
2. “Festa para um Rei Negro” – Acadêmicos do Salgueiro, 1971. Equipe com Arlindo Rodrigues, Fernando Pamplona, João Jorge Trinta e Rosa Magalhães.
3. “Mangueira minha madrinha Querida” – Acadêmicos do Salgueiro, 1972. Equipe com Arlindo Rodrigues, Rosa Magalhães, Fernando Pamplona e João Jorge Trinta.
4. “A Cavalhada” – União da Ilha do Governador, 1972. Equipe com Rosa Magalhães e isa Ramos Pacheco.
5. “Eneida, Amor e Fantasia” – Acadêmicos do Salgueiro. Equipe com João Jorge Trinta e Marco Antônio Faria Lima.
6. “O Segredo das Minas do Rei Salomão” – Acadêmicos do Salgueiro, 1975. Equipe com Aelson, João Jorge Trinta e Marco Antônio Faria Lima.
7. “Poema de Máscaras em Sonhos” – União da Ilha do Governador, 1976. Equipe com Marco Antônio Faria Lima, Adalberto Sampaio e Ecila Maria Cirne.
8. “Domingo” – União da Ilha do Governador, 1977. Equipe com Alcyone Barreto, Adalberto Sampaio e Ecila Maria Cirne.
9. “O Amanhã” – União da Ilha do Governador, 1978. Equipe com Alcyone Barreto, Ecila Maria Cirne, Edmundo Braga e Paulino Espírito Santo.
10. “E a Sorte” – Paraíso do Tuiuti, 1980. Equipe com Alcyone Barreto.
11. “Canto às Laranjeiras” – Canários das Laranjeiras, 1981. Equipe com Billy Acioly.
12. Beija Flor, 1993 – “Uni, Dunitê – A Beija Flor escolheu é você”.

Maria Augusta foi também homenageada em forma de enredo pela G.R.E.S. Unidos de Santa Tereza, em 1996, que recontou sua trajetória profissional desde a Escola de Belas Artes até sua produção de carnaval para a Beija-Flor.

Segue a letra do samba vencedor para aquele desfile:

G.R.E.S. Unidos da Vila Santa Tereza

Carnaval 96

Enredo: Maria Augusta, Sorte e Carnaval

Carnavalescos: Gilberto Laiano e Lauro C. Filho

Compositores: J. Boca Miúda, Barbeirinho e Galileu

Intérprete: Galileu

*Mestrada em belas artes
Figurista folclorista correu chão
No passado já se destacava
Nos grandes bailes de salão*

*Discípulo de Arlindo e Pamplona
Logo alcançou a fama
Cenografando vários carnavais
Hoje é grande personalidade
Da crítica internacional*

*Filha de Xangô com lansã
A avenida é seu divã
Em sua magia vamos mergulhar*

*Ouça nosso canto forte
Nos transmita à sorte
Faça a nossa escola brilhar*

*Estrela apoteótica, fonte de inspiração
Hoje nessa passarela perfumada de jasmim
Exalando emoções
Vermelho e branco suas cores preferidas
És multicolor faz o samba enriquecer*

*Pra esta festa divinal e tão bonita
A vila escolheu você*

*Pega no ganze, pega no ganzá
O que será do amanhã
O destino é que dirá*

LYCIA LACERDA

Lycia Lacerda, também carnavalesca e Professora da EBA apresenta uma visão diferenciada em relação ao trabalho da mulher no carnaval. Ela mesma chefiou várias equipes, e distingue entre as características femininas, a maior adaptabilidade para lidar com questões de ordens distintas:

*“Na escola de samba acontece uma coisa muito engraçada, todo mundo quer ser chefe... uma questão de ascensão social... mas a mulher trabalha na escola de samba por opção, porque gosta, por isso prefiro a mão-de-obra das mulheres... Se elas querem enfrentar aquele trabalho, virar noite num barracão, é porque na realidade gostam do que fazem.
(Lycia, junho 1996)*

Segundo a carnavalesca, a condição para a chefia, de um espaço, como o barracão de carnaval, passa pelo domínio do assunto. Se o chefe ou a chefe sabem fazer e corrigir os erros das diferentes equipes, então ele ou ela são respeitados pela comunidade, mesmo que, às vezes, isto tenha que ser demonstrado de maneira direta:

“Acho que o profissional primeiro tem que saber fazer, se você sabe fazer, você é respeitado. Saber fazer que eu digo, é por exemplo, uma cena de decoração de carnaval, Pavilhão de São Cristovão... Eu andava com uma faca alfa na cintura, e havia aqueles homens e mulheres montando a decoração da avenida e plastificando, ... Como sou extremamente detalhista avisei que estavam esticando o plástico de forma errada... eles

olhavam para mim e não davam bola... Eu passava a segunda vez, explicava, ensinava como fazer ... e nada... Na terceira vez eu mesma cortava o plástico e eles tinham que começar tudo de novo... Um arquiteto da firma assistiu várias vezes essa cena e um dia resolveu interferir no trabalho da equipe, da mesma forma que eu, e foi terrível, foi rejeitado e ameaçado pela comunidade..."

O respeito do trabalho profissional, sem distinção de sexo, mas de distinção de saber. Esta é afirmação de Lycia Lacerda, quando nos relata outra passagem de sua trajetória profissional ligadas a carnaval:

"Há coisas muito engraçadas... Eu e Rosa íamos para a Marquês de Sapucaí fiscalizar as equipes de ornamentação da avenida... Cada dia era uma ... e ficávamos até as seis horas da manhã, sentadas sozinhas, tomando conta de trinta operários, que faziam a decoração... Então era muito engraçado, porque havia a hora do café, e os cafés que forneciam eram horrorosos, cheios de água, então eu comprava café para eles, porque a firma só dava uma sopa... e eles só tomavam a sopa se eu fosse com eles... havia uma troca respeitosa..."

O retorno material do trabalho do carnavalesco é muito pouco, segundo Lycia. O cargo de chefia exige uma interação constante com as equipes, e muitas vezes sustentar, alimentar todas aquelas pessoas, que trabalham dias e noites sem parar.

Entre outras criações Lycia Lacerda também pertenceu a equipe de carnavalescos que construíram vitórias para a Escola de Samba Tradição, desde a sua criação.

Em entrevista a carnavalesca define seu estilo de carnaval com sabor e humor e que se influenciou com as soluções de Arlindo Rodrigues.

"O carnaval de Arlindo que me mostrou isso foi o "Só da Lalá", que era muito engraçado, bonito, com uma pitada de humor." (Lycia, 1996)

Acredita que a participação da mulher nas atividades de barracão de Escola de Samba ou de Carnaval é relevante na medida em que ela supera

as dificuldades e se relaciona com as equipes sem distinção de classe ou gênero, e sim com o destaque da competência sobre o que faz.

“A mão-de-obra, direta, comigo, a minha chefe de barracão é mulher, minha chefe de ferreiro é mulher, minhas duas assistentes, mulheres, diretas, ombro a ombro, ... ex-alunas da Escola de Belas Artes”.

Acredita que a mulher se determina a trabalhar em carnaval por opção pessoal, já que há tantas outras funções. Especificamente no caso feminino, conjuga-se boa vontade, dedicação, afinco e um certo tom maternal em tudo o que faz.

Segundo Lycia numericamente a participação feminina na produção de carnaval vem aumentando, mas nas relações de poder predomina o mando machista diante da submissão feminina, na maioria das Escolas de Samba.

Lycia Lacerda desenvolveu vários trabalhos de carnaval em equipe com Rosa Magalhães, entre eles:

1. “Caleidoscópio” – Decoração interna – Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
2. “A festa para um Rei Negro, 1971 – Salgueiro.
3. “Bananeiras mil” – Decoração interna do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1972.
4. “A Cavalhada” – União da Ilha do Governador, 1972.
5. “Festa da Aclamação” – Portela, 1977.
6. “Brasil ano 2000” – Beija Flor, 1974.
7. “Mulher à Brasileira” – Portela, 1978.
8. “Mangueira minha madrinha Querida” – Salgueiro, 1972.
9. “Passa, passa gavião, passarinho passarão” – Decoração externa – Marquês de Sapucaí, 1978.
10. “Yes, nós temos Bananas” – Decoração externa Marquês de Sapucaí, 1978.

11. "Bum-Bum Paticumbum Prurugundum" – Império Serrano, 1982.



Ilustrações 13 e 14: Foto do acervo da autora. Carnavalescas. Entre elas Lylcia Lacerda, Maria Augusta, Helenise Guimarães e Samuel Abrantes, 1997.

ROSA MAGALHÃES

Rosa Magalhães é considerada por muitos como a carnavalesca do aperfeiçoamento técnico, um prêmio pela sua extrema organização.

Em seus enredos conjuga-se o luxo e a criatividade. Da mesma geração de carnavalescos de Lycia Lacerda, sua trajetória também começa com Pamplona, na Escola de Belas Artes. Sua produção de carnaval já se tornou objeto de muitas pesquisas, entre elas uma abordagem sobre cultura popular e cultura erudita ¹⁹ aplicadas a sua fantasia e outra sobre qualidade total no samba, ²⁰ como decorrência de sua organização nos trabalhos do barracão da Imperatriz Leopoldinense.



Ilustração 15: Foto Manchete, 1995. Rosa Magalhães, carnavalesca campeã, enredo: “Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube”

¹⁹ Ferreira, Luiz Felipe. O Marquês, o Jegue, a Princesa e o Corta-Jaca: um estudo sobre a expressão plástica da cultura popular e da cultura erudita nas fantasias de carnaval das Escolas do Rio de Janeiro, RJ, 1996. (Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes da UFRJ)

²⁰ Filho, Pedro Lins Palmeira. A Qualidade do samba: um estudo da organização do trabalho no barracão de Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense à luz dos conceitos da gestão pela qualidade total, RJ, 1996. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Administração da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Rosa Magalhães tornou a Imperatriz campeã de vários desfiles: misturou luxo e criatividade em doses certas e acrescentou algumas pitadas de efeitos especiais. Para contar a vida da austríaca Maria Leopoldina, que se casou com Dom Pedro I e se tornou Imperatriz do Brasil, a carnavalesca fez até nevar no Sambódromo – um dos carros simulava uma nevasca, fazendo jorrar flocos de espuma sobre os componentes. A Áustria é aqui. Uma combinação de nobres e araras. Comissão de frente inspirada na corte austríaca – Rosa usou de trajes da época – a parte da nobreza era um luxo, sustentado em parte pela ajuda financeira de R\$ 100 mil do Consulado da Áustria.

O estilo bem comportado – seguido também na parte brasileira do enredo – deixou o nu longe da passarela. As alegorias do teatro de marionetes – alusão à infância de Leopoldina na Áustria – chegava ao requinte de reproduzir na parte de trás do carro uma oficina de bonecos. A da estátua de dom Pedro I, em que alegoria e destaque se confundiam, encerrou o desfile da escola com chave de ouro. (O Globo, 21 de fevereiro de 1996)



Ilustrações 16 e 17: Fonte acervo da autora. Parte das alegorias do carnaval de Rosa Magalhães para o enredo da Imperatriz Leopoldina em exposição no Museu Histórico Nacional, RJ, 1996. Nas fotos a chegada da família real ao Brasil, a chegada de Leopoldina e parte da carruagem Vienense.



Ilustrações 18 e 19: Fonte acervo da Autora. Museu Histórico Nacional, RJ, 1996. Nas fotos a mescla do popular e do erudito, do tropical e do europeu. A mescla da realeza com os elementos tropicais, como a arara, na fantasia da baiana.

Entre outros carnavais, Rosa Magalhães desenvolveu seis enredos para a Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, relacionando aspectos da cultura popular e da cultura erudita.

1. “Não existe pecado abaixo do Equador” – 1992.
2. “Marquês que é marquês, do sassarico é freguês” – 1993.
3. “Catarina de Médicis na corte dos tupinambás e tabajaras” – 1994.
4. “Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube...” – 1995.
5. “A Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta Leopoldina, a Imperatriz do Brasil” – 1996.
6. “Eu sou da lira, não posso negar” – 1997.
7. “Quase no ano 2.000” – 1998.

Nos figurinos de Rosa Magalhães, Ferreira busca analisar os conceitos de cultura popular e erudita, mostrando que a carnavalesca trabalhou com elementos da cultura tropical e outros elementos da cultura européia, materializados em penas e plumas. Nessa fusão de elementos surge a nossa brasilidade. Segundo o autor Rosa Magalhães trabalha com os opostos para fundir influências que se traduzem na nossa cultura.

A arte de Rosa Magalhães se tornou internacional: nas ruas de Lyon, seu carnaval foi comentado e aplaudido.

“Lyon: de notre envoyé spécial Ren é SIRVIN

Si, dans les salles de spectacle et les rues de la ville, l'Escola de Samba Imperatriz leopoldinense a remporté les plus grands succès à la 7^a. Biennale de Lyon parce qu'elle répondait à l'attente d'un public désireux de vivre le Carnaval do Rio... (Septembre, 1996 – LE PROGRÈS, France)

Ao carnavalesco de uma escola de samba cabe a função vital da criação do enredo e de seu desenvolvimento. Todavia, o trabalho de um Carnavalesco, vai muito além da criação do enredo, elaboração de sua sinopse, execução de esboços dos carros e fantasias e controle de sua confecção nos diversos setores. Seu sucesso, não é, necessariamente, medido pela obtenção do campeonato. (Cavalcanti, 1994)

Segue quadro das funções do carnavalesco em uma Escola de Samba, elaborado por Helenise Guimarães.²¹

CARNAVALESCO

Área de Desenvolvimento Plástico/Visual	Área de Concepção Intelectual	Área Administrativa
Cenógrafo Figurinista Aderecista Projetista	Autor do Enredo Escritor e Pesquisador Roteirista Coordenador	Pesquisador de Mercado Relações Públicas
Produtor Arquiteto Artista Plástico	Contra-Regra Diretor de Espetáculo	Em conjunto com a Comissão de Carnaval

²¹ Helenise Guimarães é co-orientadora dessa pesquisa e autora de Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca, UFRJ, 1992. (Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Belas Artes)

Na Imperatriz percebe-se que Rosa Magalhães percorre os diversos setores, verificando o andamento do trabalhos, discutindo e planejando modificações, resolvendo problemas, explicando detalhes de seus esboços ou até mesmo, pintando adereços, ela própria. Percebe-se nitidamente o poder decisório da carnavalesca em relação a todo o processo de execução das alegorias e fantasias dentro do barracão.

3.4.2 O Barracão de Escola de Samba e a mão de obra feminina

A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, o ato da potência, o cosmo do caos. Através da arte muda-se a forma, transforma-se a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. (Bosi, 1991, p.13)

No barracão das escolas de samba encontramos muitos profissionais que trabalham no anonimato suas produções, que são um convite sem par para o olho e a imaginação pela qualidade e quantidade apresentadas.

Am 1997 tive a oportunidade de participar como Supervisora do Projeto de carnaval em parceria com a LIESA, sob a coordenação da Prof^a. Helenise Guimarães. Foi extremamente importante verificar no campo algumas abordagens teóricas em torno da produção de carnaval nos barracões de Escola de Samba.

Os barracões do Grupo Especial se concentram, na sua maioria, na área portuária do Centro da cidade do Rio de Janeiro. Ao olharmos o interior de um barracão de carnaval, temos a impressão de uma grande oficina, com pé-direitos de cerca de dez metros. Em torno da produção de cada escola há um sigilo, uma preocupação de não se revelar todos os segredos de uma agremiação carnavalesca para a outra.

É muito difícil para o pesquisador ou visitante estabelecer os limites de atuação daquele universo de relações de trabalho. Há relações que parecem claras e outras ambíguas, principalmente na esfera do poder, atrelado aos patrocinadores da escola. É um cotidiano permeado pela ambigüidade.

Como espaço onde se confere uma complexa rede de interações sociais, o estudo da administração de um barracão de carnaval, suscita, segundo Pedro Lins, a aproximação de outras ciências como a Psicologia, a Sociologia e a Antropologia.

Desta forma a cultura revelada no barracão envolve relações formais e informais. O barracão abriga diversos contrastes sociais, mas ao mesmo tempo aproxima pessoas, desenvolvem-se afinidades, criam-se laços entre seus integrantes.

Entre as figuras femininas de grande relevância dentro do barracão da Imperatriz Leopoldinense destaca-se D^a. Regina, administradora do barracão. Além de controlar o ponto, manter registros de ocorrência e efetuar pagamentos, elabora o cardápio da cozinha e faz as compras de material para o carnaval da escola. Sua sala parece a de uma matriarca, a chefe da casa, e faz referência aos funcionários do barracão com a expressão “Família Imperatriz”.

Desde 1976 trabalha como assistente de carnavalesco. Já passou por outras escolas como Unidos de Lucas, Vila Isabel e Mangueira e afirma que o que gratifica mais para ela nas atividades para Carnaval é o resultado final do desfile, por constatar a alegria da agremiação e seus componentes.

D^a. Regina considera o trabalho de carnaval o mesmo trabalho de uma indústria, e o aperfeiçoamento técnico conseguido através da liderança de Rosa Magalhães construiu, na sua opinião bases sólidas sem muito problemas. Entretanto o “carro chefe” de qualquer escola é o patrocínio. Muitas escolas enfrentam o mesmo problema: a falta de dinheiro. As fantasias também se tornaram muito caras para todos, não só para as

pessoas que já desfilavam há muito tempo, como para aqueles que pretendem realizar o sonho do desfile.

Diante deste quadro de dificuldades, D^a. Regina torce para que os desfiles de escola de samba não cheguem a um fim, já que só a dedicação ao trabalho e amor pela escola não são suficientes hoje para garantir o samba na avenida sem o grande *show* visual e luxuoso de muitas agremiações.

Mudanças também poderiam ocorrer no desfile para Sandra dos Santos Damaceno, 50 anos, chefe das costureiras também do barracão da Imperatriz Leopoldinense.

Sandra comanda doze costureiras e trinta e duas ajudantes de costura, que na sua grande maioria é sempre constituída de mulheres.

Trabalhou com Viriato na Portela, Vila Isabel e Imperatriz, hoje com Rosa Magalhães. Também foi costureira do carnavalesco Vilela na Tradição, e na Beija-Flor com Maria Augusta. Sandra gosta muito do que faz e desfila na diretoria da Escola.

Costurar inicialmente é seu meio de vida e o que gratifica mais, para ela, é ver o trabalho concluído, realizado. Exibe suas baianas com muito orgulho, afirmando que são trabalhosas mas valem pelo resultado final. Seu ritmo de trabalho significa organização, para acompanhar todos os detalhes necessários.

Entre as fantasias que confecciona estão a ala das baianas, a bateria, a primeira ala da escola e toda a composição dos carros alegóricos.

Entre as dificuldades que encontra hoje no seu trabalho é o retorno material. Muitos outros profissionais se “vendem” por preços insignificantes só para terem seus nomes divulgados, segundo ela.

Sua experiência aponta para alguns problemas, como o da massificação do carnaval, as fantasias vendidas em shopping que super valorizam e inflacionam os preços. Paralelamente a isso, a pouca preocupação com o aproveitamento dos materiais e fantasias. No trabalho

com Rosa Magalhães muita coisa se aproveita, mas nem tudo. Sandra diz que poderia haver um pessoal só para restaurar os materiais. Outra preocupação sua é a mão-de-obra de costureiras que muitas vezes saem da escola por necessidade de maior “garantia” das funções, em troca de uma carteira assinada.

Analisar as relações de produção que se desenvolvem no interior de cada barracão de escola de samba é tentar alcançar o significado e sentido das coisas. (Geertz, 1978) Busca-se o sentido das ações e expressões, especificando o sentido que elas têm para seus atores.

O barracão é a oficina do samba. É a fábrica dos sonhos, onde algumas toneladas de ferro, tecidos, madeira, isopor e uma infinidade de materiais distintos transformam-se aos poucos em carros alegóricos.

No barracão desenvolvem-se atividades que podemos associar ao trabalho de uma fábrica propriamente dita, cujo produto é a escola de samba desfilando. (Souza, 1989, p. 95)





Ilustrações 20 e 21: Fonte: Acervo da autora. Imagens de trabalhadoras no interior de um barracão.

Nem todas as costureiras trabalham no barracão, muitas, hoje, costuram em suas casas. Recebem os desenhos concebidos pelos carnavalescos, confeccionam um modelo de fantasia, que depois de aprovado pelo carnavalesco é vendido por cada chefe de ala. Souza, 1989, p. 96)

Durante o período de trabalho de campo (1995/1996), entrevistei outras profissionais de barracão, cujos depoimentos estão sintetizados abaixo:

Selminha Sorriso, 25 anos, 10 anos de profissão. Porta-Bandeira. Já participou da Império Serrano, Estácio de Sá e Beija Flor. Acredita que as Escolas de Samba vão melhorar cada vez mais. Não vê dificuldades nas atividades para as mulheres profissionais.

Sonia Regina Correia da Silva, 42 anos, 12 anos de profissão. Engenheira Eletricista. Faz carnaval há 7 anos. Já trabalhou para Viradouro, Grande Rio, Vila Isabel e Beija-Flor. Exerceu funções de mestre de costura, carnavalesca e projetista. Já desfilou como baiana, na bateria e

na comissão de frente. Vê como maior dificuldade a parte financeira. Vê seu trabalho apreciado e julgado é o que lhe mais gratifica. Acha que muitos artistas que fazem carnaval continuam no anonimato. As mulheres têm espaço no trabalho para carnaval, mas são valorizadas as que são consideradas mão de obra especializada. Acredita que as Escolas de Samba só terão futuro como trabalho e espetáculo se implantarem um sistema de empresa para superar a crise.

Márcia Feitosa Mendes, 29 anos, professora e secretária. Exerceu o magistério há 7 anos e a função de secretária há 5 anos. Trabalha para a Beija Flor de Nilópolis há 3 anos. Participa do desfile e o que mais gratifica é saber que colaborou para que o desfile acontecesse. Como dificuldades vê a verba liberada pela Prefeitura que impede mais empreendimentos. Para ela os artistas que produzem para as escolas não são reconhecidos. Acha que as mulheres optam por atividades ligadas a carnaval, porque julgam ser mais apaixonantes. Acredita que as Escolas vão aprimorar suas técnicas no futuro.

Kirki G., 24 anos de profissão. Vendedora de material de carnaval. Trabalha para todas as Escolas de Samba e não participa do desfile. O que é mais gratificante para ela é o resultado dos desfiles. Acha que a Riotur não dá o valor necessário às Escolas e que gostaria de ver o carnaval do futuro sem a manipulação da imprensa. Gostaria que valorizassem mais os artistas ligados a carnaval, não só os de nível universitário. Em relação às mulheres acredita que o espaço está se abrindo para o trabalho dentro das escolas, sem distinção de sexo.

Vera Lúcia S. Queiroz, 48 anos, 14 anos como costureira. Trabalha há 14 anos para Beija-Flor. Participa do desfile. Acha admirável a participação das mulheres nas atividades do barracão. Não vê dificuldades no trabalho e acredita que as Escolas irão desfilar sempre mais bonitas, a cada ano.

Francisca Magalhães, 46 anos. Cabelereira e adrecista há 12 anos. Já trabalhou na União da Ilha e na Beija Flor com Joãozinho Trinta e Maria Augusta. Sempre participa dos desfiles, em todas as alas possíveis. Para ela o que mais gratifica é o desfile, mas vê como dificuldades a atuação da imprensa que destrói a imagem da Escola. Acha que há muitos universitários no barracão, mas que continua trabalhando com liberdade. Julga o ambiente de trabalho no barracão favorável para as mulheres hoje, já que há muitas mulheres "de família" trabalhando no carnaval e que deseja que no futuro as Escolas de Samba possam ajudar mais os trabalhadores de samba, em geral, liberando o INPS, legalizando a situação.

O espaço do barracão pode ser interpretado ainda como um grande desafio para seus administradores ou administradoras. Embora não se destaquem as diferenças de sexo nesta pesquisa, a tentativa de vencer preconceitos em todos os segmentos é grande. Sabe-se que na esfera de trabalho, onde a autoridade máxima é exercida pelas homens as barreiras sociais ainda têm que ser ultrapassadas com muita determinação, precisam demonstrar a capacidade de se revelarem sujeitos históricos responsáveis.

"É um "exército" para você comandar... Cento e cinquenta, duzentas, trezentas pessoas, com níveis culturais diferentes..." (Ecila, em entrevista, 1995)

"As mudanças dos aspectos visuais dos desfiles estão em conformidade com cada época, quando surge uma série de descobertas em relação à utilização de novos materiais". (Guimarães, p. 197)

A cultura material do barracão de carnaval congrega diversos elementos, entre eles a ferragem, a carpintaria, os adereços as fantasias, a chapelaria e as esculturas.

As ferragens permitem criar as estruturas metálicas, que vão, aos poucos construindo os carros alegóricos. Ao término de um desfile, inicia-se o trabalho de desmonte dos carros e a preparação de suas estruturas

para o reaproveitamento no carnaval seguinte. É, portanto, o primeiro trabalho a começar no barracão iniciando suas atividades em março, logo após o carnaval e terminando dias ou horas antes do desfile, muitas vezes com retoques de última hora.

Além da construção de plataformas metálicas de sustentação, uma engenharia complexa de mecanismos de elevação é desenvolvida, no interior dos carros.

A carpintaria produz peças para diversos fins, desde tábuas de compensado a trabalhos artísticos em madeira, projetados, pela carnavalesca, no caso da Imperatriz Leopoldinense.

Os adereços formam a fábrica de fantasias. Neste setor uma infinidade de diferentes materiais como, por exemplo, plásticos, tecidos, acetatos, espelhos, papelão, tinta, cola, plumas, transformam-se em diferentes objetos, como bonecos, teatros, acessórios de mão. A chapelaria também se desenvolve de forma similar.

A Escola de Samba, tradicionalmente se ocupa da confecção das fantasias das baianas, das crianças, do pessoal do barracão da bateria, que são doadas pela escola.

As fantasias de alas são organizadas fora do setor do barracão pelos chefes de alas e costureiras. Hoje é realizada a chamada mostra dos protótipos de fantasias, geralmente na quadra da Escola, aberta à comunidade e aos futuros integrantes do desfile, para que vejam, escolham e comprem o que lhes for mais conveniente. Além desta mostra muitas escolas já optaram por exibirem suas fantasias em lojas, *shoppings* ou em pacotes turísticos.

A produção de esculturas apresenta-se de forma diferenciada para cada agremiação carnavalesca. Algumas escolas optam por contratar o trabalho em forma de pacote, para artistas de fora, ou melhor, terceirizam este setor. Outras escolas desenvolvem o trabalho dentro do espaço do

barracão, como é o caso das esculturas de espuma produzidas sob a supervisão de Oswaldo Jardim, carnavalesco da Mangueira em 1997.

De forma similar à produção de esculturas, outros setores do barracão também se encaixam como atividades terceirizadas, contratadas a profissionais externos, como as fibras, a iluminação, a pintura de arte, a pastelação e os efeitos especiais.

O barracão de escola de samba tem originado diversas pesquisas e debates de especialistas. Pedro Lins, defende a idéia de qualidade total, conceito pertinente às novas teorias organizacionais de empresas, que para ele, se adequa ao trabalho desenvolvido no barracão da Imperatriz Leopoldinense, coordenado por Rosa Magalhães. Neste espaço de produção artística revelam-se elementos puros do pensamento da qualidade, agrupados em redes de relacionamento causais:

1. Presença de uma liderança visionária – no caso da carnavalesca, que idealiza todo o enredo e desenvolve sua concepção plástica e funcional.
2. Espírito de cooperação – percebido nos diversos setores entre chefes e trabalhadores de equipe.
3. Clima de aprendizagem organizacional – os setores não apresentam limites rígidos no seu campo de produção, nem preocupação, em formar especialistas, ao contrário, todos devem entender um pouco de tudo.
4. Gerenciamento por processos – as diversas etapas necessárias ao bom desenvolvimento do trabalho do barracão é controlado pela administração, que interfere no aumento de mão de obra ou contratação de novas equipes ou materiais quando é necessário, durante todo o ano de produção de carnaval.
5. Melhoria contínua – a supervisão do trabalho da carnavalesca Rosa Magalhães é percebida continuamente, com a precisão dos

detalhes, a busca da perfeição, do melhor resolvido para cada setor de trabalho.

6. Realização pessoal no trabalho – clima social apreendido durante a pesquisa de campo, do referido autor no barracão da Imperatriz, foi o de superação dos problemas de todas as ordens e tentativa de harmonia em quase todo o tempo, parte desenvolvido pela administração, na figura de D^a. Regina, que caracteriza o grupo com a qualidade de uma família.

A satisfação do cliente, isto é, o desempenho na avenida, no momento da concentração e a harmonia no desfile são fundamentais para os integrantes da escola, mas o produto final que pode garantir o sucesso da escola na avenida envolve principalmente a empatia do público, durante o desfile. Esta condição, ao final de todo o processo, também definirá se a escola é favorita ou campeã.

Num debate com outro especialista de carnaval, o mesmo autor, Pedro Lins discute com Joãozinho Trinta sobre a gestão do sonho, o caleidoscópio da história do carnaval e sua produção.

Se por um lado a teoria organizacional tenta aplicar noções de recursos humanos e financeiros submetidos a uma cultura de lideranças, na figura do presidente da escola e ou do bicheiro, Joãozinho Trinta tenta ir mais além, afirmando que a vivência cotidiana da sua intuição, tenacidade e fidelidade aos seus sonhos são o que contam.

“um dia vi um menino que mal sabia ler, se transformar em um escultor e construir um carro alegórico...” (o Dia – 26 de fevereiro de 1997)

O que o barracão representa dessa forma na sua visão de carnavalesco é que é necessário ter um olho cínico, identificando potencialidades e talentos, estimulando aprendizados e motivações. Este é o ponto que coloca o barracão, não só como um espaço de excelência para o desenvolvimento de práticas artísticas, como consegue incorporar o que há de mais moderno na teoria organizacional da cultura e do

comportamento humano: a importância de buscar sempre novos talentos, a compreensão das diferenças dos potenciais individuais, a aprendizagem como mola da motivação e a harmonia entre a cultura dos líderes e o comprometimento dos seguidores como chave do processo de participação e do sucesso organizacional.

Samba de Vila Isabel: autor: Martinho da Vila

puxador: Ailton Guimarães Jorge

arranjos e regências: Ed Lincoln

Gravado nos Estúdios Transamérica

Pra tudo se acabar na Quarta-feira

*A grande paixão
Que foi inspiração
De um poeta é um enredo
Que emociona a velha guarda
Lá na comissão de frente
Como a diretoria
Glória a quem trabalha o ano inteiro
Em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras
Figuristas, desenhista e artesão
Gente empenhada em construir a ilusão
E que tem sonhos
Como a velha baiana
Que foi passista
Brincou em ala
Dizem que foi o grande amor de um mestre-sala
O sambista é um artista
E o nosso tom é o diretor de harmonia
Os foliões são embalados
Pelo pessoal da bateria
Sonhos de reis, de pirata e jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira
Mas a quaresma lá no morro é colorida
Com fantasias já usadas na avenida*

*Que são cortinas
E são bandeiras
Razões pra vida
Tão real da quarta-feira
(É por isso que eu canto)*



Ilustração 22: Acervo da autora
Marie Louise Nery



Ilustrações 23 e 24: acervo da autora. Maria Augusta Rodrigues e Rosa Magalhães.

3.5 Representações femininas nos desfiles

"Todos os grupos humanos têm a capacidade de liberarem-se de si mesmos e de enfrentarem uma diferença radical no encontro com o universo sem leis nem forma, que é a natureza na sua inocente simplicidade." (Duvignaud)

Nesta pesquisa considero representações as formas destinadas às fantasias de carnaval.

As fantasias permitem às pessoas que recriem seu mundo de forma mágica. Vestidos de esplendor ou originalidade, os integrantes dos desfiles reinventam seu papel social. Esta é a principal interpretação da fantasia carnavalesca que marcou a "inversão social", descrita por Roberto da Matta.

A fantasia é uma espécie de símbolo de todas as inversões que o carnaval permite: de papéis, de comportamento e até de sexo.

Se por um lado as fantasias de Escolas de Samba podem representar a possibilidade de “inversão de papéis” por um dia, por outro lado podem ressaltar características de um determinado grupo social.

Inicialmente, a praticidade das roupas era coerente com o objetivo dos desfiles: sambar com vestimentas simples, propiciando maior liberdade dos pés e do corpo para os sambistas. Mais tarde as fantasias foram sendo unificadas para dar idéia de conjunto e as cores começaram a trazer o componente de identidade.

As escolas de samba desfilavam em seus primórdios apenas com as fantasias de baianas. Os outros grupos de pessoas, que hoje formam as alas desfilavam uniformizados.

Mais tarde já na década de 50 é que se torna obrigatório o uso das fantasias, criando uma identidade visual para as escolas.

Ferreira sugere em sua dissertação que a fantasia de escola de samba desenvolveu uma linguagem própria e característica da folia ao estilo carioca, uma síntese da arte foliar. As associações de formas e significados que compõem, por exemplo, a vestimenta de uma ala de baianas não encontram similares em nenhum outro carnaval. Para o autor é o figurino de escola de samba, que formalizará, portanto, uma estética brasileira, e carioca, para o carnaval.

3.5.1 As baianas

Vários estudos sobre o carnaval brasileiro não hesitam em relacionar os desfiles profanos do Carnaval com as procissões religiosas dos séculos anteriores. Alguns acreditam terem tido os desfiles origem nas taieiras:

“De Nossa Senhora do Rosário, o famoso séquito eram as taieiras e lindas mulatas, vestidas de saias brancas, entremeadas de rendas, de

camisas finíssimas e de elevado preço, deixando transparecer os seios morenos, ardentes e lascivos. Um torso de cassa alvejava-lhes a fronte trigueira, enfeitado de argolões de ouro e lacinhos de fita, ao colo, viam-se-lhes trêmulos colares de ouro, e grossos cordões do mesmo metal volteavam-lhes, com elegância e mimo, os dois antebraços, desde os punhos até o terço superior. (...) e a procissão avançava ao som de canções populares, onde o elemento religioso confundia-se com o profano. (Cabral, 1974)

No Rio de Janeiro as festas e reuniões do grupo negro realizaram-se no interior das residências, apesar da repressão policial. Nestas festas se dançava e se compunham tipos de modinhas que dariam origem mais tarde ao samba que conhecemos hoje. Realizavam-se nas casas de mulheres famosas, que reuniam invariavelmente, a função religiosa de Mães-de-Santo de algum terreiro. Duravam mais de um dia. Havia farta distribuição de comida e bebida. Dessas reuniões saíam os primeiros desfiles que mais tarde dariam origem aos ranchos e blocos. (Rodrigues, p.27)

“Costuma-se dizer que a mulher começa a atuar na escola como passista, eventualmente se torna porta-bandeira e depois se instala na ala das baianas”. A ala das baianas, formada por um mínimo de 100 componentes acima dos 45 anos, é um grupo obrigatório pelo regulamento, mas não recebe pontuação como os demais quesitos a serem julgados.

A origem das baianas vem também das festas negras, entre elas a Folia do Rei Balthazar (espécie de Folias de Reis, fora de época) e as do Rosário e São Benedito, quando ocorriam, desde 1711, a coroação do Rei e da Rainha do Congo.

As “baianas”, figuras exponenciais e obrigatórias nas escolas de samba, representam o que há de mais tradicional e autêntico nos desfiles. Suas origens são anteriores às das Escolas de Samba, são dos tempos dos Vice-Reis quando as “taieiras” – mulatas trajadas de baianas formavam e

guarda de honra no andor de N. S. do Rosário e também na procissão de São Benedito no dia dos Reis (6 de janeiro).



Ilustrações 25 e 26: Acervo da autora. Baianas da Engenho da Rainha e Baiana da Imperatriz Leopoldinense.

No fim da década de 1920, quando as escolas de samba foram fundadas, as baianas se tornaram figuras obrigatórias no acontecimentos profano-religiosos e carnavalescos, de origem negra.

No princípio, homens saíam fantasiados de baianas nas escolas de samba. As “baianas” vinham formadas nas laterais e tinham a incumbência de defender a agremiação das violências que sofriam quando grupos rivais se encontravam. As baianas-homens traziam embaixo de panos, nas pernas, navalhas para se defenderem. Mais tarde essas baianas de linha foram substituídas pelas cordas, que passaram a desempenhar o papel de proteção ao cortejo.

Quando as baianas deixaram de sair nas laterais das escolas, formaram uma ala e continuaram participando rotineiramente dos desfiles. A ala das baianas é constituída exclusivamente por mulheres havendo, inclusive uma determinação nesse sentido no regulamento do desfile.

Segundo depoimento das portelenses Diva, Tia Vicentina e Doralice, as baianas formavam os coros e vozes e influíam na escolha dos melhores sambas cantados nas quadras de ensaio. Segundo Isnard e Candeia, em seu livro "Escola de Samba"; Paulo da Portela ouvia o coro das baianas antes de definir os sambas a serem cantados em desfiles". (RIOTUR, 1991, p. 337)

3.5.2 O mestre sala e a porta-bandeira

A criação da dupla mestre-sala e porta-bandeira, figuras importantes das escolas de samba e blocos de enredo, foi inspirada nos pares que saíam nos ranchos carnavalescos, conhecidos por balizas e porta-estandartes. O baliza, hoje, mestre-sala, tinha a incumbência de defender sua companheira e o estandarte por ela carregado, uma vez que essa peça corria o risco de ser arrebatada, por componentes de outros grupos rivais. O "roubo" ocorria, normalmente, no clímax da euforia momesca, quando as agremiações se encontravam e os mestres-salas, desenvolvendo o bailado, se descuidavam da proteção da porta-bandeira.

As porta-estandartes contavam ainda com outro tipo de proteção (os chamados porta-machados) exercida por garotos que ficavam ladeando a "protegida". A garotada foi aos poucos sendo substituída nas escolas de samba pelas chamadas "baianas em linha" – na verdade homens fantasiados de baianas, com navalhas presas às pernas, que ficavam nas laterais das escolas de samba, exercendo a função de protetores. (RIOTUR, 1991, p.333)

A dança do mestre-sala empunhando um leque pode ser interpretada como um ato de galanteria, marca de uma fase de conquista amorosa, plena de graça, lembrando um minueto francês.



Ilustrações 27 e 28: Acervo da autora. Carnaval 1997, Av. Rio Branco.

Em relação à “performance”, a porta-bandeira é a única que não samba, pois deve deslizar pela avenida, andar com elegância, girar com graça e segurança. O mestre-sala deve cortejá-la e ao mesmo tempo proteger a porta-bandeira, criar movimentos rápidos, ágeis ao seu redor, pois é a porta-bandeira que carrega o símbolo máximo da escola de samba.

O casal é o símbolo da agremiação. Por isso, deve exibir a bandeira ao público várias vezes ao longo de avenida. A porta-bandeira pára, o mestre-sala pega delicadamente uma ponta do pavilhão e o estica. O “pião” é o único movimento da porta-bandeira e do mestre sala que tem um nome. É quando ela gira, para fazer a bandeira flutuar, enquanto ele pula, salta e dança com leveza ao redor dela. O momento de saudar os jurados é uma oportunidade para a dupla mostrar o máximo de elegância. enquanto ela

faz um leve sinal de cumprimento com a cabeça, ele faz uma reverência mais demorada, chegando ao chão.

O baliza e a porta-estandarte nasceram nos ranchos dos anos 20. A Mangueira transportou o casal para a escola de samba, transformando-os em mestre-sala ou mestre-de-cerimônia, e porta-bandeira. Uma escola geralmente tem o primeiro e o segundo casal, além de uma dupla mirim.

Atualmente o mestre-sala e a porta-bandeira são de grande importância para a escola que representam, uma vez que suas exibições contam pontos importantes para a classificação da escola. A porta-bandeira, assume de fato a figura de maior destaque dentro da agremiação, pois carrega o símbolo maior da escola – a bandeira da Escola de Samba, o mestre-sala exibe suas qualidades, junto com sua companheira, dançando sem se descuidar das reverências que o caracterizam. (RIOTUR, 1991,p.333)

Nos dias atuais o casal é julgado como unidade, na dança, harmonia, postura e indumentária.

As qualidades exigidas da porta bandeira são leveza e majestade, pois tem que desenvolver um belíssimo bailado. Sobraçando com dignidade a bandeira oficial da escola, volteando para lá e para cá, ela avança e recua, sorrindo... Sua dança compõe a imagem de uma rainha. Desempenhando garbosa o papel de dona do espetáculo, levando o símbolo máximo da escola: **a bandeira**.

Durante o Estado Novo (1937/1945) era aconselhável louvar a história do Brasil, os enredos eram considerados históricos, pois narravam parte da história do país. Valorizando socialmente o casal ou correspondendo aos anseios da época, a porta-bandeira e o mestre sala se vestiram de rei e de rainha por motivos políticos, entretanto no começo não havia fantasias pesadas e luxuosas.

Rivailda Nascimento Mocinha, porta-bandeira da Mangueira por sessenta anos relata em reportagem à Super Interessante. “Minha mãe

costurava uma saia midi, sem armação nem bordado, e uma capinha que parecia de princesa”. O parceiro de Mocinha, Hélio Laurindo da Silva, o Delegado disse que no começo usava uma roupa cheia de broches e calça com as cores da escola.

3.5.3 As Passistas

Os passos improvisados num terreiro de escola de samba ou codificados nas manifestações dos orixás, provém da mesma matriz cultural e se desenvolveram paralelamente, enriquecendo o patrimônio cultural do povo brasileiro.

Até o aparecimento das Escolas de Samba, batuque, dança e música de vários estilos (maxixe, choro, jongo e outros iam se confundindo com o samba, que se manifestava nos dias de carnaval).

Segundo José Carlos Rego (cf. 1994) o Rio de Janeiro é o berço do samba, e símbolo de integração nacional. É comum ver-se nas suas criações, desenhos inteiros ou fracionados e formações coreográficas tomadas do condoblé da Bahia, do caxambu fluminense, do jongo do Espírito Santo e de Minas entre outros. O lundu e o maxixe cariocas deram sal e tempero ao samba.

“O carnaval é um período feminino por excelência, posto que nele predomina o eixo estético desvinculado do homem ao qual permanecem afetas as estruturas de poder visível no Brasil. Nenhuma outra ocasião proporciona às mulatas e negras melhor espaço, já que, bloqueadas no cotidiano por toda sorte de preconceitos, soltam-se das amarras que lhes são impostas pela sociedade brasileira, até hoje hierarquizada e conservadora.”²²

²² Ferreira, Maria Lúcia do Bazo. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija Flor de Nilópolis. Dissertação de Mestrado em Comunicação, UFRJ, 1982.

As mulatas passistas jovens, com seus corpos despídos, e as baianas mais idosas cobrindo todo o corpo, ambas despertam muito a atenção dos expectadores. Com ritmo, graça e velocidade movem o corpo com a sabedoria de quem sabe fazer, de quem aprendeu o exercício do Samba ao longo da vida. (Oliveira, p.70)

O nu presente no Samba segundo Nilza de Oliveira é o nu dos corpos enquanto “esculturas vivas”, cheias de graça, movimento, sedução, em integração de arte-vida.

Para a autora a exposição das mulatas passistas, mostrando o corpo e dançando de maneira sensual e provocante, não deixa de ser uma maneira brasileira de ver e apreciar o nu como forma de arte.

*“A idade não importa
A cor da sua pele não interessa
Se tem samba na veia
Samba veio de longe
Hoje está na cidade
Hoje está na aldeia
Nasceu no passado, está no presente
Quem samba uma vez, samba eternamente”*

Na história das civilizações, tão longe quanto podemos remontar, encontramos homens dançando para exprimir seus sentimentos. Estudar a dança através das épocas, é reter sob forma sintética e estilizada toda a história da humanidade. (Rego, 1994)

Através da “História Universal da dança” Kurt Sachs sintetiza que a dança é a mãe das artes. E é ele ainda quem nos explica melhor: “A música e a poesia existem no tempo; a pintura e a escultura no espaço. o criador e a criação, o artista e sua obra, nela são uma coisa única e idêntica. Os desenhos rítmicos dos movimento, o sentido plástico do espaço, a representação animada de um mundo visto e imaginado, tudo

isso é criado pelo homem com seu próprio corpo por meio da dança, antes de utilizar a substância, a pedra e a palavra para destiná-las à manifestação de suas experiências anteriores”.

A dança pode ser compreendida segundo os autores citados como uma forma articulada para assegurar e desenvolver o êxtase. Depois de formas infindáveis, já criadas, com orquestras, tecnologia apurada ou simplesmente com o simples soar das palmas das mãos. Instintiva, folclórica, clássica ou moderna a dança fundamentaliza a arte do movimento humano, quer seja plástico-rítmica, abstrata ou expressiva, realizada individual ou coletivamente.

O samba não é apenas o ritmo e sua expressão coreográfica, mas também segundo Haroldo Costa – todo o universo de sons e lembranças que os nossos ancestrais negros trouxeram da mãe África na sensibilidade e na memória. (Costa, 1994)

As danças que envolvem a “umbigada” como o jongo recriam aspectos de sensualidade, quando o casal, o homem e a mulher se completam com passos para frente e para trás. É mais uma herança afro recriada pelos negros.

A investigação da procedência do samba levou os estudiosos às danças negras dos povos de língua banto do Congo e Angola, e há referência desde o século XVIII, a uma “matriz” africana designada, genericamente, no Brasil e em Portugal como batuque – termo na língua portuguesa derivado do verbo bater, remetendo, portanto aos conjuntos de percussão – que teria dado origem a formas diferentes, sendo uma delas o samba.

Sudaneses e bantos transportaram até o Brasil as suas danças religiosas e guerreiras. A umbigada ou samba, de onde provavelmente se originou o termo samba, de início, tomado como sinônimo de batuque. Batuque e samba tornaram-se dois termos generalizados para designarem a dança profana dos negros, no Brasil.

Diversas coreografias do samba são algumas vezes idênticas, noutras assemelhadas, ao domínio da dança dos Orixás. Segundo José Carlos Rego (cf. 1994) essa influência de sacralização se refletiu não só no ritmo como também nas soluções coreográficas e até na indicação de cores das agremiações do samba, que surgiram no Rio de Janeiro a partir dos anos 30. Cada escola tem seu estilo, seu toque particular.

Um patrimônio do Samba: Paula do Salgueiro

As mulheres do samba, especialmente das escolas de samba não só abraçaram a arte da dança, muitas fizeram dessa manifestação artística seu ideal de vida. Paula Salgueiro é um desses exemplos. A vitalidade do samba e sua renovação vem se dando através daqueles que se dedicaram profundamente como essa passista da vermelho e branco, hoje considerada também um patrimônio do carnaval carioca. (Costa, p.7)

Em 1954 Paula se constituiu referencial da beleza-mulata na escola. Expectadora de caxambu, folia-de-Reis, dedicou grande parte de sua vida aquela fantasia norteadora da indumentária de toda a sua carreira: torso branco na cabeça, os ombros nus e o decote ousado, colares e pulseiras e grandes tamancos – à imagem de Carmem Miranda. (Rego, p. 14)

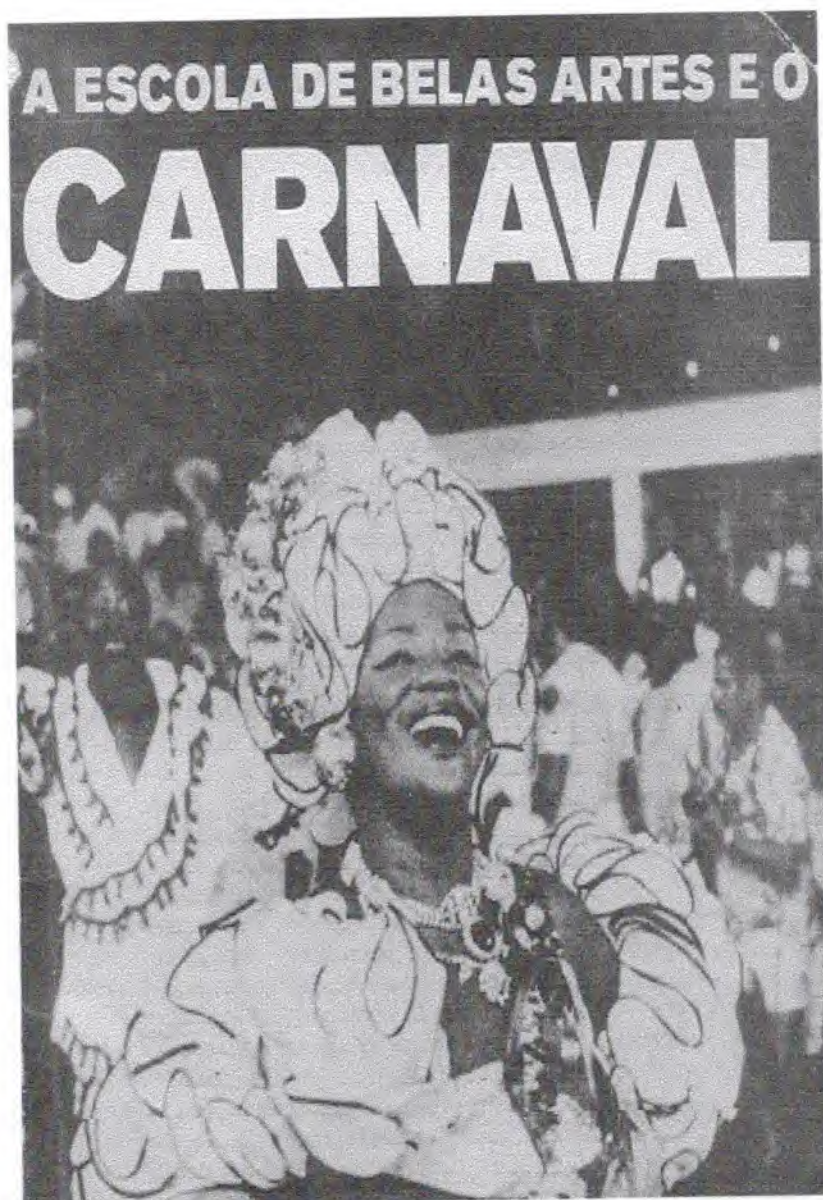


Ilustração 29: Fonte: Revista a Escola de Belas Artes e o Carnaval, 1981, Paula do Salgueiro.

A fantasia de baiana de Paula tornou-se tradicional e perdurou por décadas na folia de rua no centro do Rio. Mais tarde se transformou em modelo profissional da Escola de Belas Artes, colaborando com várias turmas de estudantes e artistas. No final dos anos 70, aposentou-se, deixando perpetuada sua imagem em oito quadros que conquistaram

medalha de ouro, dezenas de outros de prata e bronze. Na escultura posou para estátua de bronze na Bahia e outra simbolizando a raça negra em Brasília.

Desde 1955, quando a Escola de Samba acadêmicas do Salgueiro desfilou o enredo "Epopéia do Samba" que Paula passou a ser patrimônio da Escola. De lá para cá, Paula esteve presente em todos os desfiles, levantando aplausos das arquibancadas e o entusiasmo dos torcedores da vermelho e branco. Seu sucesso, integração à escola fez com que "perdesse" seu sobrenome e se tornasse simplesmente a Paula do Salgueiro.

Já no carnaval de 1954, ano que as Escolas de Samba "Azul e Branco", "Depois eu digo" e "Unidos do Salgueiro" se unificaram para criar o Acadêmicos do Salgueiro, Paula ficou seduzida pelas cores vermelha e branca e relata:

"Foi amor à primeira vista, mesmo – tão intenso mesmo que já no sábado de Aleluia após aquele carnaval, saí de Niterói para assistir o desfile comunitário da Acadêmicos da Praça Saens Pena. Quando os ritmistas fizeram o primeiro aquecimento nas peças, já me encontraram rebolando na praça... Logo fui convidada para desfilar num carro alegórico... Mais tarde fui convidada para uma festa no Salgueiro e tive a maior surpresa... Esperavam-me com flores e me saudaram a mais nova pastora do Salgueiro". (Rego, 1994 p. 16)

Declarava Fernando Pamplona "Sem ela a Acadêmicos do Salgueiro está incompleta". Participou do grupo folclórico "A Brasileira" e marcou presença nos corpos de dança de Felitícia, Mercedes Baptista e no Teatro Folclórico Brasileiro, de Solano Trindade. Inspiradora da imagem da mulata farta de cadeiras e seios, imortalizada nos quadros de Di Cavalcanti. Do tempo em que os terreiros do samba não designavam as solistas com a expressão passista (eram chamadas de pastoras ou cabrochas), Paula notabilizou-se pelo seu estilo, fascinante jogo de braços, produzindo um

movimento de um lado a outro da pista fazendo de sua presença no desfile um acontecimento sensual, de ginga, charme e carisma.

3.5.4 Destaques

“Os destaques – masculinos ou femininos – são figuras que se apresentam nas escolas de samba e outras agremiações, desfilando, isoladamente, no chão ou em carros alegóricos, ostentando ricas e bonitas fantasias.” Eles representam personagens dos enredos e não medem esforços nos gastos, usando em suas vestimentas até material importado.” (RIOTUR, 1991, p.334)

A história revela que o primeiro destaque do samba foi Olegária dos Anjos, da Império Serrano, que se apresentou no Carnaval de 1952 com uma vistosa fantasia de “Dama” dentro do enredo “Homenagem à Medicina”, de João de Oliveira. No ano seguinte empolgada com o sucesso de sua apresentação como destaque, ela saiu fantasiada de “Rainha” no enredo “Ilha Fiscal.” A figura de destaque passou a interessar outras agremiações. no mesmo ano, Natalino José do Nascimento, o “Natal” da Portela lançava Odila Assis Vieira, que inovou sua fantasia, apresentando-se com uma “armação de ferro” que, embora pesada, mantinha a saia permanentemente rodada. E a Mangueira lançaria a destaque Doca. Olegária, pelo luxo de sua fantasia, foi capa de várias revistas. (RIOTUR, 1991, p. 335)

Após as experiências de Olegária, Odila e Doca começaram a surgir os destaques masculinos personificando, figuras principais dos enredos. Com a função de compor os enredos, mitificando seus principais personagens, os destaques passaram a exercer importante papel em suas agremiações. Se os passistas procuram chamar a atenção pela beleza e inventiva dos movimentos coreográficos, os destaques sobressaem pela beleza e o luxo dos personagens que representam.

Embora guardando, de certo modo, sigilo em torno de suas fantasias, a exemplo dos carnavalescos com relação às alegorias, os destaques mantêm, sob certos aspectos, perfeita união.

No decorrer dos anos começaram a se agrupar o primeiro grup, denominado "Destaques da Galeria" (só de mulheres), surgiu no dia 1º de agosto de 1968, por iniciativa do radialista Rubens Gerardi, o "Rei do Carnaval", que comandava na Rádio Metropolitana o programa "Galeria dos Samba". O programa se tornou um dos maiores meios de comunicação dos sambistas através do rádio. Mais tarde, passou a transmití-lo das quadras, cuja estréia foi na quadra da Mocidade Independente de Padre Miguel. Compareceram na estréia Ivanói Ferreira da Silva, representante daquela escola, Ilazir Miranda, a "Zinha" da mangueira; Wilma Nascimento, da Portela; Diva de Jesus, da Unidos de Vila Isabel.

"Destaques da Galeria" foi o grupo criado desde 1964, onde Isabel Valença, da Acadêmicos do Salgueiro, teve um importante papel na abertura dos espetáculos do Teatro Municipal, com a fantasia Rainha Rita de Vila Rica, personagem destaque do ano anterior do Salgueiro. Mais tarde surgiu um grupo dissidente "Destaques de Ouro", liderado por Wilma Nascimento, Diva, Isabel Valença, Edite Lanusse, Maria Magdalena Suzano, Cecília Crespo Severino, Léa Porto entre outras, coordenados pelos jornalistas Manoel Abrantes, Carlos Martins e Antônio Lemos. Participaram também dos "Destaques de Ouro" Therezinha Monte da Unidos da Tijuca, Pildes Pereira da Vila Isabel e Ester de Almeida, da Império Serrano. (RIOTUR, 1991, p.336)

O contexto histórico social das décadas de 60 e 70 foi permeado por uma série de mudanças que envolveram os sambistas. A palavra de ordem para a intelectualidade brasileira era "engajamento", isto é, a participação ativa na mudança da sociedade. Sob esta perspectiva valorizaram-se manifestações culturais oriundas do povo, que passaram a ser o centro das atenções. (Guimarães, p. 277)

O cenário nacional era de mudanças sociais e transformações formando um quadro ditatorial pós-golpe 64. O carnaval ainda continuou sendo uma das válvulas de escape para a contestação do “não” reprimido de manifestação do povo.

Os enredos deveriam versar sobre temas nacionais e não poderiam ter cunho comercial. Este quesito foi o mais combatido no ano após o AI-5, 1969. A música que o Império Serrano escolheu para o desfile criou muitas polêmicas. “Heróis da Liberdade” de Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola e Manuel Ferreira, pois fazia referências aos movimentos de estudantes e intelectuais contra o Golpe de 64... “Ao longe soldados e tambores, alunos e professores, acompanhados de clarins, cantavam assim... Já raiou a liberdade...”

A entrada do carnaval dos anos 70 radicalizou o processo de comercialização e crescimento das escolas de samba. O samba-enredo ganhou novo formato e o compositor começou a ganhar dinheiro. O Salgueiro, com seu lema “Nem melhor, nem pior, apenas uma escola diferente” traz enredos inovadores entregues a carnavalescos profissionais. Surgiram também ensaios das escolas nos clubes, ampliando dessa forma seu faturamento. Havia um “boom” dentro do espetáculo, agora também atração turística.

Nesse contexto as camadas de classe média e alta se integraram ao samba e suas escolas, considerados “invasores” para muitos críticos. Personalidades que concorriam nos concursos de fantasias do Teatro Municipal, receberam críticas de estarem se aproveitando dos desfiles das Escolas de Samba, como veículo de auto-promoção. Fato, que, ao mesmo tempo, atraindo a atenção dos meios de comunicação, promoveu o desfile das escolas. (Guimarães, p.279)

Isabel Valença: o papel da Chica da Silva

Isabel Valença no seu papel de Chica da Silva se constituiu um marco na história dos desfiles das Escolas de Samba.

O enredo do Salgueiro para aquele ano de 1963 foi estimado na soma de 40 milhões e 200 mil cruzeiros. A fantasia de Chica da Silva usada por Isabel Valença ficou em 1 milhão e 300 mil cruzeiros, figurino de Arlindo Rodrigues e a peruca, criação de Paulo Carias, media cerca de 1 metro de altura, ornada em pérolas, como de resto toda a roupa, que tinha uma cauda de 7 metros de comprimento e anáguas com armação de aço, quando o normal era arame. (Costa, 1984, p.131)

Com esta fantasia de destaque Isabel Valença participou do concurso de fantasias do Municipal, ultrapassando os limites da manifestação das escolas, então, dita "popular" para se integrar ao desfile de carnaval das elites.

A história da personagem Chica da Silva tanto real quanto fictícia, hoje em filme e seriado de TV, refaz o que Isabel Valença inaugurou na passarela: abriu espaços, transgrediu, rompeu preconceitos, ocupou o lugar do dominador, do poder, da classe média. No caso dos desfiles, a passarela do Municipal e objeto de capa da revista manchete. Chica da Silva, então Isabel Valença, passa a ser um mito para a história dos desfiles de Escolas de Samba.

O mito Chica da Silva que virou enredo ²³

Chica da Silva celebra o mito daquela mulher que metaforiza o Brasil. De alguma forma recontamos a nossa história do século XVIII. A Chica é

²³ Palestra sobre a celebração do mito Chica da Silva com antropóloga Cyntia Sarti, auditora da FINEP, 1996.

única na sua maneira de falar. Através da personagem percebe-se a relação dominador e dominado e como o dominado reage a sua subordinação social. Chica encarna uma forma de celebrar a transgressão à brasileira, dessa forma ela é muito “nós”, o que nós somos. A dominação do tipo patriarcal, paternalista é marca nossa, não houve em outros países. Ao mesmo tempo através de Chica, cria-se um certo elogio da mescla, da miscigenação, uma possibilidade de manipulação pela sensualidade da mulata em relação o seu amo. Ela enfeitiça o seu dominador. A autoridade masculina se torna destendida e Chica passa de dominada a dominadora.

Chica manipula duas condições de autoridade feminina: a de gênero e a de classe social. É uma forma de transgressão, e o que se desdobra através de seu comportamento é que ocupando o lugar do dominador, percebe-se uma lógica de vingança. Segmento social mais fragilizado, na condição de mulher e negra assume o poder, o poder dos “fracos”.

O domínio de Chica, também revela um poder dentro das “regras”, isto é, o poder sexual das mulheres. No imaginário escravocrata a sexualidade é realizada de forma autoritária e submissa. Igualam-se dessa forma mulheres, escravos e animais. Chica inverte os papéis e domina seu dominador através do poder da sexualidade.

Como consequência do nosso padrão histórico de dominação, há permanentemente o desejo de ocupar o poder, de sujeitar alguém, de transgredir, ocupando o lugar do dominador.

Benedita da Silva, hoje Senadora, escreveu sobre as mulheres negras, sujeitos históricos de mudanças sociais, entre eles a verdadeira trajetória de Chica da Silva, a rainha negra, cuja atuação teve influência política fundamental na cidade Diamantina do século XVIII.

Ao contrário da imagem conhecida da escrava que conseguiu liberdade graças a sua sensualidade e sexualidade, sua capacidade de sedução dos senhores da época, imagem transmitida pela historiografia oficial e pelas produções tanto no cinema quanto na televisão.

Segundo Benedita não é por acaso que a historiografia oficial ignora sua importância ou a reduz a personagem extravagante, caricata e folclórica.

A história desta mulher de caráter forte e personalidade marcante, foi parte integrante da história do ciclo do diamante, do processo de alforria de escravos e da Inconfidência Mineira.

Chica da Silva, ao contrário da lenda que a transformou em uma figura leviana, foi casada duas vezes. Com o segundo marido, João Fernandes da Silva, contratador responsável pela administração da mineração de ouro e diamantes, monopólio da coroa portuguesa. Chica virou rainha no imaginário popular, tendo com ele nada menos do que doze filhos. Francisca da Silva, morreu em 1796, aos 70 anos, como uma respeitada matriarca de Diamantina.

Em pleno século XVIII, foi uma das precursoras da mulher na atuação política e no poder, numa época, em que as mulheres sequer sabiam ler e escrever. Chica sabia ler e escrever. A verdadeira Chica da Silva, libertadora de inúmeros escravos, se tornou famosa pelo poder que exerceu no Arraial do Tijuco, hoje Diamantina.

A participação de Chica da Silva no desenvolvimento cultural de Minas Gerais foi visível: construiu salas de espetáculos, fundou uma escola de pintores, financiou a alforria de inúmeros escravos, investiu recursos financeiros na organização da Inconfidência Mineira.

O mito Chica da Silva está ainda entre nós, reeditando de certa forma, as formas de dominação e submissão, seja pela mulher histórica, líder feminina de Diamantina, seja pela beleza sensual da mulata, que exerce seu poder sutil através da sensualidade, seja pela representação da Acadêmicos do Salgueiro de Chica da Silva em 1963, por Isabel Valença. Relativizou as fronteiras rígidas entre as manifestações popular e das elites.



Ilustração 30: Isabel Valença no papel de Chica da Silva. Foto O Cruzeiro, 1968.

Samba de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho

*Apesar
de não possuir grande beleza,
Chica da Silva
surgiu no seio
da mais alta nobreza*

O contratador
 João Fernandes de Oliveira
 a comprou
 para ser sua companheira
 E a mulata que era escrava
 Sentiu forte transformação
 trocando o gemido da senzala
 pela fidalguia do salão.
 Com a influência e o poder do seu amor,
 que superou a barreira da cor,
 Francisca da Silva
 do cativo zombou ô,ô,ô,ô,ô

No Arraial do Tijuco,
 lá no Estado de Minas,
 hoje lendária cidade,
 seu lindo nome é Diamantina,
 onde viveu a Chica que manda,
 deslumbrando a sociedade,
 com orgulho e capricho da mulata
 importante, majestosa e invejada
 Para que a vida lhe tornasse mais bela,
 João Fernandes de oliveira
 mandou construir
 Um vasto lago e uma belíssima galera
 e uma riquíssima literia
 para conduzi-la
 quando ia assistir
 à missa na capela.

Hoje os destaques vem se caracterizando não pelo excesso de roupas, mas pela exuberância das mulheres semi-nuas, bonitas e sensuais. A sedução dos corpos seminus ou redecorados inauguram uma nova versão do carnaval das escolas.



Ilustração 31: Foto Manchete. Modelo Fátima Cunha
Carnaval Beija Flor - 1997

A Escola de Samba é uma Arte-Folia, resultado de organização e muita disciplina. Na estrutura das Escolas de Samba, encontram-se diferentes atividades artísticas que amalgamadas dão forma a esta nova arte feita de escola, samba e folia. Centenas de profissionais e artistas se unem no trabalho de um ano inteiro, com a intenção de fabricar a beleza que provocará a emoção naqueles que na qualidade de espectadores, terão o privilégio e o prazer de assistir aos desfiles.

CONCLUSÃO

Desde as batidas dos tambores e rodas de samba nos fundos dos quintais, a luta contra a repressão policial até a explosão cênica e plástica da passarela do sambódromo, a mulher vem desempenhando um papel relevador e desvelador. Ao desvelar seu corpo, sua face, suas vestes, sua arte, na figura de um baiana ou porta-bandeira, seus sonhos estão ali desvelados. Tanto faz subir ao carro mais alto coberta de espelhos ou costurar, adornar centenas, milhares de paetês e lantejoulas, pois todas fortalecerão seus elos com sua escola.

O tecido construído ao longo de muitos anos na história do Rio de Janeiro e seus carnavais é permeado com a participação de muitas mulheres. Antes a religiosidade deu origem a uma liderança quase inerente às características da mãe afro-brasileira. Ao seu redor resiste a marca das festas religiosas, a música afro-brasileira, a saia de roda, o batuque e o samba. O samba carioca é também seu filho, nasce de seu ventre musical, sua alma poeta, seu coração batuqueiro e lhe confere o lugar de rainha. O fazer e tocar foram os espaços matriz de muitas delas, fizeram com que as primeiras baianas aqui residentes abrissem e alargassem as "avenidas" para os blocos acontecerem e existirem.

A organização e industrialização dos desfiles exigem um quantitativo de profissionais muito grande, o que leva a mulher profissional de costura, escultura, pintura, adereços entre outros a se multiplicarem nos barracões. Novamente rompendo preconceitos, abrindo portas num mercado predominantemente administrado por homens, as profissionais mulheres hoje dividem a igualdade de direitos dentro da diversidade de características.

Discutir a mulher e sua participação social e artística no carnaval do Rio de Janeiro, especificamente no universo das Escolas de Samba, compreende um diálogo extenso de muitas leituras.

Através da pluralidade dos papéis exercidos pelas mulheres ao mesmo tempo, sujeitos e personagens das Escolas de Samba, sugere-se a discussão dos conceitos de gênero e identidade não esgotados nesta pesquisa.

Essas “escritas” femininas do carnaval carioca também permitem a releitura do processo histórico de formação e transformação das Escolas de Samba.

Através de seu trabalho a mulher multiplica e transforma seus papéis: formar, somar, sustentar, executar, idealizar, chefiar, administrar. Suas funções, também, vão se ampliando em qualidade.

Essa relação de vida e trabalho estabelece mudanças sociais: as mulheres crescem socialmente, revelam-se artisticamente e criam a possibilidade de romper o preconceito de gênero.

A história das Escolas de Samba é um vasto painel de atores diferenciados pelas suas histórias de vida e trajetórias profissionais, mas aproximados por características comuns. A partir dos papéis femininos desempenhados ao longo dessa história, que vão da tia baiana até ao destaque do desfile, podemos concluir por três grandes linhas de significado desse trajeto histórico:

1- A construção de relações afetivas, em que se destaca o sentimento de pertencimento aos grupos de origem. São atributos de um sentimento familiar, como decorrência da centralidade exercida pelas mulheres chefes de família, raiz afro-brasileira da matrilinearidade exercida na figura das primeiras mães-de-santo, herança cultural trazida para o Rio de Janeiro, configurada nas “tias” e nas grandes damas do samba. Nesse cenário os aspectos de solidariedade ao grupo, permanência e continuidade, recriam o mundo da família. Tornam-se “arquivo vivo” e “memória viva” das origens das escolas. Muitas ainda hoje são chefes de alas das escolas de origem e são respeitadas pela comunidade, dando o significado da tradição.

2- O surgimento de um sentimento igualitário oriundo do trabalho profissional construído pelas mulheres que idealizam e sustentam o carnaval carioca nas figuras das carnavalescas, chefes de barracões e todas as artesãs, incluindo as pintoras e as escultoras, entre outras profissões. Neste eixo de atuação percebe-se que o trabalho é mão-de-obra não muito diferenciada entre a masculina e feminina. Mesmo dentro desta ótica de trabalho igualitário, o carnavalesco, desde a sua chegada nas Escolas de Samba continua a exercer o papel de mediador cultural entre o que ele traz de informação construída nas academias e cursos e o que ele vive e reaprende com a mão de obra dos barracões e da comunidade. Relativizam-se as diferenças.

3- A revitalização, fortalecimento e expansão das representações femininas no ritual do desfile, passando pelas figuras das baianas, porta-bandeiras, destaques e assistas. Encantamento e sedução podem ser interpretados como aspectos da relação constante entre atores e espectadores do desfile. Em todo eixo do desfile a imagem feminina é ressaltada e explorada em todos os seus atributos de feminilidade, perfazendo uma imagem arquetípica de sedução, traduzida num conjunto de elementos como a dança do samba, o movimento do corpo, o gingar das cadeiras, o bailar da porta-estandarte, a folia das baianas, aliado a plasticidade cada vez mais acentuada e trabalhada em seus pequenos detalhes, mulheres pássaros, livres, nuas e semi-nuas, quase dotadas de um poder diferente: de serem "rainhas por um dia".

São irmãs de samba partilhando do mesmo universo, com arte e folia, conjugando tradição, mediação e transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Neuma. Gênero e Ciências Humanas – desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.
- AYALA, Marcos, AYALA, Maria Ignez Novais. Cultura Popular no Brasil. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. Mitologias. 7ª. ed. São Paulo: Ed. DIFEL, 1987.
- BASTIDE, Roger. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1983.
- BERGER, John. Modos de ver – arte e comunicação. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BRANDÃO, M. C. L. (org.) Mulher e relações de gênero. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira: temas e situações. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- _____. Reflexões sobre a arte. São Paulo: Ed. Ática, 1991.
- CABRAL, Sérgio. As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- _____. As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CAMARGO, Maria Silvia, ISIDORO, Cristiana. Mulher e Trabalho – 32 Histórias. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CANCLINI, Néstor García. A Produção simbólica. Teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

- CARDOSO, Ruth (org.). A aventura antropológica: Teoria e pesquisa. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/MINC/FUNARTE, 1994.
- COSTA, Cristina. Caminhando contra o vento – uma adolescente dos anos 60. São Paulo: Ed. Moderna, 1996.
- COSTA, Haroldo. Salgueiro: a academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- DA MATTA, Roberto. A casa e a rua. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.
- _____. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 5ª. ed. Rio de Janeiro. Ed. Guanabara, 1990.
- _____. O que faz o Brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.
- _____. Relativizando: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. Universo do carnaval: imagens e reflexões. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1981.
- DUVIGNAUD, Jean. Festas e civilizações. Fortaleza: Ed. UFCE, 1983.
- EFEGÊ, Jota. Figuras e coisas do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- Estudos Afro-Asiáticos, nºs 18 e 25. Cadernos Cândido Mendes. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos – CEAA, 1990.
- FERREIRA, Felipe. Guia do carnaval no Rio de Janeiro: 95/96. Rio de Janeiro: Casa Amarela, 1995.
- _____. Guia do carnaval no Rio de Janeiro: 96. Rio de Janeiro: Casa Amarela, 1996.

- FERREIRA, Luiz Felipe. O marquês, o jegue, a princesa e o corta-jaca: um estudo sobre a expressão plástica da cultura popular e da cultura erudita nas fantasias de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. (Dissertação de Mestrado à Escola de Belas Artes da UFRJ)
- FERREIRA, Maria Lúcia do Pazo. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija Flor de Nilópolis. ECO, 1982. (Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ).
- FILHO, Pedro Lins Palmeira. A qualidade do samba: um estudo da organização do trabalho no barracão da escola de samba Imperatriz Leopoldinense à luz dos conceitos da gestão pela qualidade total. Rio de Janeiro: PUC, 1996. (Dissertação de mestrado ao Departamento de Administração da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro).
- GANDRA, Edir. Jongo da Serrinha, do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro: GGE, 1995.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1979.
- GOLDENBERG, Miriam. A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.
- _____. Toda mulher é meio Leila Diniz. Rio de Janeiro, Record, 1995.
- GOLDWASSER, Maria Julia. O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação primeira da Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. (Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

- HEILBORN, Maria Luiza. Do gênero: antropologicamente Perspectivas Antropológicas da Mulher. Antropologia Social/Museu Nacional. UFRJ. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1984.
- HISGAIL, Fani (org.). Biografia: sintoma da cultura. São Paulo: Hacker Editores, Cespuc, 1997.
- HOEBEL, E. Adamson, FROST, Everett. Antropologia Cultural e Social. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JÓRIO, Amaury, ARAÚJO, Hiram. Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte. Rio de Janeiro: Poligráfica, 1969.
- LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- LEOPOLDI, José Sávio. Escola de samba, ritual e sociedade. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LODY, Raul. O povo do santo. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.
- LOPES, Nei. Bantos, Malês e Identidade Negra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- _____. Incursões sobre a Pele. Rio de Janeiro: Artium, 1996.
- LOPES, Helena Theodoro, SIQUEIRA, J. J., NASCIMENTO, Maria Beatriz. Negro e Cultura no Brasil – Pequena Enciclopédia da Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: UNIBRADE/UNESCO, 1987.
- MAFFESOLI, Michel. A sombra de Dionísio. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse. Meridiens Klincksieck, Paris, 1988.
- MARTINS, Lucia Maria. Um olhar poético e antropológico sobre a Praça XI. Rio de Janeiro: Anais do 3º. Encontro do Mestrado em História da Arte, EBA, UFRJ, 1996.
- _____. O jongo ontem e hoje. Rio de Janeiro: Anais do 2º. Encontro do Mestrado em História da Arte, EBA, UFRJ, 1995.

- MEAD, Margaret. Sexo e temperamento. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1988.
- MENDES, Miriam Garcia. A Dança. São Paulo: Ed. Ática, 1987.
- MORAES, Eneida. História do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MORAES, M. L. Quartim. Mulheres em movimento. São Paulo: Nobel – Conselho Estadual da Condição Feminina, 1985.
- MORAIS FILHO, Melo. Festas e tradições populares no Brasil. Rio de Janeiro: Briguiet, 1946.
- MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- MOURA, Roberto M. Carnaval: da redentora à praça do apocalipse. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- MONTEIRO, Dulcinéia da Mata Ribeiro. Mulher: feminino plural – mitologia, História e Psicanálise. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1998.
- MUNANGA, Kabengele. Negritude: usos e sentidos. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Nilza. Quaesitu: o que é escola de samba. Rio de Janeiro: Imprensa da cidade, 1996.
- ORTIZ, Renato. A consciência fragmentada. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980.
- _____. A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PAES, M. H. S. A década de 60 – Rebeldia, contestação e política. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- PAIVA, Márcia, MOREIRA, Maria Ester (coord.). Cultura Substantivo Plural. São Paulo: Ed. 34, 1996.

- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. O carnaval das letras. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.
- PINTO, Virgílio Noya. Comunicação e Cultura Brasileira. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- PRIORE, Mary Del (org.). BASSA NEZI, Carla (coord.). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Ed. Contexto, Unesp, 1997.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo. Brasiliense, 1992.
- REGO, José Carlos. Dança do samba: exercício do prazer. Rio de Janeiro: Aldeia, 1994.
- RIO, João do (pseud.). A alma encantadora das ruas: crônicas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- RIOTUR, Memória do carnaval. Rio de Janeiro: oficina do Livro, 1991.
- RODRIGUES, Ana Maria. Samba negro espoliação branca. São Paulo: HICITEC, 1984.
- RODRIGUES, Maria Augusta. Vivência do popular. In: MASSOW, Maria Thereza (org.) Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro. IBAC, 1992.
- ROSALDO, M. Zimbalist. A mulher, a cultura e a sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. Negro, macumba e futebol. São Paulo: EDUSP, 1993.
- SEBE, José Carlos. Carnaval, carnavais. São Paulo: Ática, 1986.
- SILVA, Benedita da. Nós, mulheres negras. Brasília: Senado Federal, 1997.
- SILVA, Marília T. Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de Silas de Oliveira: do jongo ao samba enredo. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1981.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

- SODRÉ, Muniz. O Brasil simulado e o real. Ensaio sobre o cotidiano nacional. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.
- SOUZA, Hamilton Moss de. Engrenagens da fantasia: engenharia, arte e convivência. Rio de Janeiro: Coleção Terra Brasilis, Bazar das ilusões, 1989.
- THEODORO, Helena. Mito e Espiritualidade – mulheres negras. Rio de Janeiro; Pallas, 1996.
- VALENÇA, Rachel Teixeira. Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 1996.
- VALENÇA, Rachel, VALENÇA, Suetônio. Serra, serrinha, serrano: o império do samba. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- VELHO, Gilberto. Cultura Popular e sociedade de Massas: uma reflexão antropológica. Piracema: Revista de arte e cultura, nº. 1, ano 1, 1993.
- VELHO, Gilberto. Individualismo e Cultura. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- _____. Projeto metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro. Zahar, 1994.
- VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.
- ZOLADZ, Rosza W. Augusto Rodrigues, o artista e a arte, poeticamente. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1990.

OUTRAS FONTES

Revistas e Periódicos

- A Escola de Belas Artes e o Carnaval. Ecila Cirne (org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1981.
- FOLHA DE SÃO PAULO, caderno Mais – 1º. de outubro de 1995.
- Gestão do Sonho. Entrevista com Joãozinho Trinta. Debate IAG/PUC – Fevereiro, 1998.

LE PROGRÈS, Biennale de Lyon. France, Lyon, septembre, 1996.

MANCHETE. Carnaval, 1997. Rio de Janeiro: Bloch, 1997.

O GLOBO. Rosa Magalhães, a carnavalesca campeã. 21 de fevereiro de 1996. RJ

PASSARELA DO SAMBA. 15 anos de desfiles. Revista de Carnaval. Rio de Janeiro: ZMN, 1998.

REVISTA HISTÓRICA DO G.R.E.S. UNIÃO DA ILHA DO GOVERNADOR: história de sua vida da fundação até a presente data. Rio de Janeiro, 1986.

Vídeos

Projeto Samba se aprende na escola: Império Serrano e D^a. Ivone Lara. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 1995.

Projeto EBA-LIESA. Barracões do Grupo Especial. Rio de Janeiro, 1997.

Museu do Carnaval. Gravação de entrevistas com D^a. Zica, D^a. Ivone Lara e Paula do Salgueiro. Rio de Janeiro, 1990.

Conferências

DUVIGNAUD, Jean. O artista, a arte e a identidade. Conferência proferida na EBA, UFRJ, 1990. (Publicação posterior)

SARTI, Cyntia. Palestra sobre honra, trabalho e dominação: celebração do mito Chica da Silva. Rio de Janeiro: auditório da FINEP, 1996.

ANEXO I

Entrevista com Marie Louise Neri. Realizada em setembro de 1995.

Meu primeiro contato com o carnaval carioca foi em 1958. Cheguei em 1957 no Rio. Fui convidada para ser jurada e meu marido, pernambucano, foi convidado para julgar o frevo. Fiquei ao lado dele, só vendo... Era ainda na Avenida Rio Branco, sem conforto nenhum. Comecei a assistir o carnaval às quatro horas e saí de lá ao meio dia, no dia seguinte. Como um jurado não veio julgar, eles me perguntaram se eu queria julgar, eu julguei. Naquela época a Portela era a favorita. Naquela época e durante vários anos ela ganhou o desfile.

Em 1960 fomos convidados, por Pamplona, para ajudar com o enredo "Debret". Eu, no figurino e meu marido, Dirceu Neri, nos adereços e nas alegorias. Naquela época os adereços de mão eram uma novidade. O enredo também era uma novidade. O enredo não era muito bem elaborado, mas como Pamplona trabalhou como cenógrafo no Teatro Municipal, a Escola, o Carnaval tomou outro rumo.

Em 1961 fizemos "Aleijadinho". Em 1962 "O casamento de Pedro I", mas já era para a Portela. Em 1968 era "D. Beija", de novo no Salgueiro.

Pamplona me procurou. Pamplona era responsável pelos figurinos do Teatro Municipal e começou a se interessar pelo carnaval. Veio sempre para a nossa casa. Falei com ele dos meus sonhos, de fazer um "degradeé" de cores. Branco e vermelho sobretudo. Você usa um pouquinho de vermelho no branco, fica rosa. Depois chegamos ao vermelho, depois vermelho escuro, bordô, chegamos quase ao preto. Com o meu vermelho temos muitas possibilidades. A mesma coisa com o azul.

Fizemos uma ordenação de cores, visto de longe, ninguém havia pensado nisso ainda. Joãozinho Trinta sempre deu uma ajudinha no adereço, lá no Municipal. Naquela época ele era bailarino. Sempre deu uma ajudinha ao Arlindo Rodrigues.

Sempre trabalhei com meu marido, com o Teatro Municipal o carnaval virou um show teatral, antes era uma coisa assim, solta. Meu trabalho com aqueles homens de carnaval era uma brincadeira, porque aqueles homens eram brutos.

Meu marido tinha muito contato com o balé negro. "As Brasileanas", o balé folclórico Brasileanas ficou muitos anos lá fora, divulgou as danças folclóricas do Brasil, lá fora. Como eu gostei muito dele, entrei mesmo nesta história de folclore brasileiro. Agora virou moda, muitas pessoas começaram a se interessar, mas na minha época, era ainda uma novidade esta história de folclore. Ninguém podia fotografar ou filmar uma cena de macumba ou "candomblé", era proibidíssimo, nós não podíamos nem pensar. Assisti algumas sessões. Era uma coisa de turismo. Eu só entrei por amizade, curiosidade, com muito respeito.

Como se deu essa passagem para entrar na Universidade?

Isso só se deu em 80, de 80 até 90. Nas Belas Artes, na Uni-Rio, no Conservatório de Teatro - FEFIERJ. Até meus 70 anos eu trabalhei. Agora estou aposentada.

Há mais de trinta anos era impossível organizar um ateliê de costura, eu sugeri, porque cada ateliê tinha sua costureira e cada uma queria dar um palpite. Nunca ficava um conjunto.

Só quando organizava para desfilar é que se formava o conjunto?

O grupo, a ala, não era íntegra. Cada mulher tinha palpites diferentes para seu risco. Mudavam o desenho, o comprimento das saias, jóias, babados... Eu

tinha que subir lá no morro e visitar as costureiras, então eu vi que era uma coisa impossível, muito individualismo... Cada uma queria dar um palpite.

Tudo era perigoso. Eu tinha que ter uma pessoa que me acompanhasse no morro. Naquela época era uma aventura mesmo. Hoje nós temos o barracão, onde se faz a confecção de roupas e outras coisas... Primeiro se faz um modelo, depois se toma as medidas, ninguém pode mais reclamar.

No barracão é tudo muito organizado, hoje em dia. Há pessoas que fazem, por fora, os acessórios de indumentária.

Eu fui a primeira que organizou. As costureiras já faziam as roupas, mas sem formar um conjunto. Hoje em dia a mão feminina é muito importante. Claro que os homens da direção atrapalharam e deram palpites. Alguns tinham protegidas, pagavam as fantasias e davam palpites. Nesses casos eu consultava para saber que material aquela fantasia podia ser executada e quanto podia se gastar... Eu sempre pensei em usar nas fantasias mais criatividade do que mesmo dinheiro. Eu inventei muita coisa, fiz uma proposta de usar flanela, mas as donas não quiseram mesmo.

Com que materiais a senhora gostava e podia trabalhar na época?

Bom, como o pessoal era muito pobre, tinha que usar na fantasia muita criatividade, para dar um efeito bonito. Posso mostrar os desenhos... Antigamente as pessoas queriam sair como princesas, hoje em dia as pessoas querem se despir, querem usar menos roupas possíveis. Pingentes no busto, um tapa sexo...

Essa mudança também não foi provocada pela nova forma de desfile, pela passarela, forçando um visual novo?

Trabalhei muitos anos com Pamplona. Ele começou a dar esse aspecto de show para o carnaval. Posso mostrar alguns figurinos de Dona Beija, as pessoas

estavam ricamente vestidas naquela época. Hoje, tivemos que procurar outros materiais que agüentem o sol e a chuva, que resistam ao peso. Na minha época não tinha cola cascorez ou cascolar, vinil, muito menos cola branca ou cola de madeira... Tinha cola de farinha de trigo, que as baratas podiam comer... Hoje cada ano surgem novos materiais, a pesquisa de materiais então se faz necessária, o que não muda é a criatividade, que tem que estar dentro de cada um...

O carnaval passou a ser interessante para o artista plástico como mercado, como possibilidade de ganhar dinheiro, ou só de ter sucesso?

Olha, a primeira vez eu não ganhei nada, depois eu ganhei uma jóia, um bracelete, mas nada de dinheiro, eram presentes simbólicos... Sobretudo quando uma mulher trabalhava, ela ganhava uma jóia, um presente, mas não ganhava dinheiro.

Mas já vai marcando um tipo de relação?

As pessoas faziam trabalho de carnaval porque gostavam, algumas ficavam alguns meses direto no barracão, dia e noite, trabalhando. Hoje há pessoas que ficam o ano inteiro, praticamente. Sabemos que alguns carnavalescos podem ganhar fortunas, mas isto não fica totalmente revelado, e depende se a escola pode pagar.

Você poderia traçar algum caminho para quem quer começar a trabalhar para carnaval como artista?

Entrar num barracão, para sentir o trabalho, ter essa primeira experiência. Depois, fazer contatos com os dirigentes. Deve ir aos barracões dos carnavalescos mais atuantes, como Rosa Magalhães. Ela para preparar aquele enredo foi até Viena. Prepara o enredo, escolhe a música, então não é brincadeira, recebe muito trabalho mesmo.

Então, o carnaval se a gente quiser com as vantagens eu acho que ele abriu uma porta enorme de profissões e de caminhos para o artista, se profissionalizar, se qualificar mais, quanto mais trabalho em desenho e pesquisas de materiais, ele pode conseguir resultados provavelmente bons, dependendo também dos contatos que ele tiver...

Especificamente uma pessoa que gosta de mexer com materiais, que tem interesse por tudo, para todas as artes, ter uma idéia de tudo, escultura, depois pintura, carpintaria, até de mecânica, tem que ficar atenta mesmo... cenografia, engrenagem, música... conhecer, não digo a fundo, mas se interessar. Além de saber lidar com as pessoas.

O que você acha do desfile das escolas de samba na Sapucaí, hoje?

Acho que é o maior espetáculo do mundo. Em outras partes do mundo há festas específicas daqueles lugares e as pessoas que pretendem ser carnavalescas têm que ser especiais.

ANEXO II

“Escola de Samba – uma Escola de Vida”

O primeiro ensaio de uma Escola de Samba é uma experiência fascinante e *mostra a arte do povo brasileiro*.

Tenho, ainda, muito forte na memória a primeira vez que me convidaram para conhecer uma escola. A maior parte das quadras de ensaio do Rio ficavam no morro. Era próximo ao Carnaval. O ensaio estava cheio, muita gente, rindo, cantando, falando, falando alto, em meio aquilo tudo uma música, que foi repetida várias vezes... eu vim a saber depois que aquela música era o *samba enredo da escola*... Foi tudo muito estranho e ao mesmo tempo fascinante e inesquecível. Imediatamente eu me apaixonei por aquela escola - o *Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro* - a vermelho e branco da Tijuca, cujo lema é: “Nem melhor nem pior, apenas uma escola diferente”. **A energia que eu senti naquele ensaio e a força do desfile que eu assisti naquele ano, foram determinantes na minha vida, no meu destino.** O enredo daquele ano, 1964, foi “Chico Rei”, e por isso, esse livro é muito importante para mim.

Uma coisa que me chamou muito a atenção - eu via muitas crianças, de todas as idades - a maior parte da comunidade das escolas de samba são originárias da comunidade pobre e os pais não têm com quem deixar os filhos, então, levam as crianças a qualquer atividade que aconteça nas escolas de samba. A maior parte das crianças aprende a sambar desde pequeninhas, a escola é o complemento da família e a quadra é o lugar de lazer desta comunidade. Mas por que escola de samba? Porque dizem que a tal “Deixa Falar”, que dizem que foi a primeira, foi criada por sambistas lá no Estácio, ao lado de uma Escola Normal.

No Rio de Janeiro, o samba cresceu e se afirmou nos terreiros das famosas tias, elas eram respeitadas líderes que comandavam os membros da comunidade negra, numa época em que eram ainda muito perseguidos. Para se protegerem, formavam grupos, que além das atividades religiosas, faziam brincadeiras, entre elas o samba.

Escolas, por que?

Porque além do objetivo maior, que é o desfile do Carnaval, muitas outras atividades preenchem o dia a dia de seus membros, elas funcionam todo o ano.

As pessoas que freqüentam uma escola de samba, se quiserem podem ir aprendendo uma ou mais das atividades, que são muitas, necessárias ao bom desempenho de uma agremiação carnavalesca, mas que fenômeno é esse que tanto apaixona e nos prende?

Não é só ouvir, gostar e cantar o samba, naturalmente também é preciso aprender a sambar.

Os membros da escola são organizados em alas, grupos de pessoas que desempenham a mesma função, que são: a ala das baianas, a ala dos passistas, a ala da harmonia, dos compositores e outras...

Os preparativos para o desfile do Carnaval começam bem cedo. Lá para abril, maio, a diretoria ou comissão de carnaval deve tratar da escolha do enredo, que é o assunto em torno do qual vai se basear todo o carnaval.

Nesse sentido a década de 60 foi muito importante para a nossa cultura. O Salgueiro colocou na avenida uma série de enredos, que iniciaram a divulgação dos acontecimentos e dos grandes personagens negros na História do Brasil.

Em 1959, "Debret", seguido por "Zumbi dos Palmares" em 60, "Aleijadinho" em 61, "Chica da Silva" em 63, "Chico Rei" em 64, "História da

Liberdade do Brasil” em 67, “Dona Beija” em 68, “Barão de Todos os Deuses” em 69 e 71 “Festa para um Rei Negro”, o famoso Pega no Ganzê...

(canta Martinho da Vila)

“Vivia no litoral africano

Uma régia tribo ordeira

Cujo rei era símbolo

de uma terra laboriosa e hospitaleira”...

A manutenção de traços fundamentais da cultura negra se deve a sabedoria daquelas *tias*, que promoviam os necessários encontros, e, ao longo do tempo, a outros líderes, que vêm mantendo acesa a mesma chama de afirmação dessa cultura. Vejam: as crianças também são muito importantes nas escolas de samba, a chamada ala infantil, se tornou obrigatória desde 1982. Desde pequenas vão aprendendo, observando e imitando o que fazem os mais velhos. São coisas muito importantes na formação dessas crianças. Noção de organização é um dos aprendizados básicos. Outra coisa: o trabalho em grupo é mais agradável, alegre e rende mais. E fundamentalmente de que é preciso esperar a sua hora.

Para uma criança desfilar é necessário ter mais ou menos dez anos e obter a licença do juizado de menores.

Toda a produção para o carnaval é de responsabilidade da comissão de carnaval ou o carnavalesco. O carnavalesco é um artista que tem várias funções. Quando esse grande planejamento está definido é preciso dividir o trabalho. As fantasias são de responsabilidade dos presidentes das alas. As alegorias, adereços e as fantasias da escola são realizadas nos chamados barracões, galpões instalados para este fim. Lá, vão trabalhar ferreiros, carpinteiros, escultores, pintores, decoradores, costureiras, bordadeiras, enfim, toda uma grande diversificada equipe de profissionais e pessoas da comunidade, que vão ajudar a escola.

Mas para desfilar é preciso ensaiar, que começa geralmente em agosto e vai até a semana do Carnaval. Na concentração, local onde a escola é arrumada, segundo o roteiro do enredo, é a hora da maior emoção. A escola é um conjunto, e esse conjunto só existe se na hora de entrar na avenida os seus componentes criarem uma ligação muito especial. Aquelas duas mil a seis mil pessoas vão constituir uma só unidade que é a **Escola de Samba**, com letras maiúsculas. O puxador começa a cantar o samba. Uma vez, duas vezes e depois entra o coro de canto da Escola e depois a bateria, que é o conjunto de instrumentos de percussão que vem garantir o ritmo durante todo o desfile.

O surdo de primeira, os surdos de segunda, o surdo centrados, os chocalhos, o tamborim, o agogô, cuícas, o tarol e por fim toda a bateria, o repique da partida... A Escola de Samba está na avenida e vai cumprir o seu destino maior, que é, cantando e sambando, mais uma página da nossa história.

Gravação BMG Ariola - Rio Fundo Editora
Escola de Samba - Uma Escola de Vida
Texto narração de Maria Augusta
Rodrigues (Extraído da Fita Record
Motion Studio)

ANEXO III

Entrevista com Maria Augusta Rodrigues realizada em setembro de 1995.

Meu nome é Maria Augusta Rodrigues, tenho 53 anos. Nasci em Botafogo na Casa de Saúde São José. Ontem assisti um programa da Regina Casé, "Brasil Legal", e ela entrevistou Walter, aquele alfaiate, e ele disse uma coisa que eu nunca havia pensado, engraçado, a questão de origem, ele disse: *... a gente é da onde a gente veio, a vida é toda uma trajetória, que leva a fazer determinadas coisas, a maior parte das coisas não tem a menor explicação. Há um impulso de vida que leva a isso.* Aí o Walter colocou uma coisa muito interessante: *Botafogo tem muito a ver com Madureira, em relação a Samba, em relação a tudo: as pessoas, ao tipo de ambiente...* e ele fala sobretudo de um samba - o samba de Botafogo. E a Regina pergunta se havia muita diferença do samba de Botafogo para o samba de Madureira... E eu nunca tinha me dado conta disso, porque o assunto é Carnaval e na realidade se me perguntar objetivamente porque eu fui parar em Carnaval, existe uma história, é claro, eu sei responder porquê.

Mas porque eu fiquei no Carnaval, porque a gente ir, tentar, experimentar, a gente faz isso diversas vezes na vida, mas as coisas que se tornam permanentes, que se tornam importantes na vida da gente, eu não sei, eu tenho uma sensação que cada vez menos eu sei porque que a gente fica, o que leva a ficar, mas ao mesmo tempo é uma questão profundamente ligada ao que a gente é, em termos de energia vital, eu sinto hoje, e até já pensei um pouquinho diferente não exclui o que eu pensava não. É muito mais ligado ao processo constitucional, no sentido até da minha origem como ser humano. Nesse universo, a ancestralidade toda, processo de caminho da minha energia antes de ser eu, que me faz ter essa ligação tão forte com o Carnaval.

Não é por acaso, não é a história da Maria Augusta Rodrigues, eu sinto assim, acredito nisso com a maior tranquilidade. Nasci no Rio, mas com dois anos fui criada numa usina de açúcar. Uma usina chamada Barcelos, a margem do Rio Paraíba do Sul, isso já tem um ponto importante para mim, porque quase todas as cidades carnavalescas estão à beira da água, se não à beira do mar, mas à beira da água. Há uma tradição universal, quase todas as festas carnavalizadas estão à beira da água, isso a gente já vai sabendo, a medida de que você vai construindo o conhecimento, viajando, estudando...

A partir da indústria, também vivi um processo de coletividade, onde o trabalho coletivo era fundamental. Uma indústria não existe sozinha ninguém faz nada sozinho, o processo todo sequenciado e dependente um grupo do outro. Meu pai era diretor técnico desta empresa, e era uma pessoa muito fechada, mas uma pessoa que lia muito. E a minha mãe era uma pessoa de muita leitura, mas era muito do sentimento. Ela teve uma grande influência na minha vida. A grande influência foi a minha mãe. E ela era folclorista.

Fui morar no interior, numa época que não havia nada, praticamente nada no interior do estado do Rio, e ela encontrou o caminho dela para sobreviver, uma pessoa que falava francês, inglês e alemão, foi criada na cidade e para a cidade, meu avô queria que ela fosse diplomata, mas não havia diplomata na época.

A minha família mostrou que a mulher tem sempre uma posição muito forte em relação à estrutura social da época. A minha bisavó materna era professora primária em Recife, século passado e a revelia, contra a vontade do marido, ela pegava um bonde às 5 horas da manhã para dar aula. Então isso era um traço muito forte dos dois lados da família - a minha mãe tem um desempenho diferente, destacado das outras do ambiente social - do lado do meu pai Rio Grande do Sul e Ceará, mulheres de sociedades diferentes. Minha mãe era diferente, me deu outro tipo de formação: era uma mulher que tocava piano, acordeon, pintava, desenhava, era uma pessoa profundamente ligada à arte e encontrou no Folclore o caminho para sobreviver o lado intelectual dela.

Ela fez uma pesquisa muito séria de Folclore e eu acompanhava ela, ela me levava...

Lá na usina, na região, tem um carnaval muito rico, cheio de burrinhas e bois, pequenos grupos tocavam lata, tambores de lata, havia um interesse sobre carnaval muito forte, geral na população. E as burrinhas são famosas e os bois que ficam na minha cabeça até hoje... A gente não esquece é nada... E as festas...

Na realidade a mamãe era uma pessoa que fez toda uma organização para aquela comunidade, ajudou muito. Construíram uma Escola Pública. Tudo isso meu pai e minha mãe, à testa disso, fizeram uma Igreja, campo de futebol, dentro da comunidade da fábrica. Aí a mamãe organizava festas Juninas, Parada de Sete de Setembro, depois na hora de organizar uma Escola de Samba para desfilar - eu desde cedo ajudava minha mãe a organizar os desfiles, as festas, a procissão, as alas, a mamãe era uma agente, um animador cultural fantástico, ela criou cursos para meninas, uma banda de música. A empresa comprou os instrumentos, e era na garagem da minha casa que eles ensaiavam, na pesquisa de Folclore, nós tínhamos Jongo e a gente tinha Jongo batido na varanda da minha casa. O Jongo, bastante diferente do da Serrinha... Então a festa popular está muito forte na minha infância, havia também um rancho - Recreio das Flores que passava, e se apresentavam na frente da minha casa... eu me lembro até hoje, o rancho entrando pelo portão da minha casa... Então isso tudo foi ficando muito forte... Essa força da chamada "cultura popular", porque cultura é cultura e eu não gosto muito dessa diferenciação.

Estudei o primário na usina e vim estudar aqui, no Rio. Com nove anos eu vim fazer o admissão aqui no Rio. Depois eu passei três meses no Sacre Coeur de Jesus, no alto da Tijuca, e depois fui para o Bennet. Era na época um colégio profundamente de vanguarda - colégio metodista - que não tinha uniforme, dava uma educação americanizada, no sentido de liberdade e independência e esse colégio também foi muito importante na minha formação - e era tão bom pra mim lá - que eu não saía no fim de semana. Eu morava

neste apartamento que eu moro hoje com meus avós , que eram muito rígidos, então eu preferia ficar no colégio e tinha muito mais atividades, lazer e saía pra cinema com grupos do colégio. Consegui uma visão no processo com a minha relação com a sociedade, uma relação diferente. Tive uma formação diferenciada e isso tudo desembocou nessa ligação forte com o Carnaval.

... E aí quando eu resolvi estudar Belas Artes, foi um outro escândalo na família, porque estudar Arte era uma coisa fora de qualquer expectativa. Eu tive uma tia "torta", prima da minha mãe, que fez Belas Artes e não foi bem vista. A família queria que eu fizesse Arquitetura, porque das Artes era uma arte nobre, sabe aquela coisa de ter um diploma chique, de arquiteto, como até hoje... Havia muito preconceito, especialmente em relação à mulher fazendo Belas Artes.

... E eu não sei explicar como eu venci... uma outra coisa ... sempre fui muito tímida... no fundo de tudo existe alguma coisa dentro da gente que estimula a gente a viver, uma coisa que está além de qualquer processo de vontade, eu acho que existe um fluxo, uma coisa que impulsiona, um rio, que eu acho que é mais forte, que quando você percebe, você já está. Cada vez mais que eu estudo, mais eu acredito nisso, e eu acredito nesse processo dionisíaco de pulsão de vida, e o Carnaval é a grande festa dionisíaca do século XX, ou melhor, desde que existiu, sempre foi.

E no Brasil, essa coisa da festa que leva a catarse, da festa que leva à explosão desse processo interior, esse processo de liberação do corpo, tudo isso, que eu de uma certa maneira criada para isso. No interior eu fui criada com os animais, inteiramente ligada à natureza... Então, quando eu vim para o Rio, tive um choque muito grande, pode isso, não pode aquilo, toda a parte de roupa, de indumentária tinha roupa pra isso, roupa pra aquilo, muito cheio de métodos e limitações...

O estímulo em relação ao Carnaval, a mamãe, desde garota, me fantasiou, e ela fazia assim, porque ela tinha uma biblioteca maravilhosa de Folclore e eu li livros de costumes de garota, desde pequena, e eu tenho uma

sensação de que quando eu falo... Eu tenho livros que eu ganhei, desde pequena, que eu já usei até para o Carnaval de 93 da Beija-Flor, Livros de crianças do mundo..., por exemplo.

... Então a mamãe fazia fantasias para mim e eu adorava me fantasiar e cada vez mais fazia pesquisa pra fazer minha fantasia. Então essa coisa da indumentária na minha vida, é uma coisa profundamente conseqüente da minha criação e formação. Eu tenho, por exemplo, recortes daquela época, que parece que já sabia ou sempre soubesse o que eu ia fazer. Pesquisas de recortes de Carnaval.

A minha família é profundamente matriarcal. Mas eu acho que houve, no meu caso, uma sinalização para não casar. Nunca quis me casar. O casamento significa prisão, submissão, essa coisa de machismo brasileiro, que não é só brasileiro, essa coisa é muito latina... Mas a gente sente... eu não sei se o fato da minha mãe ter sido criada pra ser diplomata, fazer Direito... E ela sempre me colocou, essa coisa da gente ter a vida da gente, trabalhar, foi assim, eu não fui criada para o casamento. Minha avó tinha um sonho dourado que eu casasse, mas e aí eu fazia as tais fantasias e eu nem sabia que existia curso de indumentária, começou na minha infância e junto com a minha mãe. Eu desenhava desde pequena... essa coisa da arte foi colocada na minha vida desde infância... minha avó pintava, meu bisavô, pai da minha avó pintava, tinha toda uma estrutura, uma seqüência de arte na família da minha mãe.

Agora eu fiz o Bennet e é tão forte que deixou um traço e aí eu fui fazer o vestibular de arquitetura, que no dia da prova houve uma coisa terrível, que foi a morte do Roberto da Silveira, que era muito amigo do meu tio, hoje eu sei que nada é por acaso, é o processo de sincronia - esse processo do desastre. Foi uma coisa dramática na família e eu saí do vestibular sabendo que eu não tinha passado. E então eu saí da prova e fui andar na rua, eu não queria voltar para casa porque eu estava muito insegura. Aquela coisa da negação, que você não queria no fundo e aí quando eu cheguei em casa, já de tarde e minha mãe

estava muito deprimida e disse o que tinha acontecido, eu disse nada demais, porque... e contou sobre o desastre do Roberto da Silveira.

Houve assim uma relação, porque eu não me interessei mais por fazer vestibular de arquitetura, como se fosse um sinal, que não era por ali. Hoje com o afastamento do tempo e do espaço você vê a perspectiva que não era por ali, você tem uma visão melhor da coisa. Aí eu fui fazer vestibular para Belas Artes, antes eu fiz um teste vocacional e deu tudo para área de Humanas. Na área de Humanas, eu podia fazer tudo. Belas Artes era uma coisa meio marginal. Esse lado marginal. Eu sinto assim a minha vida como se tivesse sido à margem. Essa coisa do marginal está muito presente na minha vida e o Carnaval é uma atividade marginal, eu não tenho a menor dúvida, e sempre foi, isso porque eu falo em termos planetários. Todo mundo que trabalha, que é ligado ou participa de maneira forte em todas as festas carnavalizadas aqui no Rio, no sentido amplo, são pessoas à margem da sociedade, normalmente. A dimensão é outra, eu não tenho a menor dúvida disso. A realidade é muito tênue para a gente, todo o artista tem, mas o artista de carnaval... Há uma coisa que é maravilhosa no Carnaval, que é o fato da gente planejar, concretizar e realizar através de si e do outro, que é dar alegria ao outro. Esse processo que só a arte carnavalesca traz, é uma coisa muito forte...

Eu fiz concurso para a Escola, passei em segundo lugar e eu comecei a fazer um trabalho, que eu adorava a Escola. Chegava na Escola às 8 horas da manhã e saía na hora que fechava. Às vezes eu tava trabalhando numa sala e os porteiros iam me chamar, já conheciam, porque eu perdia a noção do tempo dentro da Escola de Belas Artes. Tinha um astral muito agradável, ali no Centro, ali na Rua Porto Alegre e era a minha vida. Enquanto eu fui estudante lá, eu era muito presa, muito reprimida em casa e aquela coisa de filha, neta, sobrinha única dos dois lados, eu era muito isolada, muito fechada e criada por avós. E criada no interior, era uma pessoa com uma vida muito restrita, socialmente falando, então a minha vida era a Escola de Belas Artes, que eu entrei de cabeça. Quando eu passei e fui passando, e fiz o primeiro curso em Artes Gráficas, me graduei em Artes Gráficas e eu senti aquela necessidade da cor e

mesmo dentro da Escola de Belas Artes, aquela convivência de todos os cursos, que eu achava maravilhosa.

Era uma convivência muito interessante e estimulante para os alunos, eu ouvi falar o curso do Campo Fiorito e comecei a freqüentar as aulas dele, porque era um sistema completamente diferente dos outros professores, porque até hoje, era muito interessante para os alunos, porque eu acredito nesse sistema de ensino, são vários alunos juntos e os professores juntos dando aula para todo mundo. Era um grande ateliê, sob a direção dele, mas cada um no seu curso de especialização e funcionava muito bem. Eu acho que o curso do Campo Fiorito foi importante na vida de todo mundo que participou, na vida profissional, porque aquele curso que ele dava preparou a nós para saber muitas coisas, nós fomos bastante polivalentes na área de projeto, porque a gente trabalhava, a gente fazia... Esse curso se transformou no Curso de Artes Cênicas, Cenografia e Indumentária, no curso de Paisagismo e depois de Composição de Interiores, no curso de Desenho Industrial, esses cursos eram todos misturados num curso chamado Artes Decorativas.

Quando acabou esse curso?

Eu acabei meu curso em 68, eu acho que ele só acabou com a reforma de 75.

Eu fui fazer então o curso de Arte Decorativa para vencer esse meu problema com a cor e me apaixonei pela cor. O meu primeiro trabalho como professora, foi dando aula de cor. A Professora Liana Silveira formou a mim, a Rosa Magalhães e a Lycia Lacerda, nós três começamos dando aula de criação da forma, e eu ao mesmo tempo fui fazer cerâmica como especialização, curso que não existe mais e fui fazer Indumentária Histórica, que era um curso que existia como forma de especialização. Passei a ser Professora de Belas Artes, foi através do Professor Martinho Gonçalves e tinha um convite para dar aula de Descritiva, então o Departamento BAR, hoje, me convidou e o Martinho Gonçalves queria que eu desse aulas de Indumentária, no final da vida dele, eu

já estava dando as aulas dele. Trabalhei um ano e meio sem ganhar nada, era uma espécie de estágio probatório. Mas a paixão pela cor veio ao mesmo tempo junto com a cerâmica. Tudo isso tem a ver com o processo de formação com a pessoa que depois foi trabalhar em Carnaval.

Acho que a Belas Artes, ainda hoje, é essa coisa apaixonante, exatamente por causa dessa pluralidade de possibilidades, das pessoas que têm essa ligação com a arte. E aí lá no Curso de Arte Decorativa, os outros todos acompanhavam os trabalhos, que era o Pamplona, a Liana, o Cláudio Moura, e Manoel Francisco Ferreira, eram os professores assistentes do Professor Campo Fiorito.

E lá a gente trabalhava com cor e o Fiorito fazia uma coisa, que eu não sei porque a gente foi perdendo, não sei se foi o tempo, essa correria... a coisa mudou... a vida tinha mais tempo... Havia um outro tipo de trabalho, que é o croqui, você fazia um estudo, dois estudos, vários estudos de forma, depois fazia vários estudos de cor e o Fiorito foi maravilhoso, aí que despertou a minha paixão pela cor, que veio a caracterizar meu trabalho, eu acho... já recentemente eu tenho definido dois tipos de trabalho: o luxo do brilho e o luxo da cor. O meu trabalho eu coloco como luxo, da cor, certo? O brilho, ele existe e lógico, ele faz parte mas ele não é tão importante, o ritmo, a variação visual, o estímulo a percepção visual, o processo extremamente rítmico é feito pela coesão do ritmo, e isso eu devo à formação do curso do Campo Fiorito e com esses professores.

O Carnaval

A partir daí, o Pamplona era cenógrafo, trabalhava em televisão a vida inteira, mas também fazia Carnaval. E há uma tradição na Escola de Belas Artes, que já resultou inclusive numa exposição, que foi muito interessante, a exposição das Belas Artes no Carnaval, e eu tenho inclusive aí as minhas pranchas... estão guardadas, exatamente como foram mostradas na exposição. Já havia uma relação muito forte da Escola com o Carnaval, através do

Pamplona e do Moacyr Moa, que era o professor de cerâmica. Já estavam ligados ao Carnaval. Pamplona foi ser júri de Carnaval, no desfile de 59, se apaixonou pelo processo e pelo Salgueiro, se ofereceu para trabalhar e fez o Carnaval do Salgueiro de 60. Moacyr também era júri e fazia esculturas. Ligado ao Pamplona tinha Dirceu Neri, cenógrafo, casado com Marie Louise Neri que é uma suíça e que tinham feito o Carnaval de 59 no Salgueiro e fizeram o Debret de 59. A informação que eu tenho é que Moacyr era anterior. Eu tenho até uma foto... Moacyr, eu e Pamplona na Escola, num evento sobre Carnaval.

Bem, aí, lá um belo dia, chegou um rapaz procurando Pamplona e pedindo alguém para fazer a Escola de Samba dele, que era a Império da Tijuca. Ele fez o enredo, que era o negro na civilização brasileira, e ele queria alguém para fazer a parte visual da escola. Era Melodia... Jorge Melodia... não me lembro...

Aí o Pamplona chamou quem era aluno dele, quem? Cláudio Miranda, Alaíde Reis e eu. Eu já estava trabalhando com Pamplona no processo de Carnaval de rua, que havia também essa tradição na Escola de Belas Artes - a do Pamplona, a equipe que fazia Carnaval de rua e a do Adyr Botelho que fazia gravura, é um excelente professor. A Liana também fez Carnaval de rua, então era muita gente ligada a Carnaval nas Belas Artes. Eu já tinha trabalhado com Pamplona, pintando projeto de Carnaval de rua. A gente começava pintando, fazendo o que a gente chamava de trabalho braçal e aí nós fizemos o desenvolvimento do Carnaval do rapaz, do Melodia... e o Pamplona disse, não... eu oriento vocês... Nós fizemos os carros alegóricos, foram quatro carros e depois fomos fazer a pesquisa de fantasias. Eu tenho todos esses desenhos da escola. A Império da Tijuca desfilava no 2º grupo, na Rio Branco... mas houve lá um problema e quem terminou esse trabalho foi Alayde... E eu saí da Império da Tijuca. E depois Pamplona me chamou para fazer com ele a decoração do Copacabana Palace, que era uma decoração do Arlindo Rodrigues sobre folclore brasileiro e eu fui chefiar a montagem da parte de adeçaria deste projeto, trabalhamos loucamente... Eu e um grupo de alunos, já em 69... E depois mais uma vez a Império da Tijuca, que ficava no Alto da

Tijuca e eu saía daqui do Flamengo, com medo, de ônibus, que era uma grande viagem e eu saía sozinha daqui à noite, morria de medo, minha família toda contra e eu tinha que ir à noite para aquelas reuniões de diretoria, mas eu ia... Eu tive que vencer o medo... a vida da gente é sempre isso, um ato de vencer o medo... Então nessa área de Carnaval você tem que talvez fazer mais que outras, é porque era um ambiente muito machista, masculino. Se bem, que a Escola de Samba tem um processo matriarcal muito forte, ela tem essas coisas das baianas, a tia Ciata do terreiro, do risco das tias que deixava o samba acontecer... Então isso, a mulher é muito forte no processo da Escola de Samba. Não só no Rio, mas no Carnaval como todo. A Escola de Samba, por causa das tias, e quando você começa a ser chamada de *Tia*, é muito mais um sinal de respeito, do que um sinal de idade. Eu me lembro, que quando começaram a me chamar de tia, a meninada vem beijar a mão da gente, como sinal de respeito.

Algumas pessoas me chamam de “embaixatriz” do samba, isso faz parte de uma coisa espontânea, que flui, que surge da comunidade de samba... E espelha muito bem a minha posição atual, que é a de trânsito livre em todas as escolas. Agora, veio muito através do meu trabalho de televisão, com a função de comentarista... Então, mas é também o processo de se relacionar com as pessoas, de comunicação. Mas o Império da Tijuca foi um grande desafio de vencer o medo... Isso foi em 68 e eu tinha 26 anos, por aí.

E eu tive muita dificuldade de desenvolver o lado profissional juntamente, posso assim dizer, com um lado feminino, familiar... Eu tenho um lado de uma profunda timidez... Mas eu também tenho um outro lado... Eu adoro lecionar, eu perco noção de tempo, noção de hora... por mais que planejasse, eu quando via já estava falando de Carnaval, uma profunda paixão, no fazer o Carnaval e no fazer dar aulas. Isso deixou a minha vida afetiva, familiar, inteiramente não desenvolvida - desenvolvi muito pouco. Profissionalmente eu acho que o grande dilema da mulher brasileira é a dupla jornada - tomar conta da casa e dar conta do trabalho. Mas eu acho que a criação, o seu aluno se dando bem, é uma coisa que mais dá prazer na vida...

Mas a Escola de samba, aquele organismo vivo, no momento que a Escola entra na avenida, aquele monte de pessoas e de objetos e coisas se integram, se inter-relacionam e se transforma numa coisa viva, vira um ser vivo, aquilo é um parto, é um filho que a gente produz, certo? E essa sensação de filho, eu não tenho a menor dúvida, quando o carro alegórico sai do barracão, que ganha vida, que sai para a rua, é uma coisa de dor, de agonia, de emoção e de alegria, de êxtase, é uma coisa, que começa quando sai do barracão e se completa quando acaba o desfile - uma exaustão que acontece, que não é só o cansaço físico, é todo o processo de doação que você fez em relação aquele conjunto de trabalho. Eu acho que é tudo isso.

É uma coisa muito séria, uma exaustão, você acabou de criar uma coisa, é lógico que é uma criação coletiva, mas a visão global do conjunto, que faz tudo, que eu chamo carnavalesco completo, que faz o enredo, que dá para os compositores, que vão criar os sambas, você é co-criador, você é um agente que estimula a criação dos outros, é uma coisa muito séria, quando você dá o enredo para os compositores, e o olho deles começa a brilhar e a bater na mesa o samba, durante a sua explanação, o samba já tá nascendo, é uma coisa... você está participando daquele processo.

A engrenagem do carnaval

Cada costureira, cada chapeleiro, que interpreta o seu desenho, você explica, e transforma o seu desenho... isso é todo processo que você coordena, então é um filho... na hora que o carro sai do barracão eu já vi carro sair, uma vez eu propus a manchete e eles me cederam toda uma equipe e eu fiz toda a sexta feira dos carros saindo dos barracões, foi apaixonante, as pessoas não acreditavam, eu dizia, é uma das coisas mais sérias... eu dizia, tudo começa na hora que os carros saem do barracão para Avenida. Eu já vi paredes sendo derrubadas para tirarem os carros... *é um parto mesmo*, quando o carro sai para o seu destino, que é a avenida, e aquele cuidado para não quebrar, não arranhar, pra ninguém chegar perto, sair de madrugada, aquele longo trajeto... Quando chega na avenida junta com todo mundo... olha eu tive uma sensação,

foi a primeira vez que senti isso, foi com o Salgueiro em 71, foi demais, foi o Ganzê e em 69, no Copacabana Palace, teve um dia que chegou um menino lá, muito nervoso e muito tenso e procurou o Pamplona, com um pedaço de papel amassado, de tanta emoção. Ele deu aquele papelzinho para o Pamplona e o Pamplona morreu de rir, deu uma daquelas gargalhadas dele e eu perguntei o que que foi? É um cara do morro, que tá escondido e pediu para levarem a roupa para ele pra bateria, que ele vai aparecer na avenida, na Candelária, no ano da Baía de Todos os Deuses. Aquilo foi uma mostra, foi uma coisa que me deu uma mostragem, um sinal muito sério da paixão que é a Escola de Samba. Um cara foragido, quer dizer, a coisa tá mais forte que tudo.

Quer dizer, na hora que você começa a arrumar, que você reúne, você forma ou não forma esse ser, a identidade da escola, do carnaval, esse ser profundamente magnético e elétrico, fortíssimo. Eu tenho uma sensação que se você enfiar uma faca não corta, que você não rompe, quando o ser está bem formado, é isso que dá a vitória à uma escola de samba. Começa na concentração, as pessoas vão chegando, as pessoas vão vendo os carros, uns gostam e outros não gostam. A vitória começa ali. Os carros começam a chegar, um componente não gosta, não gosta, a Escola começa a murchar... o componente compara com os carros que estão ao lado... Por isso que todo mundo de Escola diz que o Carnaval são os carros alegóricos, porque o enredo são os carros alegóricos. Eles são determinantes nessa massa de pessoas, que junta as partes. A energia do ser humano, do seu corpo com o corpo do outro, a energia de uma fantasia com outra fantasia, os materiais interagindo, as formas dos carros, tudo isso interage energeticamente. Acima de tudo o ritmo da bateria, um processo mântico, que quando começa ou começa bem ou começa mal, aí vem o puxador que entra, que ele tem que entrar também no tom certo, enfim, são uma série de coisas que se reúnem e se conjugam mal, ninguém conserta mais. É uma coisa mágica, profundamente mágica, é uma coisa de Deus, é um tipo de energia, Dionísio, que ele vem... porque não existe um planejamento na realidade, o planejamento ele é limitado até certo ponto, você não sabe se vai dar certo, por mais que você controle esse processo, ele é limitado.

Olha, quando acaba o Carnaval eu sinto o enorme prazer da coisa que acabou, que eu dei conta, eu consegui. Mesmo quando não está muito bom, você sente que você cumpriu aquilo, aquilo terminou. Há uma coisa muito forte minha com a bateria, quando eu chego perto, aquilo me cura de qualquer coisa, saio de lá outra pessoa. Aquilo me reenergiza, me reequilibra, é um processo mântico muito forte. Eu saio cansada. Eu saio exausta, fisicamente, um "stress", uma tensão terrível, violência de pressão, expectativa em cima da gente... Mas existe uma grande satisfação...

O Carnaval é uma arte de consumo imediato, é feita para ser consumido, para acabar, ele é o momento, dura oitenta minutos, noventa minutos. E se você pensar bem é uma maluquice, você tem todo um trabalho de criação, de despesa, de desembolso, durante praticamente o ano todo para durar oitenta minutos. Então eu acredito que as pessoas que trabalham em Carnaval, como um todo, em todos os setores de uma Escola de Samba, ou de uma agremiação carnavalesca, a gente tem essa coisa de Dionísio, do impulso, em comum, aquilo que vem de dentro, e você realiza e acaba. Não existe o processo da preocupação com a permanência.

O meu lado acadêmico, o meu lado professora pensa e sente muita falta de museu, o meu grande sonho é fazer um museu do Carnaval, porque a gente tem essa consciência de permanência do objeto e do vídeo, pra você ter essa memória. Mas essa coisa é uma coisa dicotômica, eu esqueci uma pessoa pra fazer um vídeo pra mim na Beija-Flor. No meu caso eu acho que o carnavalesco venceu o acadêmico.

Eu tenho que falar de todo o processo... Quando eu estava fazendo o Copacabana Palace, lá pelas tantas e chegou aquele rapaz... o processo dionísio... mexeu... e eu me lembro o que eu senti nesse momento... E aí aquela coisa de trabalhar com o Carnaval... no final da decoração do Copacabana Palace... e Pamplona disse assim tarde da noite, eu preciso de alguém para me ajudar no Salgueiro, porque o Salgueiro está atrasado, todo o

processo da “Baía de Todos os Deuses”... Eu fui aprendendo muito com Pamplona e com Arlindo, eu já estava muito ligada nesse processo... mas não pensava em ir para o barracão. Não tinha nenhum planejamento... E eu fui ajudar o Salgueiro com Pamplona, era uma coisa pequena, a lemanjá tinha três metros de altura só.

Aí de noite foi o baile do Copacabana Palace, tava lá a decoração, e quando acabou o baile, eu e Pamplona íamos saindo e Pamplona disse assim... eu não sabia que a decoração do baile ia ser imediatamente desmanchada e também que encostou um caminhão, desmanchou tudo, tirou tudo aquilo e levou para o barracão do Salgueiro. Certo? Quando nós estávamos descendo a escada do Copacabana, apareceram uns homens, com um bastão de madeira enorme, com uma ponte de ferro, sei lá, um gancho e eles pegavam aqueles painéis que nós tínhamos levado meses fazendo, e puxavam e jogavam tudo no chão, e eu nunca me esqueço, Pamplona olhava pra mim e dizia: agüenta, senão você não pode trabalhar em Carnaval. O nosso trabalho é assim, a gente faz... uma coisa que dura muito pouco e o baile durou cinco horas, escola de samba são noventa minutos.

E aí domingo a gente foi pro barracão, tinha um carro todo branco, que era o carro do folclore e Arlindo falou assim: “aquele carro é seu, se vira”, naquele mesmo dia, então o material que veio do baile, a agente decorou o carro. Porque foi assim comigo, porque na Império da Tijuca eu não peguei barracão. O meu primeiro barracão foi no Salgueiro em 69.

Era Pamplona, Arlindo e João Trinta. Pouquíssimo dinheiro... tudo sendo feito à última hora, a improvisação que sempre aconteceu no Carnaval, ela vem em paralelo. Hoje cada vez, menos, o Carnaval é planejado, projetado, mas a improvisação ela ainda existe e ela é muito forte. Inclusive em termos de regulamento e de critério, o excesso de critérios dos quesitos estão tirando das escolas de samba em certo sabor, que ela tinha, que era exatamente da improvisação, e eu digo especialmente na hora de arrumar a escola.

Você tem que fazer um projeto hoje para o desfile, que você praticamente não pode mudar, porque os jurados recebem aquele planejamento de desfile, e , é claro que você não vai mudar aquilo que pode prejudicar o seu trabalho. Mas, por exemplo, eu falo isso... porque um dia o Arlindo chegou lá desesperado, dizendo que não tinha ala de lemanjá porque ninguém quer sair de Orixá, que é uma coisa sagrada, essa coisa da religião, era uma coisa de você se fantasiar de Nossa Senhora da Aparecida. E então ele perguntou se eu não queria fazer uma fantasia, uma ala de lemanjá, então ele fez uma coisa rápida, me deu um croqui, e eu fui fazer uma ala de lemanjá. Arrumei uma costureira. A moça dormia aqui. Eu dirigia essa ala, porque na época era assim. A ala foi feita na minha casa, com quinze pessoas. Eu chegava de madrugada do Copacabana e fazia a ala... E aí eu chamei umas amigas... quem quer sair? E aí foi aquela grande aventura de sair no Salgueiro e aí nós fomos para avenida. O Salgueiro estava previsto para entrar às quatro horas da manhã e entrou às dez, porque atrasava demais o desfile. Então o Pamplona disse, fique em casa, quando tiver entrando a escola anterior você vai para avenida e eu fiquei aqui com as minhas amigas assistindo pela televisão, acabando a roupa... atrasou muito e eu fiquei fascinada, eu nunca tinha entrado na avenida, nunca tinha visto aquilo de perto e eu fiquei louca, eu tinha ido no Salgueiro em 64, que tem até aquele documento, aquele livro, aquela coisa mágica, que ficou na minha memória profunda... e aventureira, fantástica... Mas avenida, o chão, o asfalto, eu nunca tinha visto... Eu tinha visto o desfile da Mangueira de Monteiro Lobato. Eu vi Eneida Amor e Fantasia, que tinha até pessoas da Bela Artes... Porque eu me fantasiava em Campos, tinha os corsos, caboclinhos, o baile infantil e depois o baile noturno. Também eu tinha de casa de praia em Atafona... também tinha Carnaval, mas um dia eu consegui convencer meu pai a me deixar vir a um baile do Teatro Municipal e aí eu fiz a minha fantasia e vim, foi o meu primeiro contato com Carnaval do Rio e fiz uma fantasia linda - o guarda da Torre de Londres, linda, curti, fui entrevistada, depois no ano seguinte eu fiz uma outra roupa, medieval, mas era o Carnaval de salão, eu não tinha essa vivência da Escola de Samba. Aquela coisa do Carnaval do Rio, toda gente na porta do Municipal...

E aí no 4º centenário, eu assisti, o Salgueiro fez a história do Rio, eu já tinha gostado do Salgueiro, acho que em 65. Eu sei que houve aquela coisa do Salgueiro, Pamplona, Escola de Belas Artes, era tudo ligado... Essa foi a primeira mexida. Quando em 68 eu comecei a trabalhar... foi diferente.

Mas voltando a 69, quando a gente chegou na avenida era todo mundo sentado no chão, era tudo branco e prata, desanimado, e eu não sabia onde eu ia desfilar, eu sabia que era na frente do carro da lemanjá. Nós, eu me lembro colocamos aquelas contas do orixá de bolinhas de isopor, no processo sempre de pioneirismo do Salgueiro. Bem aí, de repente aconteceu uma coisa mágica. O Arlindo olhou a escola, passou a escola e a escola só entrou depois de uma hora da tarde, debaixo de um sol terrível, com metade da escola só de maiô. Ele pegou o último carro que era o da lemanjá, e foi trazendo por dentro da escola e resolveu que a lemanjá ia ser a primeira, no primeiro carro, na hora ele mudou, porque o enredo do Salgueiro era um tema e pegou e colocou na frente. A escola começou a levantar, os componentes começaram a ver o carro e a se levantar, foi uma coisa fascinante, o carro era todo de espelho, e as pessoas começaram a ficar frenéticas, estimulados, parece que ninguém estava cansado, já era de manhã e nós vínhamos com o carro, e as pessoas... Mas nós vamos ganhar. E Joaquim Mota que é Pai de Santo e é meu pai de santo hoje, na concentração me ensinou a dançar a dança de lemanjá, porque ele estava com o terreiro dele e vinha na frente do carro, era aquela parte toda de Candomblé da Baía... E eu nunca me esqueço...

O estilo de samba, mais rápido, mais leve, menor, era uma ruptura. No mesmo ano estava Heróis da Liberdade que estava atrás do nosso, então você ouvindo o Heróis da Liberdade e a Baía, você vai ver que é uma coisa profundamente diferente.

A lemanjá brilhava e o sol batia e os espelhos refletiam no chão. Pra você vê como foi a mágica, primeiro que o carnavalesco teve o sentimento de mudar e como o carro alegórico é importante... O Salgueiro parecia que tinha

saído de uma caixa, mas essa coisa muito séria, são lições que a gente aprende. Esse carro brilhava tanto e queimava as fotos - um processo de magia seríssimo. A minha estréia foi Baía de Todos os Deuses, foi um caminho sem volta.

A minha estréia no Carnaval do Rio foi Baía de Todos os Deuses, no Carnaval do Salgueiro, que foi muito importante na minha vida. É um caminho sem volta, você não tem opção. Eu estava estudando, tava dando aula. Em 70, fui passar férias com a minha mãe, quando eu soube através de carta da minha mãe, que o Pamplona estava procurando por mim. Cadê ela? Cadê ela? Aí eu soube que ele estava querendo que eu trabalhasse no Salgueiro. Voltei por causa disso. E na época havia uma coisa chamada "medalha" aqui nas Belas Artes. A gente acabava o curso e ganhava medalha.

Manoel Maurício me ofereceu um tema para fazer, que era o período holandês aqui da História do Brasil, que ele conhecia muito bem. A época de Nassau. Era uma história inteiramente conhecida. O Manoel me deu umas pistas, me apresentou o embaixador Souza Leão, que era o maior especialista do período holandês e estava fazendo um enredo para a medalha, quando o Pamplona entrou na sala, viu e gostou muito. Aí ele pegou o enredo do Salgueiro que era festa para um Rei Negro, de 70 para 71. Era um enredo do Arlindo, a partir de um livro que contava a história de um filho de um Rei... ele trocou... ele pegou o meu enredo não mudou o nome, mas mudou o conteúdo, colocou o meu. Isso foi 70. Ele me chamou para fazer os figurinos, para fazer o trabalho do Salgueiro. Eu estava fazendo a pesquisa de enredo para mim, para medalha e aí eu chamei a Rosa Magalhães para trabalhar comigo.

Então fomos eu e Rosa que desenvolvemos toda a parte de figurino, pesquisa, desenho e tal e o João Trinta, fazendo a parte de alegoria, que na época era muito pouca, eram 4 carros. A gente fez um trabalho integrado que deu certo, mas era aquela coisa do enredo pesquisado, histórico. Você pega uma história verdadeira, pesquisa o Barroco na Holanda, a África, a gente fez um trabalho de pesquisa tradicional em termos de enredo histórico. E foi aquele

sucesso... Mas o Salgueiro já tinha, nessa época, um trabalho, a partir do trabalho do Pamplona e do Arlindo, uma visão e de colocação diferente das outras escolas do Rio. Era uma coisa mais "clean", mais limpa, mais estilizada. Foi nesse ano de 1971 que a gente fez uma pesquisa de materiais, porque sempre se usou no Salgueiro materiais diferentes, coisas aproveitadas de outros tipos, por exemplo, a gente tinha *colar*, que era feito de calçadeiras, de plástico, era todo um material que não era feito para fantasia. Isso já era uma coisa tradicional no Salgueiro. João Trinta era uma pessoa muito ligada nisso, e o lema "*nem melhor, nem pior, apenas uma escola diferente*", porque era sempre uma escola que tinha esse tipo de visão, acredito eu, a partir de Pamplona em 60.

E aí a participação dos alunos era grande. Vários alunos de Belas Artes trabalharam com Pamplona no Salgueiro. Essa visão da coisa mais simples eu já tinha a partir da Arte Decorativa, da Belas Artes.

Essa visão da coisa mais simples, meus bordados... Toda a formação que a gente recebeu do Campo Fiorito, que era um trabalho de forma mais limpa, linha mais pura, cor, plano de cor, gradação de cor, tudo isso dando uma linguagem... Isso o Pamplona usava. Inclusive foi a primeira vez no Salgueiro, em 71, que se usou preto, vermelho e branco, e foi colocado o preto, por causa da parte negra do Ganzê, que foi um escândalo. Foi o João que teve a idéia de usar o isopor, foi um escândalo. Essa proposta de linguagem mais leve, leve no sentido de peso visual, tudo isso foi uma coisa que eu fui aprendendo, não só na Belas Artes como também no Salgueiro.

A Ilha é o resultado de uma série de coisas que eu fui vivenciando... Porque todo o processo do fazer, você aprende fazendo. Não tem teoria que ensine. É uma tentativa e erro. E aí foi uma coisa assim de muita alegria... O Salgueiro teve muita chuva na hora da concentração e os moradores da Tijuca ajudaram a transportar assim os integrantes da escola, foi uma coisa muito bonita... o Salgueiro não chegava na avenida. O Pamplona foi pra televisão, fazendo hora e deu tempo para a escola chegar... e aí o samba "Pega no Ganzê" que é o samba mais conhecido no mundo, até hoje. Aí em 71 para 72 o

Pamplona e o Arlindo resolveram voltar e escolheram o enredo "Mangueira, minha madrinha querida", que teve uma reação muito grande.

Nesse momento eu fui fazer a Ilha do Governador - Aurinho da Ilha, que era compositor, nascido na Ilha, me perguntou se eu queria fazer uma escola pequena. Então eu fui fazer a Ilha no Carnaval de 72, era uma escola de 2º Grupo, desfilava, na época na Presidente Antônio Carlos. E aí, eu fui fazer o enredo A Cavalhada dos Pirinópolis, mamãe era folclorista e eu conhecia muito bem isso. A Ilha é azul, vermelho e branco. Então, todo o processo de Mouros e Cristãos, é azul de um lado e vermelho do outro. Essas cores complementares azul e vermelho. Então eu fiz essa pesquisa e eu fiz esse enredo. Era uma escola muito pequenininha, muito sem dinheiro. Era tudo muito primário, muito simples. E aí eu chamei a Rosa pra fazer o Carnaval comigo também, a União da Ilha. Era um trabalho muito complicado, a gente trabalhou na casa da Rosa, na sala dela, desenhando não sei quantas burrinhas, o desenho no tamanho natural das burrinhas, todas de pano, aplicadas, muita coisa simples, muita coisa de técnica que eu tinha aprendido no Salgueiro.

E fizemos os carros alegóricos e alegorias de mão... No final, já a Lycia foi trabalhar com a gente. Foi uma coisa, um esforço muito grande. E então foi assim uma relação de muito carinho com a escola.

Como o processo de criação na Ilha foi um processo de gestação, de parir uma criança, de parir uma produção, a criação de arte, a criação da obra de arte. Tudo é uma gestação. Você tem um filho, você gera, você concretiza. Você tem todo um processo de sentir, de pensar, de agir e de realizar. Esse processo é o mesmo e sinto ele o mesmo em qualquer nível. O processo de gestação física, que é a criança, que perpetua a raça humana e é a mesma coisa numa gestação de idéias, porque eu vejo no processo de criação, seja qual for ele, como sendo um só - ou a gente acredita na unidade ou... - não existe diferenciação. Se a unidade existe, e ela existe, então o processo criador é um só, certo? Então quando eu vi uma coisa sendo criada é uma coisa ótima, quando eu vi, por exemplo, Oswaldo Jardim apresentando os protótipos da

Mangureira 96, que é “os tambores da Mangureira na Terra da Encantaria”, que fala das lendas e dos mistérios na terra do Maranhão, tem uma coisa que dá um profundo prazer de ver uma pessoa fazendo uma coisa bonita, criar formas de fantasias e o conjunto, que é o mais importante. A gente na Escola de Samba, a gente tem que ter o grande fecho, que é o conjunto. O conjunto de fantasias dá muito prazer e a gente vê essa coisa da criação... Quando a pessoa tá feliz - o amor gera a possibilidade da gente criar. Eu vejo que a gente deve estar feliz, tem que estar alegre, e isso tem tudo a ver com a Ilha. A minha colocação do amor, da felicidade, da alegria, de se sentir pleno e capaz, porque eu acho que tudo isso está interligado, nada é separado - de poder chegar e gerar alguma coisa.

E a idéia do trabalho em equipe? Esses sentimentos perpassam pela Equipe?

Olha, eu acho que sim, existe, claro! O amor é fundamental, mas quando a gente entende isso - que a gente ama sozinha. O amor é uma coisa profundamente pessoal. Mas ele é *com*. A gente ama internamente, mas não existe amor *sem* o outro. O amor é *para* o outro e é *com* o outro. A coisa da compaixão. A paixão *com*. Você não pode ter a sensação de afeto, se não existir o outro. O outro pode até não saber disso. É uma coisa profundamente pessoal, individual e interna, mas ele é uma *parceria*. O próprio amor, o próprio ato, é uma sensação. A própria existência do amor, já é um processo em parceria. Você não pode criar sem o outro. É uma coisa bipolar. A mulher gera uma criança, porque há um encontro com o masculino. Dentro de nós, quando a gente cria alguma coisa, é o nosso masculino tendo um encontro com o nosso feminino, que vai gerar um processo de criação. Para mim isso é muito claro. Agora, no caso da escola de samba, as parceiras são gradativas ou graduais. Você tem uma parceria de você com você mesmo, nesse processo interno seu, você só gera, você só cria, quando você está... a criação espiritual, criação de arte, a criação filosófica, você tem essa criação quando você tem o encontro do seu masculino com o seu feminino. A criança, fisicamente não precisa da participação do masculino com o feminino, com o encontro dos dois corpos, mas

isso é matéria, física. Quando a gente fala de uma matéria sutil, que é a arte, a gente precisa do intercurso do outro, que é uma coisa interna, uma coisa pessoal, mas é parceria, porque nós vivemos ainda num universo bipolar, nós ainda não chegamos na unidade. Espero que a gente esteja perto disso - essa unidade se faz só dentro de cada um de nós, quando ela se faz. Então a criação do enredo, ela é uma coisa de parceria sim...

A criação é uma coisa ambivalente, pode ser paradoxal, mas eu espero estar sendo clara, a gente participa, a gente faz *com*, porque do lado do eu interior e da realização prática também, na realidade ninguém faz nada sozinho. Eu posso conceber o melhor figurino, o melhor carro alegórico ou o melhor tema, mas é um grupo que realiza, são especialistas e são co-criadores desse processo. O artista também, cada um na sua especificidade, na sua área, que vai realizar aquilo...

Quando você cria o tema, a solução visual na minha cabeça, já vem pronto. Aí há coisas que não dá para explicar, por exemplo: Porque eu fiz "O Domingo" na Ilha e não em outra escola? Eu acho que existe uma razão maior para tudo isto. Você tem acasos, mas cada vez mais eu acho que o acaso não existe, só existe coincidências. Porque a Ilha, ela tinha toda uma potência, uma possibilidade, de expressar, de levar, de corporificar um processo que estava dentro de mim e que houve toda uma interação. Se o carnavalesco não interagir com a escola que ele está trabalhando, ele pode fazer tecnicamente, pela prática que ele tem, fazer um enredo, fazer uma alegoria botar a escola na avenida, mas existe um processo prático, projetado, o carnaval é um projeto, mas eu não estou falando nisso, eu estou falando de um nível acima disso, que é o nível do espírito.

Ao nível que eu digo, eu me integrei com a Ilha, na minha maneira de pensar, de estar e de me integrar naquele momento de ver as formas e especialmente ver as cores, que isso é que marcou o meu trabalho junto com a Ilha, no processo de parceria, a Ilha foi o instrumento, a manifestação do meu pensamento visual, como eu via aquele enredo. E aí tudo tem uma inter-

relação, certo? É um trabalho que é solitário, porque o carnavalesco que eu chamo o Carnavalesco completo, ele tem isso dentro dele. Eu acredito que os outros também tenham. O ser humano é um só. A gente não pode ser diferente um do outro.

Mas a criação é um uma espécie de um filho, resultante de um casamento, toda criação é um filho de alguma coisa. A Ilha quando entrou na avenida e acabou o desfile, eu tive uma sensação que eu tinha tido um filho, certo? E isso aconteceu comigo e aconteceu com Alcyone também. Ele falou: Esse é o nosso filho que está na avenida, porque foi um trabalho conjunto. A minha participação no "Domingo", eu tive uma grande participação, porque a minha cabeça é que foi a cabeça central do processo. O carnavalesco na realidade é essa cabeça central do processo, porque há carnavalescos que fazem, que coordenam o sistema: chamam o figurinista, chama o cenógrafo, o carnavalesco é aquele que gere, de gerar e gerir, quer dizer o mesmo radical da palavra, mas houve uma participação muito grande no desenvolvimento do trabalho de Alcyone, e também de Adalberto. Quando acabou a parte de Alcyone de pensamento, de elucubração, desenvolvimento das idéias, o Adalberto continuou no processo de criação da forma, no sentido da fantasia e da alegoria. E ao mesmo tempo a gente tem sempre numa escola de samba a participação e a parceria com os compositores. Na hora que você leva o enredo para um compositor, uma das coisas que eu sinto, se a coisa está funcionando, ou melhor ou pior, é que eu sinto uma resposta imediata do compositor. Dentro de cada compositor, o seu processo seu poder criador começa a engendrar o samba na mesma hora. A gente sente o olho brilhar, a gente sente a mão bater na mesa, uns mais discretos outros mais evidentes, e aí a gente sente uma emoção muito tempo. É um processo de propulsão, no processo criador, de estimulação. Eu acho, claro, a Escola de Samba é uma obra coletiva, você cria *com*, e agora há uma grande discussão em curso, a respeito da parceria ou não, ou autor do enredo na música, no samba enredo. Algumas pessoas acham, inclusive, que os carnavalescos devem receber o direito autoral e devem receber parte do produto financeiro daquele samba. E isso na realidade, que eu digo, é uma coisa muito delicada. A criação, eu sei mais do que ninguém, a

gente é muito cioso disso, da sua obra, mas na realidade o ser humano, eu acho que só vai ser pleno, só vai atingir o objetivo da evolução do ser humano, que ninguém faz nada sozinho.

O meu processo de criação mais individual ele começou no "Amanhã". Foi uma decorrência. Tudo é uma decorrência. Você é hoje o que você fez ontem, anteontem. Você vai descobrindo, você vai evoluindo no processo. Essa coisa do "Domingo", eu vejo muito mais um trabalho de criação coletiva já no "Amanhã" foi um trabalho muito mais solitário, no processo de criação, de solidão até a Beija-Flor. A Beija-Flor foi um processo profundamente solitário. E daí um processo de comunicação que eu tive e reconheço com as pessoas que trabalharam comigo na Beija-Flor, de parte a parte. De mim para eles e deles para mim, porque esse é o processo da solidão da criação e do criador e da concepção, que quanto mais a gente, (embora paradoxal, o ser humano) quanto mais a gente busca se centrar - ao mesmo tempo bonita e terrível! A gente busca o caminho do meio, a unificação interna, a gente busca o ser um com você mesmo, e nesse processo, você necessariamente se isola. A consciência do coletivo ela é tanto maior quanto mais você tem consciência também da sua individualidade, certo? É um no todo e o todo no um. Isso é uma coisa terrivelmente forte, bipolar, do seu, do eu, do interior, você tem consciência do todo e do coletivo. E aí quanto mais uma é consciente do outro, o outro é consciente do um, aí mais gera o problema da comunicação. É o grande problema da comunicação. É o significado transmitido e compreendido de maneira semelhante, porque igual jamais vai ser. Cada ser tem uma cabeça, jamais a visão é a mesma. Nós podemos olhar para uma mesma forma e cada um vê de uma maneira diferente. E jamais será igual. A experiência é única, intransferível e extremamente pessoal.

Então esse processo ele vai crescendo, à medida que a gente amadurece, essa consciência do que a gente é sozinho e do que a gente é todo. É coisa do micro e do macro. Então nessa trajetória de processo, eu vejo a Ilha como uma coisa muito forte na minha vida, claro que eu sou uma antes da Ilha e outra depois da Ilha, até hoje, no Brasil, aonde eu vou, eu ainda sou a Maria

Augusta da Ilha, é muito impressionante isso, porque o "Domingo" foi em 1977, e já se vão dezoito anos. Estamos em 1995. O "Amanhã", que é um samba, um dos mais tocados no Brasil ainda... O "Ganzê" é uma coisa mundial. É muito interessante. É incrível! Aí de novo aquela coisa de coletivo e do individual, você deixa de ser

a Maria Augusta do Rio, da Escola de Belas Artes, para ser a Maria Augusta da Ilha. De repente você passa a ser uma coisa nacional e depois uma coisa internacional, essa coisa da progressão do um pro todo e do todo pro um. É muito complexa, porque é uma expansão e ao mesmo tempo uma retração.

ANEXO IV

Entrevista com Ecila Maria de Carvalho, realizada em outubro de 1995.

Professora de Cenografia e Composição de Interiores

Sua participação como mulher, artista e carnavalesca na Ilha, no Carnaval de "Domingo".

Na Ilha o meu trabalho não era de artista, eu não fui pra lá como artista, o projeto era da Maria Augusta. Naquela época eu era aluna da Universidade e aluna de Maria Augusta e ela convidou os alunos que quisessem participar, informando que não se teria condições de pagamento, porque a escola estava numa situação muito pobre, e o que ela podia tentar conseguir era uma espécie de pró-labore, no meu caso específico eu não me lembro de ter recebido nada. Do grupo que fazia indumentária com Augusta, só eu fui e eu trabalhei o tempo todo do barracão e do desfile.

O que eu era? Eu era o que se diz do Carnaval - um peão que executa uma tarefa, mais bem qualificado, porque as pessoas que fazem isso, são pessoas de baixo nível cultural, baixo nível de informação, eu tinha uma informação mais qualificada. Eu executava com a vantagem que a Maria Augusta permitia, que não era só de realizar uma determinada tarefa, permitia uma generosidade no realizar, não sei se por uma preocupação didática, de eu ter vindo da Escola e ter sido convidada quanto aluna. A coisa era assim - você vai fazer esta tarefa, você vai fazer dessa maneira, eu imaginei dessa maneira, quanto ao material, forma, execução, quanto ao sistema de fixação e permitia dentro da minha nenhuma prática, que eu desse alguma opinião. E rapidamente eu me desenvolvi bastante bem, com a execução bastante bem... era um barracão grande, foi um trabalho bastante gratificante.

Ela tinha na época um assistente, chamava-se Adalberto - não localizamos mais e não sabemos o sobrenome dele. Adalberto era o primeiro "homem" e assistente da Maria Augusta. Ele chefiava e participava das decisões.

Alegorias - fantasias...

Quebra do enredo?

Enredo não linear?

Isso é o que se diz hoje, eu não sei se naquela época a Maria Augusta tinha essa intenção, simplesmente foi o enredo que ocorreu e fez e era diferente. Porque na maioria das vezes, as pessoas que fazem, mesmo que elas saibam, elas podem saber que ele fez uma coisa incomum, seja com material, solução estética, mas eu nunca vi que ela tinha intenção. Eu nunca vi alguém que tenha essa determinação. Não sei se na época a Maria Augusta tinha essa intenção, não houve uma teorização em cima e depois uma concretização de um enredo não linear.

Era uma coisa inovadora em todo o projeto. Enquanto material mas na minha ótica de quem tava começando, participando, vendo as pessoas olharem as coisas para decidirem o que iam fazer, eu não tenho a visão, Augusta podia ter essa visão, provavelmente teria, de aquilo era uma coisa pré-concebida. Havia o desenho, mas como não havia o dinheiro, dar aquele efeito teria de ser com alguma coisa de absoluto baixo custo, porque não se tinha dinheiro, então nós recebíamos sobras de fábricas, sobras de material de fábrica, e eu vi a Maria Augusta olhando para aquilo ali, como uma criança qualificada, eu tenho uma intenção tenho o desenho, tenho que chegar aquele objetivo, mas eu não posso mandar fazer, mandar comprar etc.

Eu me lembro que uma das coisas que chegou pra nós eram rolos de placas metálicas que se estampava latas de sardinha, esse tipo de coisa, então nós recebemos placas metálicas vazadas das latas de sardinha que tinham sido

recortadas. Então corta aqui, porque aí faz um bico... Porque aí houve um processo de conseguir doações, e eu dizia que eu tava trabalhando com lixo, embora o nome elegante fosse dizer que estava trabalhando com material alternativo, ou seria reaproveitado, fundido... Como toda a cultura pode qualificar de forma elegante - estávamos trabalhando com material alternativo.

Você lembra das alegorias?

De algumas, dentro do samba, foram todos os pontos abordados, se tinha muita coisa que era a própria coisa, isto é - o objeto foi carnavalizado, ele era o próprio objeto, por exemplo: nós desfilamos com barcos, eles não foram feitos barcos, nós usamos muito "contact", porque você tinha que devolver para os donos dos barcos, você não podia qualificar, estudada a forma de prender, foram colocadas rodas nos barcos, e eles foram todos trabalhados em "contact". Foi uma criatividade construída passo a passo, quer dizer é aquela frase "O caminho foi feito ao caminhar". Em termos de material comprado: "contact".

Comunicação do cotidiano?

Ele é um enredo que absolutamente conta o samba, quer dizer o samba é feito a partir do enredo e a escola, que é uma prática da Maria Augusta, montar a escola sobre o samba. Ela dá o enredo, se faz o samba e a escola é montada sobre o samba.

Uma ligação total com o samba...

O samba que vinha do enredo e depois era organizado dentro da colocação do samba. Se usou muita coisa desse tipo. Eu fiz 3 (três) carnavais com Augusta. Depois no "Amanhã", não me lembro, usamos muita sucata de cristina, a gente recebia da fábrica cartela que você tira o comprimido. Eu não lembro se usou onde... Com aquilo você dobrava, montava forma, grampeava, formando figuras e contínuos de decoração, até se encontrar uma forma que

funcionasse e depois se repetia... Eu lembro das fantasias de coisa de praia e elas levavam umas folhas de árvore, não lembro se era de coqueiro. Aquilo chegou na hora do desfile, porque cada um levava aquilo na mão.

Uma riqueza de adaptação e de transformação...

Se usava prancha de isopor, a prancha chegava pronta, você comprava e decorava aquilo, naquela época você tinha o preço relativamente barato e você decorava com feltro, com adesivo, com material em cima daquilo, mas a prancha era a própria prancha. *Carros Alegóricos?* Não me lembro. Eu fiz "Domingo" e o "Amanhã".

Os dois temas falam do tempo?

Na minha ótica o "Amanhã" é futurólogo. Ele trabalha com realejo, é um amanhã em termos de interrogação, tanto que o enredo do samba é (cantando o samba) O que será o amanhã? Aí vem realejo, vem cigana, seria o amanhã. É uma interrogação também.

O "Domingo" é o Rio de Janeiro no domingo, alguém que tivesse corrido o Rio de Janeiro do domingo de carro, da zona sul à zona norte. Quais são os hábitos do domingo? São os barcos, praias, samba... Eu acho que tinha carrocinha de pipoca, algodão doce... Eram as próprias, coladas de "contact". (Acho que era do "Domingo")

A Equipe?

A turma da Maria Augusta, toda, foi convidada, mas ninguém foi, só eu. A turma foi convidada porque seria interessante ter aquele tipo de experiência. Não sei se as pessoas não foram porque não haveria condições de pagamento... É claro, como a escola tinha problemas financeiros, o que ela ia

pagar? Ela podia pagar aquilo que não poderia deixar de pagar, que é o carpinteiro...

Sobre essa relação Belas Artes e Carnaval?

Todas as pessoas que eu conheço, um pouco mais velhas que eu, vieram através do Pamplona, que por sua vez trabalhou com o João, que alçou vô sozinho e depois algumas pessoas trabalharam com João e depois foram alçar vô sozinhas. Da mesma maneira que a gente tem aluno aqui, que já é carnavalesco, que eu acredito que eles tenham sido assistentes e trabalharam com alguém. E aí que eu acho essa corrente, como se estabeleceu não sei e não sei se um dia ela será quebrada, porque por exemplo, hoje eu trabalho com Lycia, hoje eu não faço mais Carnaval, quer dizer, eu não sou mais carnavalesca, hoje eu faço exatamente execução de projeto em barracão, só faço barracão, não faço costura. Então, por exemplo, tem as assistentes da Lycia, *todas* foram alunas da escola.

Da mesma maneira que eu comecei com a Augusta, fui para um outro grupo e fui carnavalesca com mais duas pessoas durante um tempo, que foram pessoas que eu conheci através da Augusta, que trabalharam com Augusta, e trabalharam com Augusta no "Amanhã", que era o Paulinho Espírito Santo e Edmundo Braga trabalharam também sozinhos e com Augusta desenhando ou finalizando... Não sei se foi uma criação coletiva, embora o projeto fosse de Maria Augusta. Eles foram chefiar o barracão, e aí eu acabei me ligando a eles, então depois eu saí para fazer carnaval com eles, e depois eles morreram, foi um negócio muito chocante, meio "brabo", e eu parei de fazer Carnaval. Aí depois acabei voltando, a convite da Lycia, então hoje eu me dedico a executar projetos de terceiros. Hoje eu só faço isso, acho mais interessante, porque eu não sou muito sociável, eu sou sociável mas não sou sociável pra esse tipo de coisa. Eu não tenho muita paciência pra ficar... Então, vamos dizer assim, o sociável quando eu trabalhava com Paulinho e Braga era deles, tanto que raríssimamente meu nome saiu no jornal, material impresso pela Liga, dos

carnavalescos, eu não consto, porque eu não ia a nenhuma badalação, eu não fazia nenhuma parte social.

Você não se preocupou com essa parte de “projeção”?

Eu não tenho, porque aí você tem que freqüentar... tanto então é como hoje, embora eu não seja Carnavalesca, porque eu estou trabalhando com a Tradição, você conhece fulano, ciclano? Não! Não conheço ninguém. Eu faço exclusivamente barracão, direta ou indiretamente, eu vou te conhecer se você for meramente um componente de ala por nenhum motivo, ou for lá alguma vez pra tratar alguma coisa com a Lycia, eu não sei quem você é, porque eu não gosto dessa coisa social. Eu gosto de carnaval pra mim.

Você gosta de fazer o Carnaval?

Se você me perguntar onde é a Liga eu não sei, onde é a Associação, também não sei... Não freqüento escola de samba, eu não vou a escolha do samba enredo. Eu não vou a nada. Na época que eu trabalhava com Paulinho e Braga, então eu ia a escolha de samba, porque eles diziam que a gente tinha que participar, aí eu ia, era obrigada a ir, como se fosse um trabalho. No caso da Tradição, eu fui a quadra três vezes, por exemplo...

Bom, mas de qualquer maneira, Carnaval passou a interessar ao artista plástico... porque o artista plástico passou a interessar as escolas de samba não é?

Necessariamente, porque na visão de quem faz, porque eu não teorizo isso não. Eu acho que a coisa acontece como se fosse uma retro alimentação, aquilo interessou ao artista, por motivos que eu não sei te dizer...

Por projeção, por dinheiro...?

Não era muito por dinheiro não, porque antigamente, segundo consta ninguém ganhava...

Ganhavam presentes simbólicos? Uma jóia...?

Eu sei que a Lycia e Maria Augusta ganhavam uma jóia, o outro ganhava cerveja, um presente ou nada, como digo eu, ou um presente ou um mimo, depende quanto vale ou não o que você vê e um *abraço*.

Essa passagem para dinheiro, contrato, etc.? Preço?

E, segundo consta, de alguns até muito alto. Se é exatamente verdade, eu não sei, porque quando trabalhava com Pamplona e também com Braga, várias vezes saía no jornal que estavam ganhando "x" e eu mexia com eles, então vocês ficaram com alguma parte, porque eu não estava ganhando isso. As vezes a quantia que saía era muito superior do que se estava recebendo. Não sei se acontece com todos, porque na verdade é muito difícil saber quem quanto ganha, porque eu conheço pessoas, que eu estava fazendo na época a Tradição, e estava fazendo na época o Império, barracão do lado, aí ele disse quanto ele estava ganhando, quer dizer, ele como carnavalesco ganhava menos de um terço que eu que chefiava o barracão e organizava a construção do barracão de alegorias, eu faço do carnaval - barracão e alegoria - não faço fantasia. Eu ganhava na Tradição mais de dez vezes o que ele ganhava como carnavalesco do Império Serrano, no mesmo dia que ele disse isso, talvez por ter sido aluno, aí ele me disse que não dissesse para ninguém, porque ele mesmo estava dizendo que estava ganhando outros "x", porque para ele mesmo, ele considerava um desmerecimento aquele valor, por motivos, acredito, de projeção, porque ele tinha feito duas ou três escolas pequenas, bons carnavais, ele tinha tido a chance de ir para o Império, escola de maior projeção, ele aceitou aí o dinheiro que o Império ofereceu, e aí quando alguém perguntava, ele dava um valor que não era aquilo que ele ganhava, isso dito por ele à mim, quer dizer, nunca se sabe exatamente quanto as pessoas ganham, não é?

Porque isso está ligado a questões de ordem prática, tipo Imposto de Renda, etc. E isto está ligado a questão de mercado, teoricamente quem ganha mais é quem vale mais, quem tem melhor qualidade.

Agora, você acha que existe uma visão feminina em relação ao Carnaval? Você destacaria alguma diferença para a figura feminina no Carnaval?

Eu sei, não é o feminino ou masculino diferentes sexualmente, eu estou falando do traço, eu não distingo. Até porque eu não sei se isso seria distinguível. Na minha ótica, hoje você teria dois lados:

Primeiro você teria um lado de que as mulheres que fazem Carnaval seriam um tanto masculinizadas não no sentido de opção sexual não, mas no sentido de estar encarando uma "barra" de comandar não sei quantas pessoas, tantos homens, não sei quantas mulheres, com um nível cultural baixo, carpinteiros, barracões de grandes escolas, vão para cento e cinqüenta, duzentas, trezentas pessoas. É um exército pra você comandar! Essas mulheres, mesmo que elas tenham uma postura diferente no lidar do que teria um homem, elas vão ter uma *aproximação* masculina, pode ter com um tempero feminino, mas elas vão se aproximar, isso fazendo uma junção quando você lê qualquer coisa sobre as mulheres de negócios. É comum dizer que as mulheres de negócios estão adotando uma postura masculina, no modo de lidar...

Muito preconceituosamente...

Eu ouvi dizer que mulher de negócios eram as mulheres de "Blazer" de "Tayer"... Assim como os homens se apropriam de atributos femininos a vários níveis...

Como você classificaria a União da Ilha?

Eu acho que a União da Ilha, na minha visão vem perdendo, com o tempo... A Maria Augusta teve uma suprema felicidade, que foi *ler a possibilidade da escola*. Eu não sei se essa pessoa passa por uma leitura no plano intelectual ou pelo "feeling", mas na minha visão, escolas quando dão certo e ficam... ou tem um estouro, e chegam a formar uma *identidade*, ela está ligada a um amalgamento, que eu não sei como acontece, se ele passa pelo plano intelectual ou pelo "feeling", de você ler a potencialidade, porque eu acredito firmemente que há uma característica de cada escola, não só uma característica da batida do samba, não só isso não. Se você tiver essa leitura absolutamente adequada, você tem grandes chances de sucesso, eu acho que foi isso que aconteceu com Augusta. Dentro das impossibilidades financeiras, porque a Ilha, antes de Augusta, eu não me lembro da Ilha, e raramente eu conheço alguém que lembre e eu não lembro...

Ela ficou conhecida sempre como Maria Augusta da Ilha... ela mesma falou isso...

Não me lembro de ninguém citar carnavais anteriores ao de Augusta, a não ser que seja alguém da União da Ilha do Governador, de muito tempo, que conheça toda a história..., porque no mais você conhece a Ilha, de Maria Augusta para cá. Aí as pessoas sabem ler - deram uma atenção especial para a Ilha. É a mesma coisa que eu perguntar pra você qual é a cara do Jacarezinho, a não ser o pessoal do Jacarezinho, ninguém vai saber dizer para você qual é a característica do Jacarezinho, e qualquer leigo que acompanha carnaval, tem o arquétipo da União da Ilha, que foi constituído da União da Ilha, que foi construído a partir da Augusta. A partir do "Domingo", do "Amanhã"...

Que é o quê? Uma característica de jovialidade?

Que é uma jovialidade, de uma alegria, de uma escola que conscientemente não investiu no luxo. Dentro da minha visão, não investiu porque não tinha dinheiro, o que não quer dizer que a Maria Augusta concorde com isso, ou qualquer um concorde. Eu acho muito difícil que alguém trabalhe com sucata, mesmo tendo todo o dinheiro do mundo, porque você viu naquela sucata uma coisa fantástica, que ninguém viu.

Tipo quando o Salgueiro viu artefatos e transformou, quer dizer, viu a possibilidade de fazer outra coisa, de servir para outra coisa, eu acho que isso é uma prova de competência profissional. É você olhar uma coisa e ver que aquilo pode ser outra coisa, como gente que já usou rolha, copinho de café, mas eu particularmente não acredito que você faça um carnaval basicamente de material alternativo.

Eu não acredito que a Maria Augusta tenha usado o barco do Clube da Ilha, se ela tivesse a possibilidade de construir o barco. A possibilidade do desenho. Ah! eu só posso ter isso, então eu vou pegar esse barco como é e vou desenhar quinhentas vezes para chegar a coisa carnavalizada...

A Ilha então foi reconhecida a partir deste desfile? Saiu daquela condição...

A Escola nunca mais desceu e criou uma identidade própria, mas nunca foi campeã no Grupo Especial. Depois ela teve um enredo "Bom, bonito e barato"...

Exatamente é, pegar aquilo ali, reconhecendo a sua própria identidade, de que você é bom, bonito e barato.

Aquilo que foi um acontecimento em cima de uma realidade, passou a virar marca. E porque que virou marca? Na minha visão, porque teve uma aceitação extraordinária, porque se não tivesse tido, você teria abandonado... Eu acho que foi uma conjunção de fatores favoráveis, que você não sabe porque que acontece... Augusta vinha do Salgueiro, que é uma escola de desfile

rápido, desfile alegre, que aceita materiais diferentes. Gosta da idéia de lançar coisas diferentes, foi para uma comunidade com menos recursos, mais jovem, mais aceita. Porque o Salgueiro tem isso como característica. Na horizontalidade você consegue só grandes coisas, quer dizer, de grande atrevimento de escolas mais jovens. É porque o antigo é tradicional, geralmente. Da mesma maneira que a Mangueira briga pela raiz. A Mangueira já é raiz, ela fez a leitura de qual é a "cara" dela e ela deseja manter aquela "cara".

A Ilha teve essa leitura e fez um Carnaval leve, diferente, barato, ela conseguiu não ter luxo nenhum com absoluta propriedade, e ter da comunidade da escola, e isso é o grande ponto, uma enorme aceitação daquilo, incorporar aquilo, talvez tenha sido a felicidade do enredo... quer dizer, vestir a pessoa de praia, com alguma coisa que não seja luxuosa é fácil, ou pelo menos mais fácil. Então, se pegou de repente alguma coisa que era o cotidiano de cada um, do seu domingo, do meu domingo, da história de cada um e aquilo não era uma coisa rica, então aquilo vendido com aquela linguagem formal que não era enriquecida, era perfeitamente palatável... Então eu acho que tudo isso foi um conjunto de fatores favoráveis, agora eu diria pra você - caiu no "ovo" e na "galinha", quer dizer, foi o enredo... ou foi essa leitura que Maria Augusta chegou a esse enredo, que com tal propriedade fez chegar a essa comunhão? Eu posso dizer para você que foi isso, mas será que foi? Eu não sei.

Há coisas inexplicáveis, mas... Mas houve um "boom" de comunicação, e eu me lembro que eu vibrei com o desfile pela televisão.

É, a Ilha, naquele ano, foi considerada a campeã moral do Carnaval, porque ela fez um desfile tão exuberante e tão impensado, não de não ter sido uma coisa planejada, foi aquele "show", que dentro daquele conjunto de "shows", que cada escola teria que dar, ela era o ponto fora da curva, que deu absolutamente certo.

Ela era considerada, eu me lembro que a gente estava na casa da Augusta esperando o resultado, e era uma coisa assim... todo mundo ligava, o telefone da Augusta tocava mais do que o da polícia, entendeu... tanto de pessoas amigas, componentes da escola. Como, jornalistas, não sei o quê... As matérias foram todas favoráveis... Ela era uma revelação, era uma coisa maravilhosa. Ela era considerada a campeã moral do Carnaval, porque mais agradou, impactou e virou notícia. A ponto depois da Ilha, em vendo aquilo, na minha ótica. A Maria Augusta voltar a Ilha para fazer outro Carnaval, mesmo tendo uma linguagem, vamos dizer assim, futurologista, com o título muito próximo, o "Amanhã" e com uma linguagem também leve de fantasia, que permitisse o componente brincar, o componente se distrair, e acabou isso virando a marca da Ilha, que eu acho, que ela vem perdendo com o tempo.

A Ilha, hoje, ainda é mais solta, mas ela vem ficando... se aproximando um pouco mais das outras... porque ela aumentou o capital, aumentou o recurso, porque aquela frase do João é absolutamente verdade: "Pobre gosta de luxo, quem gosta de pobreza é intelectual". E todo mundo pixou João... mas esse foi um desses "insights", que é verdade, quem já trabalhou em várias escolas como eu, e outros profissionais de Carnaval, sabem que as pessoas preferem o luxo, porque se não preferissem nenhuma escola tinha destaque.

**Finalizando... Qual seria a sua concepção de arte para o carnaval?
O que você considera importante?**

O que eu considero importante, primeiro, para mim, é a sua leitura de cada escola na qual você vai trabalhar, aí você vai dizer, isso não responde a minha pergunta. É no seguinte sentido, porque, toda vez que você não tiver a leitura do que caracteriza aquela escola, aquela comunidade, eu não gosto muito desse termo, aquele grupo social, a expectativa daquele grupo, porque o que é muito comum você ouvir, a Escola "x" era uma escola pesada, a outra é leve, veste qualquer coisa, a outra escola não veste... quer dizer, primeiro você tem que ter essa leitura, quão mais aproximada do real ela for melhor será o seu projeto, porque o seu projeto pode ser ótimo, brilhante, só que não será aquele

na hora do desfile, porque as pessoas vão interferir, vão alterar e elas não vão incorporar aquilo ali. Então uma escola que tem um desfile mais leve, mais solto, que elas chamam de bloco, se você fizer roupas muito pesadas, não de peso físico mesmo, mas no sentido de ter muitos elementos, que redundem num aprisionamento de movimentos, essa escola não vai fazer um bom desfile. Eu acho que primeiro deve haver essa adequação. Eu mesma já fiz Carnaval, não me lembro que escola era, eu dizia para o Braga, quem desenhou essa porcaria? Vendo a escola na avenida... fui eu ou foi você? Porque eu juro por Deus que não fui eu que desenhei isso aqui.

Ainda tem essa... a da finalização?

Mas era tão diferente, que era irreconhecível. Mas estávamos discutindo na pista e nós sabíamos que não era o desenho dele, nós tínhamos desenhado juntos, mas o grau de interferência foi tão grande...

Essa é uma das dificuldades...

Que hoje está sendo muito minimizado, porque de uns anos para cá, quando eu comecei em Carnaval e Lycia começou antes e Augusta também, você simplesmente fazia o desenho do figurino e aquilo era executado, em algumas escolas você com mais domínio de verificar o desenho, a transposição para o real, hoje em dia, isso está muito minimizado, porque você tem protótipo. Hoje em dia nenhuma escola trabalha sem protótipo, você faz o desenho, você faz o protótipo depois aquilo vai ser feito em série, mas também, diminui esse ato, porque a transposição é só copiar, eu não transportando de uma linguagem para outra... mesmo assim há mudança... por exemplo, você entrega um protótipo, que por exemplo, tem um babado que levou cinco metros de babado e o cara vai fazer aquele babado com um metro e vinte centímetros - de um super babado para um "babadinho". O povo gosta muito, que é uma característica do Rio de Janeiro, pela própria característica do carioca, característica também geográfica, o carioca é muito hedonista do corpo... ele

tem um enorme prazer de se ver corporeamente bonito. Então você desenha um figurino para ficar dez centímetros do joelho e vai ficar a dez centímetros da pélvis. Eles falam muito que é para a roupa ficar fresca e que existe o hábito da roupa ficar fresca de acordo com a temperatura e também existe o lado do exibicionismo, entendeu? Colocar muito grosseiramente, o paulista se preocupa com a maquiagem, como todo país frio, “taca” roupa em cima, é o que vai aparecer. As academias recebem no verão um “over” de pessoas para se prepararem para exibir o corpo. Então eu acho, que na verdade a característica seria essa melhor leitura e dentro disso será a sua visão competente desta comunidade para que você desenhe dentro da sua característica com a característica do outro, só quando esse casamento é bom, você tem um projeto, agora eu firmemente acredito que o Carnaval do Rio de Janeiro, porque os outros eu não conheço, mesmo de São Paulo eu não conheço, vai ter que mudar, não só por questões econômicas, eu acho que ele está entrando num ponto, eu acho que as escolas estão ficando... quero dizer, elas chegaram a um ponto que tem que adiar outra saída. Até que você muita gente de Carnaval, que não acompanha, que pra mim é absurdo, mas eu fico olhando e digo que não é tão absurdo assim, não tem uma visão mais qualificada, no sentido de treinada, eu já ouvi de pessoas dizerem assim, puxa eu não sei como você tem “saco” de assistir aquelas horas de desfile - tudo igual! É pena, pluma, pluma, pluma... brilho, brio, brilho, brilho, eu acho vai ter que ser revisto! E acho que um dos fatores que vai gerar essa conjunção favorável, como há um empobrecimento grande do país, hoje as escolas estão tendo muita dificuldade de manter aquele padrão, então elas vão ter que sair para uma coisa diferente do que é o exageradamente luxo. Aí vai se teorizar, porque ninguém vai dizer que está fazendo, porque não tem dinheiro, e vai se criar um “título pomposo” para justificar, eu acho que as escolas de samba só se mantêm como ponto de interesse, porque elas têm essa possibilidade de mudança, não importam quais sejam os fatores, porque a hora que ele não mudar ela acaba.

Eu acredito que o Carnaval como está hoje, eu acho que eles têm já um certo cansaço, muito mais que se você tem o luxo, e você não tem um olhar qualificado, você diz isso me agradou mais, não se é mais bonito ou não, te

agradou menos, mas se você olhar genericamente, serão os mesmos, comprados no mesmo lugar, você tem o dinheiro, você usa. Mas a criatividade também já está ficando muito repetitiva, o caráter de novidade ele é muito mais percebido para quem tem um olhar treinado, porque para o outro, porque a horizontalidade só vê o luxo, não vê as diferenças do luxo, então se a conjuntura financeira continuar como está, não tem carnaval para cinco anos, talvez as escolas de bicheiros, talvez no nosso caso, do Rio de Janeiro, porque a maioria está com problemas com a Justiça, e também tem esse lado... então costuma se dizer que

os bicheiros continuam dando dinheiro, porque interessa que eles mantenham o poder, mesmo estando afastados, eu já ouvi dizer que as escolas não tem tanto dinheiro assim. Como nenhuma escola diz que está... ninguém diz, nunca se vai saber o que está aonde, eu acho que isso vai facilitar uma mudança, porque as escolas pequenas e médias não vão se segurar em cinco anos com essa crise financeira. O Carnaval é uma coisa muito cara!

ANEXO V

Entrevista com Lycia Lacerda, realizada em junho de 1996.

Carnavalesca e Professora de Belas Artes de Cenografia e Indumentária .

Estudei na Escola de Belas Artes e foi engraçado, porque eu queria fazer vestibular, mas aí na hora eu achei uma senhora que fazia cestas muito bem feitas, eu tinha dezesseis anos, não sabia de nada, e aí na última hora resolvi fazer vestibular para Artes Decorativas, com medo de não passar. Na hora eu passei em terceiro lugar, mas frequentei também aula de pintura, fazia simultaneamente. Não tinha crédito naquela época, era currículo normal. E aí quando eu me formei, fiz vestibular para a Escola de Teatro, Uni-Rio, que não era Uni-Rio na época. Fiz Cenografia e Indumentária lá. E na mesma época eu fui chamada para dar aula na Escola de Belas Artes, quer dizer, foi uma coisa simultânea, a Escola de Teatro e a EBA.

A produção artística começou quando, em que ano e por que ela se deu?

Quando eu entrei para a Escola de Belas Artes eu já pintava, meu pai era arquiteto, professor de arquitetura. Ele também fazia cenário para o Teatro Jardel. Ele fez o projeto para o Teatro Jardel. O Metropolitan era um cinema, que foi projeto do meu pai, também. Então já tinha esse contato sempre com arte, então já pintava desde garota. Então fui para a Escola de Belas Artes, e foi uma coisa engraçada, quer dizer, a melhor coisa foi eu ter parado em Artes Decorativas, quer dizer, há coisas na vida da gente, sem muita explicação que se tornam coisas muito importantes. Aí eu fui ter contato na Escola de Belas Artes com um grupo muito interessado e eu comecei a entrar em concurso de cartazes. Ganhei concurso de decoração de vitrine, com Leine, era um rapaz,

com a Rosa Magalhães, e aí a gente foi fazendo uma porção de trabalhos, até que, de repente, a Rosa foi trabalhar no Salgueiro.

Então o primeiro contato com o trabalho para Carnaval foi através da Rosa? Do Pamplona?

Mais ou menos, Pamplona era aquela figura que atraía a gente pelo que ele falava e pela sua expressão artística também. E não me lembro se a gente fez Municipal antes ou depois. Acho que Municipal foi depois. Acontece que Maria Augusta ia fazer o enredo do Salgueiro e não chegava da Europa e tinha a Cláudia, que era da minha turma, era muito amiga e ia trabalhar com Augusta e para adiantar chamou a Rosa Magalhães para ajudá-la. E nessa confusão a Cláudia largou, estava grávida, teve muitos problemas e eu entrei na terceira fase do Carnaval, que era a visita de um Rei Negro, que foi o primeiro trabalho, primeiro contato meu com o Carnaval, com o trabalho de alegoria. E nem assisti esse Carnaval, neste ano, porque fui para Europa. Então meu primeiro contato foi o trabalho artesanal para Carnaval.

E era uma coisa engraçada, porque o Carnaval era feito numa casa no Humaitá, uma casa que ainda existe até hoje, do Jordano Sodré, então o Carnaval era feito lá, como barracão. E tinha outra casa, que era uma academia de balé, que guardava as alegorias prontas e no final se levava para o Maracanzinho ou Pavilhão de São Cristóvão, e se montava os carros na última hora. Totalmente diferente do Carnaval de hoje, mas nem por isso menos criativo nem menos trabalhoso. Me lembro de uma cena muito engraçada: a cabeça de uma girafa. Augusta ampliou a cabeça da girafa e Joãozinho também trabalhava junto, e Joãozinho Trinta disse assim: *Augusta, isso tá enorme e depois que encher vai ficar maior ainda*, e Augusta diminuiu a cabeça da girafa, que tinha estrutura de vime, para vestir essa girafa tiveram que subir no telhado da casa. Então eram coisas muito interessantes, muito engraçadas. O jardim da casa acabou com esse trabalho para Carnaval. Então esse foi o primeiro contato. Aí eu não me lembro se foi paralelo, mas começamos a concorrer para decoração do Municipal. Aí eu e a Rosa fizemos um projeto.

Vocês foram alunas da Liana?

Fomos. A Liana estava começando a dar aula. Exatamente no começo e a Liana incentivava muito, porque ela tinha trabalhado com Carnaval. Aí resolvemos entrar no Concurso do Municipal, Pamplona nos deu todos os detalhes. Como é que faz isto? Olha, faz assim, faz assado, olha, presta atenção no ar condicionado. E aí resolvemos fazer um Projeto que se chamava *Bandeiras Mil*. Ao invés de fazer só os desenhos, nós resolvemos fazer uma prancha, que era um corte, feito maquete. E fomos lá pro dia do concurso, carregando... Pamplona quando olhou ficou surpreso, porque o projeto era um projeto diferente, mas a gente, como estava começando, a gente não ganhou e no ano seguinte a gente concorreu com dois projetos e ganhamos primeiro e segundo lugar. Aí também fizemos muitos projetos em dupla.

Com Rosa e também com Augusta?

Não, Augusta foi o primeiro contato com o Salgueiro, e depois quando a gente foi para a Tradição, criamos a Tradição, que era um grupo de carnavalescos, mas na realidade realmente com Augusta. Aí fizemos concurso de decoração do Rio de Janeiro. No Municipal o que ganhamos foi o Caledoscópio, o segundo lugar eu não me lembro o nome. Ganhamos a decoração da Marquês de Sapucaí, "Yes, nós temos banana", Rio Branco, mais algum lugar, não me lembro, "Passarinho, passarola, quero ver voar". Tenho essas imagens em fotos. Depois fizemos "Upa, upa, cavalinho alazão". Depois ganhamos outros concursos e não levamos. No Municipal tinha também a Lygia, mas pra decoração só nós duas (Lycia e Rosa).

Agora, paralelo a gente fez, Brasil ano 2000, Beija-Flor, Mulher à brasileira, na Portela, antes de Mulher à brasileira, teve festa de aclamação, o Bum-bumpraticumbum, entre outros, uma quantidade grande de trabalhos que a

gente fez juntas. Nos intervalos do Carnaval eu recomeço a pintar, porque eu adoro pintar.

Aí eu recomecei a pintar, aí pintou a época da separação, eu não deixei de trabalhar, mas casa, filho, mudança, mas na Tradição, antes do Ti-Ti-Ti, Tradição foi há onze anos atrás. Juntaram-se os carnavalescos: era Augusta, eu, Rosa, Paulinho, Braga e Viriato e criamos a Tradição. Era o grupo de carnavalescos da escola. Ficamos com a escola três anos até ela entrar no Grupo Especial, depois decidiríamos quem ia dar continuidade. Mas o último Carnaval que eu tinha feito era o Ti-Ti-Ti no Saputi e eu tive pneumonia e levei três meses para me recuperar e eu tive um desgaste muito grande, aí eu disse - não quero mais fazer Carnaval, mais ou menos há oito, nove anos atrás.

Aí eu me dediquei a pintura. Tive uma confecção também. Fiz muitos projetos de cenografia, mas uma coisa mais "light". Mas eu não queria mais voltar para o Carnaval, mas exatamente há uns quatro anos atrás, eu fui chamada para recuperar a Tradição, eu disse que eu não queria, mas diante de vários apelos, e então eu mostrei que queria trabalhar com uma equipe, assistente, etc. Não estava preocupada com quanto eu ia ganhar, mas eu ter respaldo para trabalhar. Primeiro ano: beleza, segundo ano: beleza, terceiro ano eu já saí da avenida de mau humor, porque os destaques já não tinham a roupa que tinham pra fazer, a roupa de baiana quase não saiu, não tinha chegado material, deram o mínimo na hora pra entrar, porque não tinha roupa. Inventaram coreografia que eu era contra, enfim, eu disse não quero mais fazer, não me interessa, se não tem dinheiro, vamos fazer de papel celofane, agora manda fazer, manda fazer e não tem dinheiro, não compra material, não é feito.

Então, o que aconteceu comigo este ano (1995/1996) na Tradição: eles começaram a prometer mundos e fundos, aí eu tinha um enredo, e disseram não dá um jeito de botar futebol, não sei que, vamos fazer sobre a história da cerveja, que vocês podem conseguir patrocínio. Mas "feijoada", não eu não vou fazer feijoada, fantasia de feijoada? Linguíça na cabeça, não dá...! A escola azul e branca, existe a cor de uma escola! Cerveja já é dourada, tem cerveja branca, ruiva, você põe a cor que você quiser, mas eu disse não dá... e eu

tenho uma característica de trabalho, eu “não faço fantasia de nada”. A minha fantasia é uma fantasia, porque o Carnaval é uma ópera popular, então você tem a música, que conta a história, você tem as alegorias, os cenários, porque na realidade é um teatro da Idade Média, então vai passando aquele desfile, que você vai vendo, você tem um cenário, e os figurantes daquele cenário, e eu faço questão de fazer. E eu acho que Carnaval deve ter humor, acho que tudo na vida tem que ter humor, Carnaval principalmente, sempre foi uma brincadeira, então eu acho que o belo, em si, é chato, é necessário sempre algum sabor. E você assistindo um desfile na arquibancada, ou de camarote, você chega um ponto, que você vê escolas belíssimas, uma atrás da outra, isso cansa! Porque o belo é monótono, então quando você vê uma coisa engraçada, você diz: Oh! Oh! Isso eu aprendi com o Arlindo. O carnaval de Arlindo que me mostrou isso foi o “Só do Lalá”, que era muito engraçado, e era bonito, mas com uma pitada de humor!

E como em princípio o presidente disse que faria tudo como o combinado, mas na realidade ele já estava “botando as manguinhas de fora”, porque eu fazia um trabalho de grupo, se ele não queria uma coisa ele sentava e conversava, mas na realidade ele queria as fantasias de biquinis e plumas, e eu não faço biquini e pluma. Isso ele vai encontrar “pilhas” de pretendentes a carnavalescos topando fazer. Porque é muito fácil fazer biquini e pluma, é a solução mais fácil que existe, mas eu acho que todo profissional tem que ter seu respeito. Você quer fazer uma coisa, você tem que assinar em baixo, tem que ter sua característica, então ele sentiu que não ia conseguir fazer isso comigo, então o que ele fez, ele fez pelas costas, então foi um destaque da escola, que me ligou e disse o que estava acontecendo, porque não podia me contar, as alas estavam proibidas de comentar, então o presidente criava novas fantasias, faz assim muda aqui, sem preocupação com cor, e o dinheiro não chegava no barracão. E eu virando noite, depois eu descobri, liguei para a escola, soube disso, e eu quero pedir demissão... falou, falou, disse tudo, e ainda queria que eu visse as fantasias e eu não quis ver, uma questão de honra e eu disse a gente pode até dar um jeito na situação... você suspende as suas fantasias e eu

mexo em algumas fantasias, então a gente entra num acordo. Ainda queria que fosse lá na Brahma ou na Antartica pra conseguir patrocínio.

Você acha que passa por aí alguma questão em relação à mulher?

Não, ao contrário. Exatamente diferente. Se fosse com o homem, tudo seria resolvido. Acontece que a mulher é muito mais tihosa, a mulher quando trabalha, a mulher faz porque quer fazer. Porque eu aprendi com o "Bumbum". Na primeira reunião, foi um probleminha com fantasia que eu e Rosa tivemos, entregamos todos os figurinos da escola, todos os figurinos de ala e os de destaque, era um mesão enorme! Aí veio um coronel, que olha e diz: não gostei dessa roupa, não gostei dessa e daquela, etc. Aí a Rosa ficou super injuriada e disse: "Qual é sua formação? Eu acho que a sua estética nada tem a ver com a minha". Aí chamamos o presidente, que era o Jamil Cheiroso, porque a gente não conhecia, o Império era um "saco de gatos", e nós não sabíamos. Chamamos o presidente e disse para Rosa que ia fazer um cheque (sem fundo) e entreguei com o total do que a gente tinha recebido. E disse, a gente está pedindo demissão, porque a gente não vai fazer esse Carnaval! Olha ele nos trancou na sala, e a Rosa disse que ia pular pela janela, eu estava dando um cheque sem fundo, mas ele não sabia que era sem fundo para dizer: "estou indo embora. O que eu recebi considero que eu não fiz nada!" Mas era pra pressionar realmente a situação! Aí ele ficou nervosíssimo, foi uma coisa horrorosa... só sei que a gente fez o Carnaval, não tinha dinheiro, a gente pegava pano na loja do homem que era diretor, porque a filha do Beto Sem Braço, que depois virou primeira Porta-Bandeira, a menina era uma "Vilma", mas ela era a terceira porta-bandeira na época, e não queriam dar um tostão para a roupa dela, não tinha material. Aí eu fui numa loja que estava dando material para o barracão, fui lá, e passei pra mulher... Então havia muita coisa, que foi muito "no peito", e eu vejo que se a gente não tivesse feito assim, a gente teria se acabado, não tinha feito "Bumbum" e a gente não tinha ganho o Carnaval. Passou por uma questão de imposição. Eu acho que não é nem uma questão da mulher, é uma questão, que infelizmente acontece no nosso Carnaval é que

as pessoas acham muito importante fazer uma escola de samba, eu diria até que as pessoas se prostituem, fazem qualquer tudo, aceitam qualquer coisa.

Eu tenho caso de pessoas que escondem o que ganham, ganham pouco, só para fazer, e depois que a escola desceu. São artistas, são criativos, mas a vontade de fazer uma escola do grupo especial isso sujeita. Há carnavalescos que se sujeitam. Há escolas que não vale a pena fazer o trabalho, porque é muito aborrecimento, porque não é o caso da escola ter dinheiro, é dar liberdade ao carnavalesco, e o que acontece com o menino da Beija-Flor, ele, por situações políticas sociais, ele tem uma liberdade de fazer na escola o que ele quer. Se é bom, se é ruim, isso é outro problema, mas ele tem a liberdade de criar. E toda criação é boa. Ele tem na mão, coisa que poucas pessoas possuem.

E essa interferência na criação é só uma questão de poder?

Poder! Na escola de samba acontece uma coisa muito engraçada, todo mundo quer ser chefe. Existe aquele negócio, eu acho que são pessoas de origem humilde, entendeu, “eu sou o chefe, o chefe”, eu nunca quis ser chefe de nada. Chefe só tem aborrecimento e responsabilidade, mas todos querem ser chefe.

Uma questão de ascensão social. Vira importante se falar no microfone. É uma coisa extraordinária para eles, e ao mesmo tempo muito engraçada porque se acham entendedor de carnaval. Vivam duzentos anos, mas eu também não cheguei agora. No primeiro trabalho meu, eu não tinha a menor idéia. Mas por exemplo, reunião com os compositores, eu de vez em quando me vejo, “tira aquela frase...” O caso do Beto Sem Braço no “Bumbum”, no primeiro samba que ele fez, era um samba ruim, e o presidente Jamil, porque a gente faz uma reunião para dar o tema, e se reúne com os compositores, escondido, um por um, porque não pode mostrar o samba um pro outro, aí chega um sem sapato, com um samba amassado, rasgado, aí veio com um samba, dizendo “escuta o samba”, e foi uma porcaria, rasgamos o samba do “Beto Sem Braço”.

Aí ele fez o “Bumbum”. Eu me lembro que ele tinha um probleminha de concordância e então, eu me meto, quero dizer, nunca estudei música, mas é uma questão de “feeling”. Em todas as escolas que eu trabalhei, que eu interfeiri, por exemplo na Tradição, uma vez juntei três sambas num só, montei um samba aqui, você começa a ter um “feeling de carnaval”. Engraçado que eu estava com o maestro do meu lado, uma vez pedi pra me acompanhar numa reunião, e eu me intrometendo no samba, ao mesmo tempo você fica com uma certa timidez, porque eu não estudei para isso. Então eles também acham que têm experiência, mas experiência por exemplo é calcada no passado, entendeu, “Eu achei a fantasia do Zé das Couves com três plumas, bonita”, então toda fantasia pra eles tem que ter três plumas. Então falta cultura plástica, cultura artística, porque ele acha “bonitinho” o bolo enfeitado com isopor que o rapaz jeitoso da esquina faz... Então a coisa é muito por aí. O fato do Presidente da Tradição, foi isso. As pessoas se vêem como onipotentes. Eu sou o presidente, eu mando na escola. Não é o poderoso chefão! Eu nunca tive problemas com os chefes, vamos dizer assim, diálogo com as pessoas chefes.

Então a sua experiência de trabalho com equipe sempre foi boa?

Em geral sempre foi boa. Como chefe, eu sempre prefiro homem, como mão-de-obra eu prefiro as mulheres. Não aquela visão machista que a mulher faz qualquer coisa. Uma vez eu escutei, já era professora de Belas Artes, estava dando aula veio um pedido de alunos para agência de publicidade, aí os alunos melhores se interessaram e foram lá, o rapaz disse “não, a gente está querendo mulher, porque mulher faz qualquer coisa, serve cafezinho”, entendeu? Não com essa visão, de jeito nenhum, mas eu acho que a mulher quando trabalha, ela trabalha por opção, até pra fazer docinho em casa, pode costurar pra fora, mas se ela quer enfrentar, virar noite num barracão, saí toda suja, sem tomar banho, é porque na realidade ela gosta daquele trabalho. E apesar da mulher hoje, precisar manter uma casa ela ainda tem a opção de escolher como manter uma casa, porque o homem, eu acho, ele foi criado para ser o provedor, então ela trabalha pelo gosto de trabalhar, tem a necessidade, mas ela escolhe o que ela mais gosta, não o que ela ganha mais. Eu acho que

tem essa diferença. Eu acho que mesmo quando as mulheres são sozinhas, até nisso elas preferem ganhar menos, eu estou falando da profissional, não a de vida fácil... Mas ela prefere ganhar menos, mas numa atividade que se realize.

O que você considera de maior realização no seu trabalho de Carnaval?

A gente está sempre achando que tem alguma coisa melhor para fazer, mas eu gosto de criar. A minha maior realização é o processo criativo, ficar em frente de um papel em branco, eu acho que eu descobri , que por causa de Carnaval, que eu sei escrever, uma coisa que era péssima aluna em Português, de repente, descobri que eu sei escrever. Eu descobri "macetes", porque foi uma descoberta para mim, porque eu tinha o maior complexo, e agora com o advento do computador, é uma beleza, o computador corrige a palavra para você. Agora estou extremamente tranqüila.

Mas tudo que a gente faz, eu acho que o primeiro trabalho que eu fiz, trabalhando na Gávea, no Humaitá, vivendo o "Pega no Ganzê", foi meu primeiro contato, foi muito legal. Eu tive uma satisfação assim, porque eu não era responsável por nada, foi um prazer de ficar pintando uma peça e outra, criando, moldando, fiz chapéu, eu não tinha compromisso. E, daí para frente, todos os trabalhos que eu fiz, os que eu consegui realizar como projeto, por exemplo fazia o "Bumbum", eu ainda tenho alguns comigo, uns com a Rosa, se você pegar um croqui, você vai ver o que estava na avenida. A idéia saiu do papel e foi direto para a avenida. Quer dizer eu consegui passar aquilo. Projeto de decoração sai do papel, como estava no projeto ficou na avenida. Então isso para mim, a importância é que o projeto é o meu sonho, como tem uma frase na "Disney" que eu gosto muito, "se você pode sonhar, você pode fazê-lo". Isto para mim é que é a coisa mais importante - é a realização do sonho, porque o artista quando está criando é um sonho. Outro dia eu estava lendo que há interpretações muito complicadas e problemáticas dizendo que quando você cria é uma coisa que você não é, que quer ser, é uma coisa muito complicada, mas eu acho que a coisa mais importante é o sonho e o sonho realizável, por exemplo na Tradição, o primeiro Carnaval, meu, foi exatamente o que eu criei.

O “Vou voar de Asa Delta”, “Passarinho, Passarola, quero ver voar”, foi exatamente o que eu criei.

Porque quando eu estou projetando eu vejo. Agora, por exemplo eu estou escrevendo um roteiro de um filme, eu estou escrevendo o roteiro, estou vendo o filme, engraçado, eu descobri que eu escrevo, quer dizer além de pintar eu escrevo, e aí eu comecei, quero dizer, quando eu faço uma escola, eu vejo a escola na avenida. Então, aquilo, é como se eu tivesse vendo um vídeo na minha frente. Neste processo eu fui assistir, porque eu fui a jurada do Jornal do Brasil e eu assisti o que fizeram com a Tradição, na hora do desfile, quer dizer, acabaram com a escola. Eu adorei, porque a pretensão de pessoas jeitosas, achando que Carnaval é fácil. Outros disseram “você vai largar no meio do Carnaval?” Mas eu disse prefiro me queimar na praia, pegar um bronze, mas ficar virando noites no barracão para ser responsável por uma coisa que eu não fiz. Podia ganhar primeiro lugar, mas não é meu. Não quero glórias dos outros, entendeu, eu só faço o que gosto, tanto que eu fiz três homens, três filhos.

Trabalho artístico, mão-de-obra feminina, o que você acha?

Eu acho que é muito mais fácil o trabalho da mulher. Fácil, porque, em geral, por exemplo, a chefia, eu fiz muitos trabalhos para Fag, a gente montava feiras, existe o respeito. Estou falando por mim, quer dizer entre as pessoas do mesmo nível social. Acho que você tem que ter um posicionamento profissional, então nós temos acesso às discussões, quer dizer, nesse sentido há uma comunhão de idéias. A relação com o empregador, em geral, foi uma coisa extremamente tranqüila, de discussão de trabalho, aberta. Em relação ao operário, já é outra posição. Acho que o profissional, primeiro tem que saber fazer, se você sabe fazer, você é respeitado. Saber fazer que eu digo, é por exemplo, uma cena que eu tenho, de decoração de Carnaval, Pavilhão de São Cristóvão, eu andava com uma faca alfa na cintura, e tinha aqueles homens e mulheres montando a decoração da avenida e plastificando, e eu sou extremamente detalhista, dentro do razoável, quer dizer, não sou neurótica, se eu achar que um sien está mal feito, eu posso consertar até com um pincel. Aí

eu avisava: “estão esticando o plástico errado, eles olhavam pra mim e não davam bola. Eu passava a segunda vez, eu explicava, ensinava como fazer “pegar o plástico”... na terceira vez, não tinha consertado, eu metia a faca, elas tinham que começar tudo de novo, comigo, tudo bem. Um arquiteto da firma assistiu várias vezes essa cena, no dia que estava virando a noite, e montando a decoração na rua, ele chega, não sabia nada, passou e não gostou, passou e meteu a faca. Queriam matar ele. Então, quer dizer, é uma coisa, que eu acho, o fundamental é o conhecimento. Agora a gente ia pra rua. Cada dia era uma. Há coisas muito engraçadas, por exemplo, então ficava, cada dia era uma, íamos pra Marquês de Sapucaí, e ficava de meia noite às seis da manhã, sentada sozinha, tomando conta de trinta operários, fazendo a decoração. Então era muito engraçado, porque havia uma hora do café, aqueles cafés horrorosos, cheios de água, aí, o que eu fazia, eu comprava o café pra eles, porque a firma não dava, dava uma sopa às três horas da manhã, e eles me chamavam, e eu dizia “Não”, e aí eles diziam - a senhora vem com a gente, ou a senhora vai e eu não vou tomar a sopa - quer dizer, existia uma relação de respeito, eu acho que é mais fácil ser mulher.

Eu acho que a mulher quando “briga”, briga, fala alto, etc. quando sente que a situação tem que ser contornada, brigar para mandar embora, e o trabalho ficar comprometido, não sai, então, a pessoa tem uma conversa, então eu acho que a mulher consegue contornar mais, entendeu. Ao mesmo tempo eu só gosto de trabalhar com mulher, a Ecila, chefe de barracão, é o maior barato! (Ela é um personagem do meu roteiro) Ela é uma pessoa que fala de música clássica e ao mesmo tempo chefe, no meio do barracão, os ferreiros estão trabalhando devagar, e ela diz “Como é que é gente, tão ganhando em dólar? O trabalho vai andar, ou não?” Entendeu...? Então é uma coisa engraçada, que ao mesmo tempo ela é séria, por exemplo, todo mundo quer comprar cigarro, todo mundo quer sair pra comprar cigarro, ela tem sempre um pacote de cigarro pra ela dar, quer comprar cigarro, ela vai dando o dela. Então alguém não tem dinheiro pra refeição, não tem “ticket”, ela tira o dela e vai dando. Então, são macetes, e ao mesmo tempo, não “dá mole”! Quer dizer, a minha chefe de ferreiro é mulher, a Cláudia, ela faz os projetos, a coisa fica mais fácil. Porque

aquela coisa da mulher que “serve cafezinho”, por exemplo acidenta um ferreiro, ela vai lá e faz o curativo, e com isso você “ganha” o operário. Porque no momento que você não é apenas o chefe, eu acho que talvez tenha uma coisa ligada com “mãe”, existe uma coisa, que eu acho que a mulher é sempre mãe, tendo ou não filho.

Como fica o retorno material de todo este trabalho?

Eu acho que o retorno material é muito pouco, porque eu acho que o carnavalesco tem gastos, por exemplo, a escola paga o salário deles, mas o assistente trabalha, precisa comer na rua, você tá virando noite, um bando de pessoas trabalhando com você, por exemplo, às vezes a escola tá sem água potável, você não tem nada pra beber, e aí você tem que bancar uma rodada de guaraná, não pode ser outra coisa, tem que ser guaraná, coca-cola, você se locomove pelo Rio de Janeiro, então você tem que ir à costureira muito longe, você tem que ver material, então existe um custo, porque você tem que ter um ateliê para criar o seu trabalho, muitas pessoas trabalham na própria casa, mas o ideal é que você tenha um ateliê, porque fecha a porta e fica como está, então, hoje em dia você tem que ter um computador pra desenhar as plantas, então você tem que ter um fax, tem um custo pra isso, que é ótimo, o retorno, o dinheiro que consiga sustentar essa infra-estrutura toda, e facilita a sua vida.

Agora o retorno, quero dizer, de qualquer trabalho, que você passa, que é uma expressão sua, que você consegue colocar, no caso do Carnaval, você coloca uma obra sua para milhões e milhões de pessoas, então isso, é o maior retorno. O retorno é você ver o seu sonho realizado. Porque, por exemplo, eu pinto, pinto porque gosto e porque quero, pra mim, o prazer da pintura é meu, o retorno é meu. É claro que na hora que eu vendo um quadro, e as pessoas elogiam o meu trabalho, é um retorno. Só que uma pintura, uma escultura, você tem um retorno muito pequeno, aquela história, eu acho que o sonho de todo artista plástico é fazer carnaval. É maior obra que tem. Eu acho, que hoje, o carnavalesco, é um artista plástico. Claro, que você falar de pintura, você tem o artista que pinta rodo na frente do Teatro Municipal, mas em geral, as pessoas

que trabalham diretamente com carnaval, são artistas plásticos. E é uma discussão que fica entre desenho e pintura, por exemplo, fica meio sem limite, e eu acho muito interessante. Você pode fazer um desenho que seja pintura, e uma pintura que seja desenho, você vai trabalhar muito mais cor sobre papel. Porque antigamente você definia obra de arte baseada num suporte, hoje é o que ela expressa. Então, o que é desenho, o que é pintura? É uma coisa difícil de você fechar.

Porque o registro de certos críticos, que vêem o artista de carnaval como uma arte menor, quando eu fiz o curso de arte decorativa, eu me lembro, o que é um decorador? É uma arte menor? Como o figurinista... faz corte e costura! Existe um preconceito em relação a esse tipo de arte, mas claro, como em todas as artes, existem grandes artistas e artistas medíocres. Então, eu acho, que o Carnaval tem grandes artistas, não só carnavalescos, mas, por exemplo, se a gente pegar na parte de escultura, grandes escultores, por exemplo, Andréia, uma menina formada pela Escola de Belas Artes e fez Cenografia. Eu acho que igual a Andréia, só há anos atrás, um grande escultor de carnaval, pela rapidez e pela plasticidade, porque ele domina o material, larema, porque já fez trabalhos e mais trabalhos para Carnaval.

Uma passagem sobre larema.

Eu tinha fechado com ele umas esculturas, aí tinha umas burrinhas, e tinha o rabo das burrinhas, e ele resolveu que o rabo da burrinha (a burrinha era de vime, mas toda decorada, com a cabeça de isopor, estava linda a burrinha antiga, era uma burrinha “barroca”, tinha um contrapeso, toda estudada), aí ele olhou e resolveu que rabo de burrinha tinha que ser de sizal, aí a Rosa, pegou o isopor, e ele fez o rabo de sizal e prendeu em todas as burrinhas.

Você acha que essa formação da Escola de Belas Artes, dentro dos cursos que possibilitaram essa mão-de-obra, essa entrada para o carnaval é fundamental até hoje? É diferente hoje?

Eu acho, que a Belas Artes tem uma coleção de cursos, há os alunos que fazem Cenografia e Indumentária. Eu, por acaso, caí no Carnaval, não existe essa distinção, eu, por acaso, fiz o curso de Arte Decorativa, que virou o curso de cenografia e indumentária, como outros cursos, mas foi por acaso. Como o artista, em geral, o artista plástico, tem um sonho de fazer carnaval, mesmo que seja disfarçado, mesmo dizendo que não gosta, o aluno que faz indumentária e cenografia tem uma tendência a cair no carnaval. Digamos que essa tendência, porque a Maria Augusta dava aula, eu dava aula, a Rosa dava aula, fomos alunas de Pamplona, que também deu aula, tem o Cipriano, que fazia decoração de Carnaval, que também era ligado, Marie Louise Neri, não saiu da Escola de Belas Artes, era uma suíça, mas ela foi minha professora. Então, a percentagem humana, ligadas ao Carnaval, foi bastante grande, Liana Silveira, também. Muita gente, Ecila, até Bety Filipete, então um grande contingente humano da Escola de Belas Artes, ligado a Carnaval. Claro, que com isso, existe uma vivência muito grande dos professores em relação ao Carnaval. Eu acho que a formação dos alunos que fazem cenografia e indumentária, tem uma base para criarem desenharem os figurinos, carros alegóricos. Existe também essa distinção dentro da formação acadêmica geral, por exemplo, na PUC, a comunicação visual tem como base a mesma base do curso de Jornalismo, parece.

E o que é um carnavalesco? Ele tem que ser figurinista e tem que ser cenógrafo. E acontece que na EBA nós temos esses dois cursos, que antigamente era o curso de Arte Decorativa, que a matéria entrava decoração, figurino, cenografia, era mais aberto, mais abrangente, não tão profundo como é hoje, e foi o que eu fiz, mas abria já um campo. Por exemplo, um aluno de pintura, fazia aquele trabalho de pintura, e não mais que isso. Por exemplo, a Andréia, é uma aluna de cenografia, ela é cenógrafa, foi excelente aluna, e ela vive de esculturas para carnaval, ela pega três, quatro escolas, ela é rápida, ela é perfeita, ela pesquisa, ela está no Viradouro, Grande Rio, Tradição e no Salgueiro. É uma coisa assim virando noite. O dinheiro dela é fazendo esculturas para Carnaval. Ela não fez escultura, fez a cadeira de escultura. Ela fez cenografia. É uma excelente cenógrafa, mas ela ganha dinheiro com

escultura. O escultor pode trabalhar para Carnaval, mas ele nunca vai ser um carnavalesco, porque ele não vai ter uma visão total, que somente o aluno de cenografia e indumentária vai ter.

Inicialmente eu dividi o meu trabalho em relação ao papel desempenhado pela mulher na história das escolas de samba em três blocos: na formação, na execução e sustentação e na idealização e elaboração dos enredos para os desfiles das escolas, que é o caso de vocês, carnavalescas. Então, eu pergunto, como você vê essa participação da mulher de uma maneira geral, nas escolas de samba?

Na infra-estrutura da escola de samba, não no Carnaval em geral, a figura feminina, apesar de ter entrado no Carnaval muito depois, porque às mulheres não era permitido participar das Escolas de Samba, porque era uma coisa mal vista, ela hoje tem uma força muito grande. Primeiro, porque nós temos a ala das baianas. Então a ala das baianas é que segura uma escola, onde tem todas as tias, porque pra mim, essa história de comunidade, o que sobrou de comunidade é a ala das baianas, mais nada. Porque não existe mais a escola de samba que era. Na bateria ainda tem, mas a baiana está presente nas festas da comunidade, elas têm um lado social, que elas curtem muito. Dentro da escola, elas são quase que recepcionistas, tem uma parte de diretoria feminina, tem uniforme pra receber, umas faixas, elas curtem muito isso. Existe um respeito.

Numa escola de samba tem que ter passista. Existe um número muito pequeno de passista homem. Na Tradição, por exemplo em dez, um homem. Por exemplo, um dia num ensaio um americano veio me perguntar sobre o lado social das escolas de samba e eu respondi - "É um clube!" Isso num meio de um ensaio! Porque na realidade a escola de samba é um clube. Tem os sócios, que frequentam o bar, o samba, o pagode, levam os filhos pra passar o domingo na escola de samba, então eu vejo a escola de samba como um clube. E como o clube é uma coisa social, a presença da mulher é muito importante. Mas se

você pegar a diretoria das escolas de samba tivemos Therezinha Monte, como presidente, às vezes você consegue ser uma diretora social, as vezes uma diretora de destaque, mais nada. Então na parte do “mando”, dentro da escola de samba, temos uma coisa, assim “machista”, porque é uma questão social. As pessoas de comando de escola de samba têm um lado social em que as mulheres ficam dentro de casa. Então você encontra a mulher como presidente de alas na estrutura, eu acho que a mulher se encontra numa posição subalterna.

Em termos de trabalho eu acho que a mulher quando trabalha, é uma escolha dela e como ela dentro da nossa sociedade ainda é a “mãe”, e ela é muito exigente, ela não quer disputar, ela pode mandar no homem, mas e se ela tiver um cargo superior dentro de casa, ela tem um problema dentro de casa. Então ela “joga”, sabe “jogar”, mas sem ser a chefe, ela é muito inteligente.

Na minha geração, é um problema de ser chefe e mãe, por exemplo, é um peso muito grande. A mulher ainda carrega isso, não sei se isso vai acontecer para as próximas gerações. Minha mãe ainda diz “vocês estão trabalhando muito”. Minha mãe fazia cursos, mas não trabalhava, para dar uma atenção maior para os filhos. Existe o problema que ela carrega o “carma” de ser responsável pelos filhos, mas eu acho isso ótimo, não acho nada demais, nada contra. Quer dizer, você deixa de aceitar certos tipos de trabalho, porque você tem os filhos, porque ela tem que ter um jogo de cintura - até que ponto ela pode trabalhar. Eu até me separei por causa disso, por causa de trabalho. Trabalhando em arte e por causa de carnaval, no fundo que eu me separei. Porque ao mesmo tempo que você pega os filhos no colégio, pra depois voltar, Fundão, Alto da Tijuca, Barra, ao mesmo tempo você gosta de produzir, quer produzir. Então meu ex-marido vem de uma família, onde a mulher não trabalhava. Cada filho gostava de uma empadinha diferente, então ela fazia uma empadinha pra cada um. Ao mesmo tempo ele gostava de me encontrar em casa pronta para o jantar. Quer dizer, por mais que você queira ser a “mulher- maravilha”, você nunca consegue girar tão rápido quanto ela.

Na realidade é um ciúme, uma questão de posse. O fato de trabalhar em carnaval, aqui em casa, já era uma coisa problemática, porque carnaval tem uns horários estranhos, então, um dia você chega em casa meia-noite, sai de casa sete da noite, e isso é uma coisa constante. As vezes você fica em cima de uma prancheta virando noite, então existe uma dificuldade, você tem que driblar, eu cheguei a parar de trabalhar em carnaval. Eu acho que é uma questão de posse. hoje, eu estou tentando criar meus filhos para não ter essa visão.

A mão-de-obra, direta, comigo, a minha chefe de barracão é mulher, minha chefe de ferreiro é mulher, minhas duas assistentes, mulheres, diretas, ombro a ombro, de você dividir tudo, aliás, são ex-alunas da Escola de Belas Artes, é eu acho que a mulher escolheu trabalhar, se eu precisar que ela vire a noite, ela vai virar, porque ela está trabalhando porque quer. Então tem esse lado, o que eu ainda não consegui foi chefe de carpinteiro mulher, mas a mão-de-obra em geral de um barracão, você tem dois tipos: a mão-de-obra pesada, para forrar carro. Tem mulheres fazendo esse tipo de trabalho, mas você não tem homens fazendo mão-de-obra leve. O número de homens é menor. A mulher tem um trabalho mais limpo, mais delicado, enquanto a maioria dos homens trabalha no trabalho mais pesado. Tudo é questão de conduta. A mulher está na "cozinha". Toda obra de mão-de-obra de costura, a não ser chapeleiros, geralmente são homens, mas a maioria da mão-de-obra de barracão é de mulher, enquanto na parte de adereços, eu trabalhei sempre com meio a meio, mas toda a parte de escultura, só de mulheres. Andréia com as assistentes e só mulheres fazendo escultura. Existe um equilíbrio de aptidões, primeiro você tem que trabalhar com pessoas responsáveis, que façam essa opção.

Então, essa questão de gênero interfere apenas relativamente neste universo de trabalho para carnaval? Não é determinante...

Acho que não existe um confronto... É engraçado, não é determinante, mas eu não sei porque, eu não parei pra pensar mais friamente porque eu

prefiro mulher para trabalhar... a não ser esse lado da responsabilidade, da opção de vida. Quer dizer, a opção de vida, talvez seja a coisa mais forte da mulher que trabalha fora. Uma empregada doméstica, uma lavadeira, que precisa colocar comida na boca dos filhos, são diferentes. A mulher, pela criação, ela não se sente tão responsável pela manutenção da família, então ela se dá o luxo de trabalhar no que gosta.

Quais os grandes enredos que você gostou mais de fazer? E os que você não fez, mas aprecia muito esteticamente falando?

Primeiramente eu sou fã do Fernando Pinto, ele tinha uma linha de trabalho, ele tinha o estilo dele. Ziriguikum 2001, o da Moamba. Ele tinha uma liberdade de criação com um bom gosto, muito grande. Ele era uma coisa brasileira. O que mais me marcou foi o Carnaval, que de repente foi o “Só do Lalá”, do Arlindo, que apresentou todas as características que tem que apresentar um carnaval, acho que o carnaval de hoje, está atendendo a uma massificação muito grande. A Rosa tem um estilo, então, tem três, quatro carnavalescos dizendo que a Rosa faz carnaval “barroco”, a Rosa se “embarrocou”, mas ela pode ser “barroca”, pode não ser “barroca”, entendeu, isso você vai sempre dizer do carnaval da Rosa, quer dizer, o enredo levou a isso, porque na realidade tudo dá samba, você dá uma volta e faz um enredo.

Mas, também acho, que no momento que você faz um Carnaval de “Disney”, eu acho um absurdo, acho que o Carnaval está morrendo, a escola de samba está morrendo. Se você for pra dentro de uma escola, mesmo nas escolas campeãs, têm dificuldade de colocar as alas na rua. Então o Carnaval, em geral, antigamente presenciava pessoas que saíam em duas, três escolas, sempre alguém estava saindo em algum lugar. O custo de desfilar numa escola está alto, então tem o lado econômico e tem a massificação. Eu acho que ficou uma coisa impessoal. Eu acho que se o carnaval tem que dar uma guinada, ou então esse ano vai ser o ano da tragédia. E de repente é ótimo, porque tem que destruir pra ver se vem alguma coisa nova. Porque esse negócio de fazer enredo, você sempre tem um jeito de contar uma história, que sempre tem um

lado brasileiro. Há milhões de coisas, não é só o lado universal, como por exemplo, o enredo da Mocidade deste ano (1996) - "O Criador e a Criatura"... eu queria saber onde estava o Brasil nesta história? Neste enredo? Não tinha Brasil, não tinha nada... era a criação do mundo... mas podia ser a criação do mundo numa visão indígena, bastava isso, virava um tema brasileiro. Então, isso é relativo. Eu adoro a "Disneyworld", mas a "Disneyworld" lá!

ANEXO VI

Entrevista com Cida Donato e Lorena Cender, realizadas em junho de 1996. Carnavalescas, graduadas em Cenografia e Indumentária. Alunas de Maria Augusta Rodrigues, Lícia Lacerda e Rosa Magalhães.

Formação acadêmica e artística

Lorena: Antes mesmo da Escola de Belas Artes, eu já havia feito alguns cursos muito importantes para minha formação, hoje até notórios para a nossa área. Eu comecei fazendo curso no Parque Lage, e hoje tem saído muitos artistas de lá. Foi muito bom para a minha formação também e posteriormente eu fui fazer Escola de Belas Artes, o curso de Indumentária. Foi muito bom, eu aprendi bastante, eu senti que os professores, não só eram professores, mas eram artistas da área, e eu procurei extrair o que fosse levar posteriormente para a minha profissão e de repente eu me vi, já, quase me formando, quando Maria Augusta me convidou para trabalhar com ela, na equipe de criação, eu fui assistente de figurino. Eu aprendi bastante, foi uma experiência muito rica, e lembro até uma vez, que ela é ela, não tem outra igual. Então, em setembro, em pleno mês de setembro, nós trabalhamos um ano na casa dela, depois fomos para o barracão. Eu já tinha sido assistente dela em dois espetáculos, fui assistente de figurino. Uma das peças, inclusive, tinha no elenco Maria Pompeu, que é uma figura também que gosta muito de carnaval. E aí quando ela me chamou para trabalhar, em pleno mês de setembro, nós fomos até a Marquês de Sapucaí, que tudo da Maria Augusta era muito minucioso, então ela mandou acender as luzes da Sapucaí, isso é bem ela, para testar os tecidos, que nós, assistentes, tínhamos recolhido na rua da Alfândega, naquelas lojas de produtos para carnaval. Então, foi uma coisa assim muito interessante, muito curiosa, porque eu nunca vi uma pessoa fazer isso, e eu achei que valeu, apliquei isso também no meu trabalho, eu e Cida, que também trabalhou com ela na parte de alegoria, e eu na parte de figurino. Isso foi muito importante pra

mim, aplicar isso posteriormente, eu senti menos dificuldade, porque logo depois da Maria Augusta, como assistente de figurino, aí então eu fui convidada para trabalhar no Canários das Laranjeiras, que é uma escola do grupo, que como bloco, era muito forte. E era importante para a comunidade, e quando virou escola, aí a gente foi trabalhar lá, foi muito bom, a gente tentou aplicar isso, essa experiência, toda essa formação da cor, que a Maria Augusta, o Carnaval da Maria Augusta, é o luxo também, ela fala: “Ah! não sou luxo”, mas é, é o luxo da cor. Joãozinho Trinta é o luxo do brilho, do plástico, do espelho (do plástico que imita o espelho), que é mais barato, que ele tem sempre a saída da invenção. Augusta sempre tem essa coisa inteligente de dosar a cor, a forma, ela tem uma base, um concretismo muito forte, e eu peguei um pouco essa base, eu tenho uma influência muito forte, no meu trabalho. Esse trabalho que eu fiz com ela, eu era da equipe de criação, e ela dava o tema, dentro da idéia estética que ela tinha, com a base do concretismo, aquelas fantasias mais alegóricas, mas “enxutas”, quer dizer, eram volumosas, mas não eram “barrocas”, entendeu, tinha uma limpeza visual incrível e eu dizia é ela, diferente, não tem outra.

A linguagem utilizada por Maria Augusta, na minha opinião, traz ou chega perto do concretismo. Rosa já é mais “rococó”. Esteticamente...

Dentro do que eu adotei da Maria Augusta, é muito em cima desse concretismo mais o que eu acrescentei, uma coisa minha, uma coisa romântica, esse equilíbrio da cor, dentro de um romantismo.

Cada um tem o seu estilo, você busca dentro de você o seu estilo, dentro das imagens poéticas que você tem dentro daquele tema. Então eu misturei esse concretismo, da linha bem definida, da clareza da informação da fantasia. É uma viagem alegórica? É, mas se for falar do tema, eu vou falar exatamente daquele tema na fantasia, quase que uma redundância, mas ele vai sempre trazer uma informação, porque é o povo que está ali e tem que entender o que está acontecendo, em termos visuais, não é? Se o meu trabalho é esse, eu quero passar de uma maneira mais fiel possível, dentro do meu estilo, já com a

influência “mariaugustiana”... que eu acho legal, que eu acho interessante, que eu adotei... e gostei muito.

E você lembra dos carnavais de Maria Augusta, do “Domingo”, por exemplo?

LORENA: Eu não estava nesse mundo de carnaval, não estava nem na Belas Artes, mas gostava, apreciava. Achava interessante aquela figura do carnavalesco, idealizador, um grande diretor de espetáculo, que ele é, e eu ficava impressionada. Quando eu me deparei com os figurinos de Augusta, eu me impressionei, achei aquilo tudo muito “clean”, quer dizer, tem o luxo da cor, tem a coisa do “bom, bonito e barato” e tem uma leveza incrível! Ela foi a primeira a introduzir aquelas penas de organza, que muitos fazem hoje... Ela marcou um estilo, que eu saiba, não existe muita influência nela não.

CIDA: Eu na realidade, saí do segundo grau, assim, sabia que eu adorava arte, adorava desenhar, mas o meu mundo anterior, não vivi com nada artístico. E caí direto numa faculdade de Belas Artes, fiquei “zanzando” lá bastante tempo, até descobrir o que eu queria fazer, eu ficava de curso em curso, caí em Paisagismo, que eu odiava, me perguntava “o que eu estou fazendo aqui? Eu não quero ser Burle Max!”... Aí eu achei a cenografia. Achei a cenografia, pelo seguinte: eu queria trabalhar nas férias, precisava de grana, fui trabalhar numa boutique, aí depois fiquei pensando... eu vou odiar trabalhar de salto alto, toda embonecada... pintada... Aí comecei a trabalhar com o Professor (Latan) de oficina de madeira, e gostava muito, vivia lá trabalhando. O meu ano foi 86. Eu comecei a trabalhar em Carnaval em 86. Entrei na faculdade em 85. E aí ele falou: “Você quer me ajudar no barracão? Eu vou pegar a Portela... como carpinteiro, e na minha equipe trabalha mulher também...” Ah! eu quero, eu adorava essas coisas, e disse “Quero sim.” E aí ele não conseguiu fechar com a Portela, e aí eu disse assim: esse homem me colocou essa fissura na cabeça e aí eu fui bater de barracão em barracão. aí comecei a bater, eu e uma amiga, a Verônica, batemos de barracão em barracão, até que um escultor, e ficamos. Aí

fui gostando, gostando... outros anos, outros anos... e quando foi início de 90 eu consegui pegar o Arranco para fazer. E aí foi um trabalho assim, não tem nada a ver com o que eu sou hoje. Foi um trabalho de colagem de tudo que eu via, porque eu não tinha maturidade, ainda, pra fazer um bom trabalho, não vou dizer que foi um trabalho ruim, mas não foi um trabalho meu. Eu não assino embaixo, porque foi uma colagem, foi uma boa colagem. Eu sempre me preocupei muito com a cor, porque naquele ano eu tive uma aula muito boa com a Bety Filipek, sobre cor. E eu fiquei, ninguém se preocupa com a cor no carnaval, elas se preocupam com a forma, e de repente elas estragam tudo, quando jogam a cor. Sabe, é um vermelho muito feio, ou é tudo azul, ou é tudo vermelho, tudo muito feio... Apesar de eu não ter a noção do que foi o meu carnaval no Arranco, porque não foi televisionado e eu não consegui um vídeo, mas eu sei que quando eu vi a escola entrando na avenida, a cromática estava muito boa. E aí depois eu ganhei neném, fiquei um ano parada, aí a Maria Augusta me chamou pra fazer parte da equipe dela, isso já era dezembro, Beija-Flor, dezembro de 1992. Aí eu cheguei para compor a equipe da Maria Augusta, só que a problemática lá era outra, era uma interferência muito grande, e aí eu não segurei a barra, fiquei vinte dias, muita gente... uma "política muito pesada"...

LORENA: Quando a Cida chegou a alegoria desse carnaval parece que "abriu" mais, a Cida veio lá da Escola de Belas Artes também, foi aluna de Maria Augusta, uma pessoa que já tinha feito um carnaval, então... eu acho que houve uma liberdade maior... o trabalho estava atrasado na alegoria, por causa de problemas gerais, política. Nós não tínhamos poder de decidir, e isso também me prejudicou.

CIDA: É, porque quando eu fui pra lá, Augusta achou, que, você já botou um carnaval na rua, você vai me ajudar, ela não tinha nenhum carro na ferragem, acho que só tinha um... Isso já era dezembro, Anísio louco... aí eu até pensei que fosse porque ninguém tinha tido condição de dar prosseguimento ao trabalho, e cheguei, fui, peguei as plantas e vi plantas super bem resolvidas, entendeu... e perguntei: Gente, o que está faltando? Eu não posso fazer nada

aqui... aí o Paulo Tenente, que assumiu o barracão, disse, não, vamos “descer carro”, sim porque Augusta tinha me dado mais autonomia, eu desci dois carros, foi o do coração e o abre-alas, ela até me respeitou... e aí depois entrei em choque com uma certa pessoa que trabalhava com ela, até já faleceu, e porque ele queria dominar, controlar tudo. Encomendou, por exemplo, lamê brocado pra carro, e aí começou a dar problema, ele jogou pra cima de mim, ficou uma coisa ruim, eu não segurei a barra e saí fora.

E aí eu já conhecia a Lorena, de faculdade, mas nunca a gente tinha trabalhado juntas. Aí quando foi no ano seguinte, Lorena foi chamada pra fazer Canarinho e parece Sr. Armando pediu uma pessoa pra fazer alegoria, e ela me indicou. Aí foi um casamento legal, que apesar de eu não ter a influência de Maria Augusta, nunca acompanhei o trabalho dela de perto, eu nunca procurei na avenida identidade nos trabalhos, eu olho o carnaval como um todo. Não adquirei nada dela, não tive tempo.

Quando eu fui fazer Canarinho, o trabalho de Lorena já estava todo desenvolvido e para não perder a estética do trabalho, eu procurei fazer as alegorias em cima dos figurinos, e foi um casamento muito legal.

O figurino estava muito “tímido”, porque como eu não era a carnavalesca, eu não tinha o domínio da idéia estética. O carnavalesco que falava... então eu me sentia um pouco “presa”, e ela chegando me deu um certo alívio, que a gente partilhava o trabalho e dialogava de uma maneira suave, pra não entrar em atrito com ele. E aí foi um trabalho interessante, porque a Lorena é meio “medieval”, ela naquele ano, porque o enredo deu oportunidade, foi um trabalho bonito, que causou impacto, e as pessoas viram e nós fomos bem cotadas, isso foi em 1994, ganhamos o prêmio de assistas mirins. Tivemos uma pontuação muito boa, e naquele ano foi muito bom, as escolas pagaram tudo... E o Canarinho não teve dinheiro, não pagou nada, e tivemos uma pontuação, uma média boa. Uma escola pequena, que não pagou, a gente conseguiu 26 ou 27, não me lembro bem, pela alegoria e figurino, foi muito bom.

O meu trabalho de alegoria teve pouca interferência, mas o figurino teve interferência, porque o figurino sofre interferência o tempo todo, no Carnaval, desde a hora que saí do teu desenho, e depois tem o prototipista, depois tem o presidente de ala, depois tem o componente, e as pessoas que enxertam a escola, isso eu vou colocar na minha tese... como apareceu um travesti, por exemplo, a escola estava toda de amarelo e branco, linda, aí me entrou um travesti de peito de fora, de vermelho e preto e ficou zanzando pelo meio da escola, e ninguém tirou porque, parecia um urubu no meio da escola, mas o carnavalesco adorava isso e ninguém tirou. E aí ele colocou todo emplumado, que ninguém sabia o que era, porque o carnavalesco botou...

LORENA: Só para enfatizar o que Cida falou... Até o figurino se materializar tem um processo muito ruim, uma interferência muito grande. E nosso trabalho é muito explicadinho. A gente é muito sistemática. A gente para o figurino tem que fazer o máximo, porque no barracão a gente está lá, o decorador está lá, a gente até pega a planta e ajuda, mas o figurino, quando você chega na avenida, você senta e chora... Há coisas terríveis... A própria costureira mexe.

CIDA: Cada pessoa dentro da escola, que é da escola há anos, ela acha que pode mais do que você, ainda mais nós, que somos novas em carnaval e em escola de samba. Como veio um senhor, lá da Mangueira, que veio questionar porque nós tínhamos usado cetim na comissão de frente, uma fantasia que havíamos ganhado prêmio no museu do Carnaval. Aí questionamos com ele o lado poético do cetim, que era um Carnaval de época, depende da forma, a maneira de trabalhar o tecido. Então, as pessoas acham que têm esse direito, por serem já da escola. A costureira já costura há anos, e ela fala: “eu entendo, eu já costuro há anos”.

LORENA: Eu entendo que você tem que levar em conta o nível cultural das pessoas, que elas não têm um conhecimento técnico, tem que ter essa coisa democrática, o carnavalesco tem que ter essa relação social democrática, todo mundo pode, mas antes o processo é tão desgastante também, você luta tanto

para fazer uma coisa o melhor possível, então como artista, você se sente muito angustiado, porque você não dorme! Porque fazer Carnaval é uma responsabilidade muito grande, o carnavalesco é uma peça de grande responsabilidade.

CIDA: Quando comecei no Carnaval eu comecei fazendo escultura em isopor, só que o escultor me colocou para fazer coisinhas pequenas: lixar, etc. Só que eu me dei tão bem com a técnica, que eu olhei assim uma cabeça do Sarney, era um carnaval do Luiz Fernando, na Imperatriz em 87, aquele que falava do Plano Sarney. Aí eu olhei a cabeça do Sarney, que já é feia, mas estava tão mal resolvida, tão mal feita, que eu peguei refiz, e aí o escultor gostou muito... depois fui para o barracão do Silvio Cunha, na Unidos da Tijuca. Depois fui fazer retoque em alegoria, que ele enfeitava carro, e tinha uma porção de coisa quebrada e fiquei fazendo retoque, e no ano seguinte ele já me deu um carro para decorar e aí eu pegava, virava noite fazendo aquilo, era eu e a Verônica, e a gente foi se destacando por isso, estar num barracão no meio de um monte de homens e pegando escada, martelando prego, aquela coisa bem grosseira, mas eu curtia demais isso, porque eu estava mexendo com a coisa. Só que eu sentia falta do lado de figurino, que eu não tinha contato nenhum.

E aí de repente, a minha colagem no Arranco, porque eu não tinha feito, não tinha praticado. Um carro foi uma coisa que fluiu mais... Aí quando eu fui trabalhar com Lorena, de repente eu comecei a encontrar uma linguagem minha em cima da linguagem dela. Eu acho que eu absorvi um pouco do trabalho dela. Na nossa experiência nós não éramos donas da idéia estética, o carnavalesco era o Comandante da Marinha Armando Martins, carnavalesco do Canarinhos das Laranjeiras (risos)... Eu sinto assim, nós começamos a pegar pontos em comum e traçar os caminhos do trabalho.

A gente sempre partilhou o trabalho, uma apoiando a outra e dizendo está bom, tá lindo, não mexe em nada, trocando muitas idéias. Também sempre se perguntando: será que está casando com o teu lado, com o meu lado? Então a

gente refazia porque via o da outra... e tem sido uma busca pra frente, não querendo superar a outra não, querendo melhorar o trabalho, isso foi muito legal, e aí fomos para o barracão juntas, com Sr. Armando e no ano seguinte nós assinamos o carnaval juntas, e aí aconteceu uma coisa muito complicada, foi o ano que a bateria não foi...

LORENA: O que prova que uma escola pode sair sem a bateria, mas fica uma coisa de fantasma. É, o que aconteceu na verdade, a gente não sabe, mas o que se sabe é que a origem disso foi uma briga grande de diretoria. Porque naquele ano a diretoria mudou, Sr. Armando saiu e aí nos convidaram, ainda pensei duas vezes, a gente ficou meio assim, porque a gente não sabia muito bem onde estava pisando, mas algumas pessoas antigas permaneceram e nós fomos, calcadas aí, porque era muito complicado, e era a primeira vez, que eu ia assinar, junto com alguém, tudo. Então eu estava muito receiosa. E aí tem muito a ver com a materialização do figurino, porque havia uma costureira... Nós tínhamos um bom espaço para colocar uma costureira e acompanhar o seu trabalho... Houve um problema... houve uma costureira, que morava muito longe, e o transporte... tudo isso você tem que pensar e eles não pensaram. O transporte é complicado, essas coisas só ficam prontas em cima da hora, e tal... Então houve uma série de problemas, a gente não concordou...

CIDA: Essa história, eu acho que ela teve origem bem anteriormente... Porque o enredo ia ser "Sr. Condutor... dim, dim Sr. Condutor", que foi o Sr. Mazinho, que deu essa idéia... Ele foi na Light, pegou um panfleto na Light e deu até para compositor, então quando eles contataram a gente, os compositores já estavam com samba pronto e tudo. E aí nós começamos a desenvolver o enredo, em cima do que ele tinha dado, só que ele dizia, eu quero um bonde disso, um bonde daquilo... para os setores da escola e nós achamos muito óbvio, e a comissão de frente, eles achavam que era um condutor, mas nós não botamos. A Lorena fez uma comissão de frente linda, que foi o arlequim pierrô e colombina, que quando eu vi, eu falei não se fala mais em comissão de frente, acabou... Então eles tentaram questionar, "não vai colocar condutor?" e nós falamos que "não, não vai condutor"... E na bateria aconteceu isso. "O que nós

vamos fazer pra tirar essa coisa de bonde, bonde, bonde, e colocar fantasia de bonde nas pessoas?...” Não dá, “vamos botar os bondes com um panorama histórico do Rio em cima!” Então nós botamos: os trabalhadores dos bondes, os usuários dos bondes, o carnaval no bonde, e o carnaval do Rio. O bonde era um carro alegórico. Década de 40, carnaval, bonde, era o auge!

E aí, o que nós tivemos, a bateria era uma fantasia de pirata, que era uma fantasia típica da época. E nós fizemos a fantasia, porque nós fecharíamos a escola com o bonde Laranjeiras, que é um bonde fantástico, que tinha a ver com a escola e com a origem da escola, e este bonde tinha musiquinha, e nós íamos fechar com o grande carnaval do bonde de Laranjeiras. Nós demos sentido a história do bonde... Estava tudo muito bonito... E aí o mestre de bateria gostou da fantasia. Só que havia uma costureira, não sei que interesses escusos eles tinham de dar o trabalho a ela, que conseguiu colocar muito empecilho para fazer a fantasia, disse que ia ficar cara... Aí nós nos propomos a provar que não. Nós nos propomos a fazer uma fantasia de cada, aí queriam o condutor na bateria... E nós não queríamos o condutor na bateria, nós queríamos só no enredo.

LORENA: O condutor aparecia metamorfoseado em vários espaços da escola. Então a bateria era uma coisa grande da escola. Nós viajamos numa coisa lúdica, era canarinho de pirata, uma coisa leve, canarinho da Laranjeira, não tinha peso. Nós cuidamos de tudo, era um grande lance para nós e para a escola, era um grande ano para a escola! A gente estava com gás. E aí a bateria foi dada pra essa senhora, mudamos o desenho, depois de muitas brigas, muitas polêmicas, mudamos o desenho pra condutor. E aí eu sei que ela levou a fantasia e não devolveu. Não entregou a fantasia. Eu acredito que a bateria tenha sido solidária a nós, em não desfilar, já que nós queríamos fazer no barracão, e a escola não quis, quer dizer, eles não queriam sair sem roupa. Eu prefiro pensar por aí, mas também acho que houve um boicote. Não houve roupa, a mulher não entregou, fugiu com o dinheiro. Eu entrei em trabalho de parto na avenida e meu filho nasceu na quarta-feira, porque consegui ir parar no

hospital e cheia de remédios, mas ia nascer na avenida , eu tive de cinco em cinco minutos contrações, quando eu vi que a bateria não ia entrar.

O nosso trabalho foi arruinado, digno de vencer o carnaval, porque estava lindo, olha nós desfilamos no máximo com cinco alas (depois se você quiser nós mostramos o vídeo), as pessoas viram beleza nessas cinco alas. Maria Pompeu quando chegou na avenida, os carros estavam entrando para passar sozinhos, sem componentes... sem ninguém, para justificar o dinheiro da Liesa.

CIDA: E aí, Maria Pompeu, não senhora, vamos botar as pessoas em cima dos carros... e aí nós pedíamos as pessoas para desfilar, porque os destaques estavam lindos. Era teatral, eram passageiros do bonde, não eram “destaques”, eram pessoas brincando no bonde. Tinha uma fantasia que era um cara com um saco cheio de batatas nas costas, tinha a vendedora de salgadinho... e eles iam entrar brincando... Não era aquele carro pesado... isso a gente sempre quis abolir. Só que realmente foi muito pouco para a avenida, do que a gente queria mostrar, tanto que ganhamos prêmio de comissão de frente. Olha, uma jornalista ficou admirada com a beleza das fantasias, com cinco alas!

LORENA: Porque muita gente chegou atrasada, e muita gente disse: “Não tem bateria, ah!, eu vou embora!” Claro, eu fazia isso... Muita gente dizia durante o ano que vestia a camisa da escola, no final quem vestiu foi a gente, que estávamos trabalhando por dinheiro, porque nós somos profissionais e por amar o nosso trabalho.

CIDA: O presidente disse que não tinha nada mal acabado... E na realidade faltou material. No dia do desfile eu e Lorena fomos comprar material para acabar carro.

LORENA: O ambiente é muito machista. Tem sempre um homem por trás de você, não tem jeito. Porque ele acha que você não dá conta, eles acham que a mulher tem um arquétipo de fragilidade, e acham que ela não vai ser capaz.

Imagina: duas mulheres, uma grávida e uma miudinha, com aquela carinha... Nos fragilizando...

Mas vocês aprenderam muito com isso. Eu acho interessante porque vocês já são as artistas novas, depois da “nova mulher”, da “liberação da mulher”, que enfrentaram problemas sociais, mas que estão fazendo e parece que reforçam a vontade de fazer de novo... apesar das brigas com a comunidade, com presidente, mas que são contingentes que só ajudam a vontade de recomeçar...

CIDA: E na realidade a coisa é muito mais complicada, do que a gente apenas falando... porque além disso tudo, contra as idéias opostas, porque você quer impor a sua, porque você é que está assinando... Eu recebi um figurino riscado, de volta. É um desrespeito. É um confronto de idéias. Além de tudo, você ainda tem a dificuldade de barracão, porque você botar uma escola na avenida sem dinheiro, é tirar leite de pedra. A gente refazia... A gente tinha uma fantasia, que a Lorena ganhou de uma amiga dela da Tradição, que nós conseguimos terminar um carro alegórico, e ficou muito bonito, era um bondezinho da sociedade... Mas esse tipo de dificuldade é até prazerosa, porque você vai se desdobrando, artesanalmente é muito bom.

LORENA: Eu também digo, estar junto é muito bom, porque eu digo, se eu tivesse sozinha, talvez até teria largado...

CIDA: Ah! Não dá para agüentar não... Você recebe a força da outra pra continuar. Porque você fica num jogo muito grande, ou você leva o teu trabalho adiante, vendo ele se arruinar e se arrebenta, ou larga, e depois nego te arrebenta, sem você nem poder se defender na avenida... e se a gente abandonasse... no caso da Lícia, ela não pode se defender, ela não foi com o trabalho dela para a avenida pra se defender. Eu sei que no caso dela, ela tinha razão, a gente sofreu na pele o que ela sofreu, mas talvez se ela tivesse ido até o final com tudo, ela poderia se defender... Ah! Meu trabalho está assim...” Eu

não sei se teria melhorado ou piorado para ela, como eu não sei se foi melhor ou pior pra gente, foi agora no ano passado em 1995.

LORENA: Eu agora estou fazendo mestrado... não estou fazendo carnaval.

E a história do Império, como é que foi?

CIDA: Quando a gente terminou o carnaval do Canarinho, tinha uma pessoa lá que era parte do Império... isso aí foi 95, Ah! Eu vou levar vocês pro Império, e na minha cabeça ficou "fazer Império? Uma escola grande!... Será que temos maturidade para isso?" Aí Lorena tinha um enredo que era a cara do Império... Uma lenda de seda, que surgia como uma princesa chinesa, lá no Império Chinês, e depois ela vem pelo país inteiro, aí se torna história e chegava no Brasil através da Corte Imperial, que trouxe a seda para o Brasil. Então nós fizemos essa conexão do Império Chinês para a Corte Imperial e tinha tudo a ver com o Império, mas até então era só idéia, não estava nada amadurecido. Quando foi primeiro de maio, Lorena estava fazendo um trabalho sobre o Império, ligou para o Fernando Pamplona, que indicou ou quis indicar nossos nomes para o Império. Não foi possível, outras interferências de carnavalescos antigos, mas ainda temos esperanças... O Pamplona levou muita gente para o carnaval, abriu caminho para muita gente, que se manteve no carnaval pelo mérito próprio. Maria Augusta, por exemplo, é considerada sócia, conselheira, madrinha do Império Serrano e o Pamplona é o padrinho.

Questão de mercado para os carnavalescos, alunos da EBA.

CIDA: Não sei se você viu uma matéria de jornal, na faculdade, os alunos se propondo a trabalhar por uma bolsa de cem reais e aprontar enredo, figurino, alegoria, isso é uma desvalorização muito grande, porque nós que já estamos no mercado... É claro, são pessoas que estão dentro da Belas Artes, mas que têm talento. Elas estão jogando o trabalho delas na lata do lixo, e não aparece, isso é ilusório. Tem sempre um carnavalesco de nome que vai se aproveitar,

então, isso é ilusão, ou o diretor, geralmente homem. Isso é ilusão! Eles vão ser mais um no mercado, desvalorizados.

LORENA: Parece que as pessoas do samba não estavam gostando muito. Há carnavalescos que são contra. Alguns a favor como Milton Cunha e Samuel.

CIDA: Eu acho isso decadência da mão-de-obra universitária! Quer trabalhar por cem reais vai trabalhar em boutique! Vai vender no Mc Donald's!

LORENA: Mas eu também acho interessante essa oportunidade, porque os alunos estão trabalhando para aprender, como um estágio. Por cem reais vai trabalhar meio expediente num barracão, fazer uma escultura, aprender... agora você criar, eu acho que vai chegar um momento que isso vai se extinguir, não vai durar muito tempo!

Assim como a questão de enredo em relação a identidade da escola, eu acho que é a questão principal aqui... porque tudo isso é uma ponta de um "iceberg", é isso que faz e provoca todas as crises, a questão de figurino, etc. porque não existe uma integralização total com aquele cara humilde, que é da Velha Guarda, que quer resgatar aquela coisa bonita, antiga com o carnavalesco, que chega com uma coisa nova, bonita, mas que impõe uma idéia, "Beto Carrero World", que tem muito dinheiro em jogo, por exemplo. A gente entende que com a falta dos "bicheiros" ficou mais "complicado", porque as festas de quadra são muito boas, dão muito dinheiro, enchem muito, tudo isso é um problema sério. A gente se pergunta, "pra onde vai isso?" A gente tenta usar a inteligência, sensibilidade, razão e emoção, o tempo todo, emoção de fazer o enredo sobre a seda... que é uma coisa que vai te levar a uma fantasia, mesmo, um figurino, e ao mesmo tempo fazer uma ligação com aquela escola que você luta pra fazer uma coisa bonita... mas se você falar isso pro cara que está lá na velha guarda, que nem sabe a grana e os caminhos da grana que estão rolando dentro da escola, da diretoria, ele vai entender e gostar.

Então são duas questões, a questão do lucro, que repete o modelo econômico inegavelmente dentro da indústria do Carnaval e outra questão, que é a questão da criatividade do carnavalesco e sua possibilidade de saber “ler” a escola e se harmonizar àquela comunidade?

CIDA: Sabe o que aconteceu... com a entrada dos bicheiros nas escolas de samba, eles elevaram o nível a tal, o econômico ficou muito alto e o artesanato sumiu. O Joãozinho Trinta se manteve, porque ele já tinha um nome. Mas você vê, você olha pra escola e você não vê mais artesanato. Você vê um grande show, uma “Broadway”, um virtuosismo, é bonito isso, que também é válido. Mas o trabalho artesão, de você extrair do “barro” a forma, sumiu.

LORENA: Só há uma pessoa que pra mim ainda está fazendo isso. O nome dele é Oswaldo Jardim. Eu acho que esse problema todo, o problema da grana, esses problemas todos sociais, econômicos, que desencadeiam tantos outros problemas, eu acho que isso vai acabar, porque está se esgotando já... as escolas estão ficando muito pasteurizadas.

CIDA: Com a saída dos bicheiros, a coisa econômica fica muito difícil. O Império teve que recorrer a Beto Carrero, a Vila, nós demos o enredo, e o presidente nos mandou uma carta, dizendo que o nosso enredo era muito bom, de valor artístico altíssimo, mas infelizmente eles não podiam fazer, porque eles dependiam de um patrocinador. Nós falávamos (também está guardado para posteridade), da descoberta da Lira, a lenda, e viajávamos com os instrumentos, depois a música, a orquestra, bateria, escola de samba, a Vila Isabel, Noel Rosa: “Do Egito a Noel nos acordes da Vila Isabel” - O Rio de Noel.

Com isso as escolas estão perdendo bons trabalhos, porque ela tem que ter dinheiro para bancar. Mas elas estão perdendo, porque elas só enxergam carnavalescos caros, de nome... não enxergam artesãos... Porque se a gente tiver um metro de pano, a gente vai fazer o máximo daquele pano, porque a

gente é artista e artesão. Não é “ah! eu não sei fazer...” Tem que comprar não sei quantos metros de acetato pra fazer esse carro... não precisa, se não tiver.

LORENA: Mas isso vai acabar, isso vai acabar, porque vai vir alguém, como Oswaldo Jardim, talvez seja um sonho, e se vier esse alguém aí eu vou pro barco de novo...

CIDA: Mas a gente já tem a fórmula disso, Lorena...

LORENA: A maneira de reinventar alguma coisa, trazer de volta uma coisa bonita, só você recriando o enigma, mas que enigma é esse? (a grande riqueza está dentro do artista!) Claro! O artesão que a gente fala na verdade é o grande artista, porque isso me lembra até um texto do Mário de Andrade, que eu li, que fala do artesão e do artista, um texto até super polêmico, porque a gente está acostumado a ver o artesão como quem trabalha a técnica, etc. mas o verdadeiro artesão e o artista mesmo, ele pega aquela técnica que ele aprendeu e inventa uma outra coisa, aí ele tem a marca dele. Isso não se esgota. Virtuosa você encontra mil!

E o enredo? E a idéia? E a origem da escola? Isso vai acabar... porque as escolas estão fazendo Beto Carrero World, Chico Recarey... Eu me lembro, o Pamplona, um dia, na Manchete, dando o seu depoimento... “Gente, vocês estão vendo aqui a Mangueira, que está abrindo a escola, nada mais, nada menos com o Sr. Chico Recarey... não tem nada a ver com a escola, com o samba, com escola de samba, meus pêsames.” Isso está se esgotando também... Quando se esgotou a criatividade, começou essa história da indústria mesmo...

E o carnaval do Renato Lage, o que você acha?

LORENA: Eu gosto muito, eu acho ele um tremendo carnavalesco, apesar de não ter gostado muito do tema da Avenida Brasil, muito pasteurizado, apesar do

enredo ser muito difícil, não tinha uma unidade na diversidade, a escola compacta, bonita, dentro das fantasias, desdobramentos estéticos, dentro de um único tema. Então nesse caso eu prefiro Joãozinho Trinta, porque ele é a invenção pura.

CIDA: Eu gosto muito do Renato Lage, quando ele fez aquele tema do cinema, foi quando começou a dar um pique para essa ascensão dele, foi quando ele colocou um Frankenstein de abre ala, que deve ter inspirado essa Comissão de Frente dele, que era no mesmo clima...

LORENA: Eu acho que nesse carnaval futurista dele, eu acho que ele trouxe um pouco do romântico, isso eu gostei! Eu levei um susto, o nome do enredo...! E acho que até a questão da brasilidade eu coloco no refrão do samba enredo: "A mão que faz a bomba faz o samba..." Isso é lindo!

CIDA: Eu não sei se eu definiria ele muito como futurista, ele tem até o propósito de falar do futuro, talvez ele seja realista, porque ele está jogando o futuro numa realidade nossa... Acho ele mais realista do que futurista.

LORENA: O visual é futurista sim... No "Chuê-Chuá" ele esgotou a possibilidade na religião ele foi altamente romântico... Mas nesse ano ele retornou ao futurista, plasticamente falando "Criador e Criatura", mas ele misturou... e se encontrou e mereceu... Cada carnavalesco vai mostrando sua linguagem, seu estilo, a Lícia é mais humor, prima também pelo concretismo, na minha opinião, a Rosa e a Lícia têm alguma coisa com o lúdico. A Rosa foi meio cômica na Estácio, também... isso também tem a ver com a escola.

CIDA: Isso é que eu acho importante... Você não pode ter uma característica, senão você não pode mudar de escola! Se você é um bom artista, você pode fazer escolas diferentes. Se ele tem um estilo, ele não se encaixa, não se identifica.

LORENA: Eu acho que a pesquisa e a técnica, podem caminhar juntas, e você pode aliar isso, é perfeito, foi a fase que a Rosa chegou, por exemplo “Rua do Ouvidor”, por exemplo no Salgueiro, foi um sucesso. Salgueiro foi uma das escolas mais importantes socialmente pra essas carnavalescas. A maior revolução do Salgueiro foi com o Pamplona, que não foi uma revolução estética visual, foi uma revolução temática, porque todas as escolas até a época que o Pamplona entrou, chegou, fazia enredos de “milicos”, históricos, mas sempre exaltando figuras militares. Então Pamplona resolveu homenagear o negro, porque o negro é Brasil, e eu vou homenagear... Então a grande revolução do carnaval foi essa temática negra, antes de Joãozinho Trinta. Depois disso as escolas fizeram vários quilombos.

Agora vamos voltar um pouquinho para EBA. Como é que é visto o trabalho de carnaval na EBA?

CIDA: Eu comecei a fazer carnaval quando essas carnavalescas originárias da EBA estavam fora de Carnaval, Lícia etc. E eu sentia um preconceito enorme contra carnaval... Tanto que houve um movimento lá, de estudantes, um Congresso, e quando a gente foi falar sobre Carnaval “nego meteu o malho”, tinha alunos contra, há professores que dizem que Carnaval não é cenografia! E eu acho que é sim, é cenografia do nosso povo! Porque a nossa realidade maior, como arte, é Carnaval! Aonde o povo delira! Não é teatro! Aonde você fila na bilheteria? Você vê briga, gente dormindo pra comprar ingresso? Não é na porta de Teatro, infelizmente ou felizmente. Então é a nossa realidade! É uma cenografia voltada pra isso! Mas as pessoas tinham esse preconceito... quando Lícia voltou... Augusta voltou... aí começou uma onda de carnaval. Todo mundo queria fazer carnaval, delírio de carnaval.

LORENA: Elas se afastaram... Maria Augusta fez a Ilha, teve um casamento, feliz com a Ilha e nunca devia ter saído de lá, na minha opinião... Porque Maria Augusta e Ilha pra mim são duas iguais, com certeza, ela mesma fala isso. Ela tentou repetir isso na Beija-Flor. O carnaval estava lindo! Mas foi complicado o

processo de relação! Enfim, eu vejo assim, eu também senti isso, quando entrei na EBA, eu não estava muito ligada a carnaval, gostava muito de ver aquela figura do carnavalesco, gente, ele é um “anjo”, ele é o dono da situação, ele leva pro povo o imaginário que o povo quer ver, a beleza!

Carnaval pra mim é um mosaico, as peças nesse jogo de mosaico, ele não é teatro, porque não existe quarta parede, ele tem origem no teatro, que são os ritos carnavalizantes, Bakhtin está aí pra dizer isso. Assume-se o ato teatral, sem o menor pudor, no Carnaval! Maria Augusta fala: “você que fazem carnaval, desenham o carnaval, são os sacerdotes do carnaval, mas na verdade todos são, porque todos são artistas, ali, naquele momento. Aquele que está ali atrás, vendo, que juntou aquele dinheiro pra comprar aquele ingresso, que é um absurdo! Enfim, vamos falar da parte boa: aquele cara que está assistindo também está criando, porque o imaginário dele está funcionando... ele está se sentindo um rei... então é teatro, é uma grande ópera, é a comunhão da criatividade, a grande comunhão.

Não há figurante no carnaval, você não pode podar o potencial criativo daquele presidente de ala, só porque ele mora lá não entende, não sabe... pode até permitir que interfiram na idéia estética.

CIDA: E na realidade é resultante disso, porque o carnavalesco tem três quesitos que dependem exclusivamente dele, que é enredo, fantasia e alegoria. Você trabalha o ano inteiro, você elabora todo um carnaval, mas você só tem três quesitos nas mãos.

LORENA: Você tem setenta minutos de imaginário...

CIDA: Você tem uma porta bandeira, ali dançando, vinte, trinta minutos, e dez pontos na mão dela. Uma comissão de frente, que tem dez pontos na mão. Você tem trinta pontos, e muito mal, porque do carnavalesco você só tem o enredo, quando é ele que coloca, porque alegoria e fantasia, dentro disso, é muito complicado... Talvez seja aí, que as pessoas estão querendo voltar pro

carnaval, porque você enquanto cenógrafo, você está abaixo de um diretor, se o diretor não gostar da sua idéia, acabou... No carnaval, apesar da interferência, você “viaja” muito mais, isso é que é a paixão...

LORENA: Porque o trabalho coletivo é complicado no teatro também, porque o diretor já tem uma idéia estética preestabelecida, se você quer ser cenógrafo, você tem que adotar essa idéia estética, mas isso não quer dizer que você não tenha liberdade. Tem várias maneiras para conceber... Depende do diretor... da idéia dele.

Muitas pessoas se espelham nas carnavalescas das Belas Artes, mas ninguém mais tem um Fernando Pamplona dando aula e que depois vai chamar pra fazer uma decoração de rua e um carnaval do Salgueiro. Hoje a briga pelo mercado é muito grande! Muita decepção nesse meio...

Voltando a questão do imaginário, que eu adoro falar, eu estou lendo muito Gaston Bachelard, que é um pensador e fala muito nisso... Você sai um pouco daquele momento que você está ali, assistindo, por exemplo um desfile de carnaval, e você, sem querer, e sem até conhecer, o homem já tem esse mito dentro dele, ele vai lá para esses ritos carnavalizantes, ele vai lá pro imaginário, porque o carnaval é um espetáculo do mundo, é como se ele tivesse saído do mesmo lugar, e tivesse se espalhado pelo Rio de Janeiro. Então o cara que está ali, humildemente, é o mesmo cara que está na Velha Guarda, é o mesmo cara que está na Comissão de Frente, ele está se sentindo, se espelhando ali, então eu acho que temos que recriar esse enigma, que enigma? Aquele de descobrir a origem da escola e inteligentemente jogar isso no enredo e dá um empurrãozinho no imaginário e “Pá” chegou lá! É isso.

CIDA: As grandes escolas que ganharam, ganharam falando de si próprias. Você tem que saber traduzir o enredo, a partir da escola. É tentar vestir o enredo na escola. É como vestir um “terno” num mendigo. O enredo para cada escola tem que ser diferente! O carnavalesco tem que sacar isso... O carnavalesco não é o dono da forma, quem dá a forma é a escola, é preciso

buscar a “curva” da escola, porque se o carnavalesco souber buscar, estiver atento às linguagens e ao “texto” que ele colocou ali, e juntar aquilo com a escola, ele vai dar uma identidade para a escola, aí é o casamento perfeito. Existe um “divórcio” muito grande no meio carnavalesco.

ANEXO VII

Entrevista com Tia Cotinha realizada em setembro de 1996.

Nome Completo: Albertina da Anunciação Ferreira

Idade: 70 anos

Há quantos anos está ligada a Carnaval?

Há 43 anos. Saindo de passista, de passista eu fui para ala, depois trinta e cinco anos de destaque e no ano passado eu entrei na Velha Guarda. Fui casada com Xangô da Mangueira.

Quando e como a senhora começou no samba?

Comecei, tinha uns dezesseis anos, mas aí mãe ainda mandava em filho, minha mãe me tirou que era baiana, esse negócio de samba, que lá tinha navalhada, tinha facada... ela não estava acostumada com isso, eu vim baianinha da Bahia, mas fui morar no morro do Tuiutí. Lá tinha o Tuiutí. Tuiutí eu arrumei umas amizades com umas garotas lá, minha mãe tinha dificuldade, e eu comecei a vender água na cabeça. Aí os amigos, os meninos: "baianinha, baianinha vamos pro Tuiutí", aí eu comecei a vender água do lado da Mangueira, aí conheci Xangô e eu terminei indo para Mangueira e Mangueira ficou "minha casa". Todo mundo me adora, todo mundo me quer, e agora voltou a diretoria antiga... eu vi o presidente garoto, posso assim dizer, então eles têm um carinho de tia fabuloso.

No ano passado me pediram muito para não deixar de sair de destaque, eles diziam "a senhora é o destaque mais antigo, não deixa!" Os carros são muito altos e eu tenho medo de cair, muitos amigos meus já caíram... Então há uma hora que tem que parar e fui para Velha Guarda, que me receberam de

braços abertos... e eles estão marcando o dia para fazer a festa da minha entrada na Velha Guarda... tudo acaba em samba.

Então a senhora já fez de tudo na Mangueira?

Até carregar barro pra cimentar a Mangueira eu já carreguei... já andei com muito livro de ouro... pedindo ajuda... Quando davam festa da Bahia: "Tia Cotinha que vai cozinhar"... fazendo vatapá, moqueca de peixe, isso tudo em amizade pela minha Escola. Império Serrano, eu também tenho umas amigas lá, de destaque, a Míriam, a Aracy, a Dalva, Olegária, que foi o primeiro destaque do Império, isso tudo me deu uma consideração no samba e no candomblé. Sou mais antiga do que elas, então qualquer coisa de festa da Bahia elas me chamam, "eu tenho uma amiga da Mangueira, que vem fazer, não cobra nada! Não adianta crioula você correr, vamos fazer aquela moqueca lá, que ninguém sabe fazer!" Saí no Em Cima da Hora, pra ajudar meus amigos lá, quando precisam de qualquer coisa, me chamam, eu vou lá para ajudar, eu vou lá e faço. Saí no Lins Imperial, tudo pra ajudar. A Escola que me chama, os carnavalescos me convidam, dizem que eu sou um "arquivo vivo" e me levam pra lá, e eu ajudo todo mundo...

Quais são os carnavais, que a senhora lembra, que a senhora mais gostou de participar?

Ah... Tem muitos... da Mangueira? Da minha escola?... muitos... "Monteiro Lobato", o "Café", que foi uma coisa linda... "Jorge de Lima", o "Preto Velho"... e eu comprava umas plumas e quando acabava o carnaval eu já estava devendo a todo mundo. Hoje é mais fácil.

E eles devem dar a sua roupa fantasia?

Não! Sair de destaque é luxo. Sai quem pode. Eu não saio de baiana, porque já saio de baiana há muitos anos, já sou baiana todos os dias, então não

gosto de colocar a minha profissão no samba. E eu, mesmo fazendo a minha fantasia, tive uma grande apresentação pelo Clodovil... E ele me perguntou como é que eu conseguia sair de destaque no carnaval? E eu falei: “vendendo muito acarajé, muita cocada, muito bolo de milho, quando o dinheiro acaba, eu empenho as jóias”. Ele achou aquilo uma lindeza! E ele perguntou: “Tia Cotinha, a senhora não faz nenhuma tramóia?” E eu falei “mulher direita não tem tramóia. Minha tramóia é a filha do acarajé em São Conrado. Todo sábado vendendo acarajé em São Conrado. Trabalho lá com a minha filha, faz vinte anos agora. Esse prefeito agora tentou tirar, mas amigos meus coronéis foram a ele e eu consegui ficar com a minha barraquinha lá. Porque o “quiosque” eu tinha direito, mas na última hora eles disseram que baiana não tinha direito a quiosque, porque não podia fritar dentro do quiosque. Aí deixou minha barraca encostada ao quiosque. Eu continuo atendendo colégios, clubes, festas. Hoje por causa do César Maia estou dentro do Camelódromo. Só faço lá é o acarajé e meus pratos caseiros, e os camelôs ficam satisfeitos com o meu tempero, eu sirvo “prato caseiro” todos os dias.

E a família? Eu vejo que há muitas mulheres aqui na sua casa, que fazem a mesma atividade...

Minha filha, minha neta e as ajudantes. São oito, dez mulheres, mas tem homens também, eu trabalho com oito. Quando é uma coisa, encomenda muito grande, eu tenho que levar todo mundo, que eles estão mais novos, têm mais disposição no braço.

E elas estão todas ligadas ao samba também?

Quando novas saíram, depois deixaram de sair, vieram os filhos, largaram. Eu não deixei de sair. Eu não bebo, nunca fumei, é o que eu faço só, a minha religião, que é o candomblé, o meu samba, que é a Mangueira, e meus amigos, que tenho, que estão em todo lugar e o meu trabalho.

Quer falar um pouco da sua religião?

Não tem nada demais. O meu princípio da religião veio da Bahia, conheci os pais de santo do Rio, continuei no Rio. Joãozinho da Goméia, pai de santo muito antigo, foi o Rei do Candomblé, ele sendo o rei, me transformou numa rainha dentro da casa dele. E eu era muito novinha pra ter aquele cargo, fiquei na história e no coração das pessoas antigas do candomblé, ligada a Iansã. Quando tem uma homenagem, eles me chamam sempre, do movimento Raça Negra, eu sou uma das primeiras a ser chamada, porque eles que me deram esse nome de "arquivo vivo"...

E a prática da religião é só aqui na sua casa?

Não, na minha casa não faço nada, zelo pelos meus orixás, porque as filhas de Joãozinho da Goméia, que estão vivas, ficaram como minhas filhas, às vezes elas querem um conselho e me chamam. Eu zelo pelas entidades. Vou ao "Paulo da Pavuna", na casa dele, filho da minha irmã de sangue, tem "Waldomiro de Xangô", que eu também vou. Quem me chama, eu vou ajudar, aí me chamam Ekede Cotinha, e eu vou lá ajudar... e aí minha vida passa assim.

Sempre ligada com essas festas, com essas rezas...

E no samba... Sou fundadora do Terreirão do Samba... Trabalho mais de trinta anos na Praça XI e agora estou com as caricatas... toda sexta-feira e sábado na Quadra D, vendendo o meu tempero...

E a Praça XI, tem muita história?

Tem a tia Ciata, que não é do meu tempo, mas foi lá que começou o samba. Ela, Clementina, que começaram... e aí a gente vem apanhando "os caldinhos" que elas deixaram. Toda segunda-feira tem uns pagodes, que é da Associação do Terreirão. É o Adagoberto, que está em segundo lugar como

presidente, e o Presidente Brito, que é irmão do finado Rogério do Pandeiro, que são os passistas que vêm e são crias de Xangô.

E o Xangô da Mangueira?

Continua na Riotur, no samba, viajando, o mês passado teve no Japão, mas ele está indo. Nós desquitamos, somos amigos. Na segunda-feira ele esteve no Terreirão, dando uma força no nosso pagode, levou amigos, da Ala da Harmonia, e estamos satisfeitos. Minha filha está na Espanha. É professora de “África”, foi contratada, lá ela é muito dada, muito dócil... Tá indo bem...

E Esse lado comercial do acarajé?

Há três anos atrás eu fui homenageada pela SóCôco e pelos Postos Itaipava, da Zona Sul. Deram uma festa muito bonita pra mim, na Lagoa, num Teatro. Eles mandaram tudo da parte deles, só para eu preparar comida, mandaram as Kombis apanhar e eles ofereceram uma placa de prata como os “cinquenta anos do Acarajé”, que eu faço parte de uma sala de promoção. Eles me encontraram na ECO, eu estava com uma barraca lá e qualquer coisa, que eles têm que encaixar uma baiana, é Tia Cotinha. Eles vêm, escrevem... E eu já faço isso há muitos anos.

Então a senhora virou uma “empresária do acarajé”?

Mas a saúde tá começando a faltar, balançar, parei de dar os cartões, os telefones...

Mas a filha não continua não?

Não, não perde noite, eu perco quatro, cinco noites, se precisar, ela não, ela fica até certa hora, quando eu chego, já me espera com o avental na mão! Diz “vou dormir, não sei como a senhora pode, a senhora não ficou rica ainda, trabalha tanto”... Mas nunca dá prejuízo, ainda faço muitas festas, condomínio

da Zona Sul... Eu levo e ganho o que vendo... Festas Juninas, Junho e Julho eu já sou ocupada, sábados e domingos. O último domingo que eu fiz foi a Fonte da Saudade, um grande condomínio que tem lá! E tem Icaraí, e também sou associada a uma rede de condomínio, a Rio-Frete, que eles começaram a me oferecer pelo mundo Hotel-Barra, faço muito clube: Bola-Preta, Helênico, o Clube da Polícia Le Coq...

Então a senhora é internacional!

Só não gostei de viajar, mas eu dizia não largo minha barraca, "meu tabuleiro". Às vezes me oferecem passagens, de ônibus, mas eu não quero ir.

E os destaques, qual o que a senhora gostou mais de fazer?

Ah... Fui Janaína Gô, Pérola do Abaeté, fui página de Manchete, na Obabá, que eu fui a Turmalina Rosa, Tem Xinxim e Acarajé, tem muita coisa no arquivo da Manchete. Eu tinha prestação com o fotógrafo... E tinha o programa de Rubem Gerardi, o embaixador do samba... Clube de destaques, eu fui presidente dos destaques da galeria do samba, fui eleita duas vezes, e o Rubem Gerardi, que já faleceu, tem cinco anos, ele que criou esse programa e eu participei muito...

Mostrando uma foto só com mulheres destaques que pertenciam à galeria do samba... da Portela, esposa da Portela, ali Dalva de Caprichosos dos Pilares, Madalena do Viradouro, Léa Silva, quando era pobre a Beija-Flor, quando cresceu ela brigou lá, foi para Unidos de Nilópolis, aqui eu mesma, aqui Pildes Pereira, presidente da Vila Isabel, aqui Olegária do Império, são vinte mulheres...

Então a senhora fez e faz muita coisa nesse mundo grande do samba...

Fui presidente do grupo da Galeria do Samba, de brilhantes destaques da Galeria do Samba.