



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS MATEMÁTICAS E DA NATUREZA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DAS
CIÊNCIAS E DAS TÉCNICAS E EPISTEMOLOGIA

**UMA PROTAGONISTA DA APOTEOSE:
A ESCULTURA CARNAVALESCA**

MARINA SANT'ANNA VERGARA

RIO DE JANEIRO

2024

MARINA SANT'ANNA VERGARA

**UMA PROTAGONISTA DA APOTEOSE:
A ESCULTURA CARNAVALESCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Katia
Correia Gorini
Coorientadora: Profa. Dra. Helenise
Monteiro Guimarães

RIO DE JANEIRO

2024

CIP - Catalogação na Publicação

S494p Sant'Anna Vergara, Marina
Uma Protagonista da Apoteose: A Escultura
Carnavalesca / Marina Sant'Anna Vergara. -- Rio de
Janeiro, 2024.
230 f.
Orientadora: Katia Correia Gorini.
Coorientadora: Helenise Monteiro Guimarães.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Decania do Centro de Ciências
Matemáticas e da Natureza, Programa de Pós-Graduação
em História das Ciências e das Técnicas e
Epistemologia, 2024.

1. Escultura Carnavalesca. 2. Artes Visuais.
3. Lugar do Imaginário. 4. Carnaval. 5. Alteridade e
Pertencimento. I. Correia Gorini, Katia, orient.
II. Monteiro Guimarães, Helenise, coorient.
III. Título.

MARINA SANT'ANNA VERGARA

**UMA PROTAGONISTA DA APOTEOSE:
A ESCULTURA CARNAVALESCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Aprovado em _____ de março de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Kátia Correia Gorini (PPGHCTE/UFRJ)
(Orientadora)

Profa. Dra. Maira Monteiro Fróes (PPGHCTE/UFRJ)
(Membro Titular da Banca)

Profa. Dra. Helenise Monteiro Guimarães (EBA/UFRJ)
(Membro Titular da Banca)

Prof. Nivaldo Rodrigues Carneiro
(Suplente – EBA/UFRJ)

Prof. Aurélio Antônio Mendes Nogueira
(Suplente – EBA/UFRJ)

À minha querida avó paterna
Conceição Vergara que amava o
Carnaval. Ao meu pai Edison pelo
grande incentivo na minha carreira
artística. Ao meu marido Alessandro,
pelo amor dedicado nesta nova
caminhada. À minha filha Ravenna, pela
paciência e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia (PPGHCTE – UFRJ), pela oportunidade de dissertar sobre o tema Esculturas de Carnaval;

À CAPES e ao CNPq por serem mantenedores deste Programa de Pós-Graduação;

Ao Professor Luiz Pinguelli Rosa (*in memoriam*), por apresentar camadas da visão de mundo, impulsionando as investigações desta pesquisa para o campo expandido da História das Ciências;

À professora Maira Monteiro Fróes, que me mostrou novas formas de traduzir e pensar a arte com reflexões sobre quem somos e queremos ser;

À professora e orientadora Kátia Correia Gorini, pelo enorme incentivo, dedicação e carinho como orientadora desta dissertação;

À professora Helenise Monteiro Guimarães, por sua experiência no meio carnavalesco e suas sugestões e apoio que tanto enriqueceram esse trabalho;

Ao professor Nivaldo Rodrigues Carneiro, por me incentivar a estagiar no carnaval no início de minha carreira e pelo entusiasmo em compor a banca desta defesa.

Ao professor Aurélio Antônio Mendes Nogueira, pelo carinho em aceitar ser membro banca.

Ao professor Ricardo Kubrusly (*in memoriam*), por me apresentar seu vasto desprendimento ao lidar com o todo dentro do universo científico e humano, resultando em uma relação mais proveitosa, positiva e poética em suas aulas;

Aos Carnavalescos, Chico Spinoza, por minha iniciação como escultora de Carnaval, Leonardo Bora e Gabriel Haddad pela grande sensibilidade artística, corroborando para valorização e liberdade para expressar minha linguagem autoral nas esculturas de Carnaval.

Ao amigo e professor Jefferson Nepomuceno que colaborou de forma pontual para o impulsionamento desta pesquisa acadêmica.

A mão é a janela que dá para mente.
(Immanuel Kant)¹

¹ *In*: SENNET, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2020, p. 169.

RESUMO

VERGARA, Marina. **UMA PROTAGONISTA DA APOTEOSE: A ESCULTURA CARNAVALESCA**. 2024. Dissertação. 232 f. Orientadora Dra. Kátia Gorini. (Mestrado em Epistemologia, Lógicas e Teorias da Mente), Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologias. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2024.

Esta dissertação analisa os aspectos que envolvem a Escultura Carnavalesca em isopor como uma das protagonistas do desfile das escolas de samba no Carnaval do Rio de Janeiro, a partir da trajetória desta autora como artista visual e escultora de Carnaval. Dentro da cadeia produtiva coletiva no barracão, a abordagem acerca do *modus operandi* do escultor de Carnaval direcionaram as investigações para contextos interdisciplinares das teorias que abarcam a História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia. No contexto das artes visuais, a história da Escultura possibilita realizar contrapontos sobre arte perene e arte efêmera no sistema cultural contemporâneo. Nesse sentido, sua importância se dá pelo valor atribuído e pelo aspecto competitivo durante a festa carnavalesca. De acordo com as estratégias de soluções geradas pelo escultor de Carnaval, examinam-se formas de adaptação ao lugar nomeado como barracão, discorrendo sobre as características objetivas e subjetivas deste espaço específico que serve para construir as esculturas. Ao observar como se opera o trabalho coletivo no local, os estudos acerca dos conceitos de conexões, dos elos cooperativos e desdobramentos possibilitam entender que o ato de esculpir implica em outros saberes imbricados ao papel do escultor de Carnaval. O processo de construção gera adaptação ao ambiente, aquisição de conhecimento através da troca de experiências entre os escultores, aprimoramento de técnicas e métodos, consciência material, superação das dificuldades, elaborando soluções criativas aliadas à cooperação e como esta tomada de consciência pode gerar empoderamento. Este trabalho já o torna efetivo em seu intento: destacar o lugar de fala da autora acerca dos processos de construção das esculturas Carnavalescas em isopor dentro do barracão.

Palavras-chave: escultura carnavalesca; artes visuais; lugar do imaginário; Carnaval; alteridade; pertencimento.

ABSTRACT

VERGARA, Marina. A PROTAGONIST OF APOTHEOSIS: CARNIVAL SCULPTURE. 2024. Dissertation. 232 p. Adviser Dr. Katia Gorini (Master's in Epistemology, Logics and Theories of Mind), Postgraduate Program in History of Sciences and Techniques and Epistemologies. Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2024.

This dissertation analyzes the aspects involving the Carnival Sculpture in Styrofoam as one of the protagonists of the samba school parade at Rio de Janeiro's carnival, based on the author's trajectory as a visual artist and carnival sculptor. Within the collective production chain in the shed, the approach to the modus operandi of the carnival sculptor directed investigations towards interdisciplinary contexts of theories that encompass the history of science, techniques and epistemology. In the context of visual arts, the history of Sculpture makes it possible to make counterpoints between perennial art and ephemeral art in the contemporary cultural system. In this sense, it is possible to observe that carnival sculpture is not made just for the spectator. Its importance is due to the value attributed and the competitive aspect during the carnival celebration. According to the adaptation strategies generated by the carnival sculptor, ways of adapting to the place named as "barracão" are examined, discussing the objective and subjective characteristics of this specific space that serves to build the sculptures. By observing how collective work operates on site, studies on the concepts of connections, cooperative links and developments make it possible to understand that the act of sculpting involves other knowledge intertwined with the role of the carnival sculptor. The construction process generates adaptation to the environment, acquisition of knowledge through the exchange of experiences between sculptors, improvement of techniques and methods, material awareness, overcoming difficulties, developing creative solutions combined with cooperation and how this awareness can generate empowerment. This work already makes it effective in its intention: to highlight the author's place of speech about the construction processes of the carnival sculptures in Styrofoam inside the shed.

Keywords: *Carnival sculpture; visual arts; place of imaginary; Carnival; alterity; belonging.*

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|---------------|--|
| CCMN | Centro de Ciências a Matemática e da Natureza |
| CS | Cidade do Samba |
| EBA | Escola de Belas Artes |
| ES | Escola de Samba |
| GRES | Grêmio Recreativo das Escolas de Samba |
| LIESA | Liga Independente das Escolas de Samba |
| PPGAV | Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais |
| PPHCTE | Programa de Pós-graduação em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia |
| RIOTUR | Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro |
| UFRJ | Universidade Federal do Rio de Janeiro |
| UFRRJ | Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 01 – Presidente de Honra Perácio e Presidente Helinho Oliveira, Carnaval | 18 |
| Figura 02 – A Infância dos Carros Alegóricos | 19 |
| Figura 03 – Desenho Esquemático das Proporções dos Carros Alegóricos | 20 |
| Figuras 04 e 05 – Águia Redentora da Portela | 21 |
| Figura 06 – Desenho de Proporções Comparativas | 23 |
| Figura 07 – Croqui de um Desfile de Carnaval para Dissertação | 25 |
| Figura 08 – As Arlequinas, Criação Carnavalesco Roberto Szaniecki, Carnaval | 31 |
| Figura 09 – Escadas de Acesso aos Andares | 32 |
| Figura 10 – Ralador Feito de Lata de Sardinha | 33 |
| Figura 11 – A Escultora Marina Vergara, num Transe Criativo | 34 |
| Figura 12 – Chefes de Escultura, Marina Vergara e Andréa Vieira, Grande Rio | 35 |
| Figura 13 – Andréa Vieira, Simone Rio e Marina Vergara (Esq. para Dir.) | 36 |
| Figura 14 – Muro de Blocos de Isopor para Separar o Ambiente de Trabalho | 37 |
| Figura 15 – O Pé de uma Escultura de 16 m, como Cadeira de Descanso | 38 |
| Figura 16 – Cacique Pena Branca | 39 |
| Figura 17 – Carro de Baco Tomando Vinho, com Deus Pagão no Topo | 43 |
| Figura 18 - Ornamentação de Rua para o Carnaval de 1959 | 45 |
| Figura 19 – Escultura ‘O que é que a baiana tem?’ Mangueira | 46 |
| Figura 20 – Jurassic Park, Beija Flor | 47 |
| Figura 21 – Alegorias Imensas com Movimentos Articulados, Beija Flor | 48 |
| Figura 22 - Carro do DNA | 49 |
| Figura 23 – A Praia | 50 |
| Figura 24 – Enredo Tata Londira: o Canto Caboclo no Quilombo de Caxias | 52 |
| Figura 25 – Carro Abre-Alas, Enredo “Tata Londira: O Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias” | 53 |
| Figura 26 – Cabeça de Gedelés e Lagartos Acoplados no Abre-Alas, Caxias | 53 |
| Figura 27 – Oxóssi Caçador | 54 |
| Figura 28 – Orixás | 54 |
| Figura 29 e 30 - Carnaval 2016/2017, à venda pela GR | 56 |
| Figura 31 – Carnaval 2022, para doação pela GR | 56 |
| Figura 32 – Esculturas Abandonadas Embaixo do Viaduto | 57 |
| Figura 33 – Escultura de Isopor, Deterioração | 57 |
| Figura 34 – Fala Majete | 58 |
| Figura 35 – Fala Majete, <i>close</i> | 59 |
| Figuras 36 e 37 – Esculturas de Cabeças de Exu | 59 |
| Figura 38 - Cabeça de Geledés | 60 |
| Figura 39 - Mesma Escultura Ressignificada | 61 |
| Figura 40 – Roupagem Festiva da Escultura Cigana | 62 |
| Figura 41 – Roupagem Festiva da Escultura dos Cavalos | 63 |
| Figura 42 – Escultura de Espuma | 64 |
| Figura 43 – São Jorge, Escultura de Ferro com Movimento | 65 |
| Figura 44 – Busto de Ivete Sangalo | 65 |
| Figura 45 – Blocos de Isopor para Confecção de Esculturas | 66 |
| Figura 46 – Dois Bustos de Gesso, Carnaval Campeão | 67 |
| Figura 47 – Escultura de Carranca e Adereços Laterais de Papel Machê, de Joazinho Trinta | 68 |
| Figura 48 – Maquete da Cidade do Samba, Vista de Cima | 69 |

| | |
|---|-----|
| Figura 49 – Parte dos Galpões e Praça de Eventos | 70 |
| Figura 50 – Planta Baixa dos Galpões na Cidade do Samba | 70 |
| Figura 51 e 52 – Vão Central (Esq.) e Visão do Térreo (Dir.) | 71 |
| Figura 53 – Visão do Vão Central para o Térreo | 71 |
| Figura 54 – Monovia Aérea por onde são Içadas as Esculturas | 72 |
| Figura 55 – Descida da Escultura pelo Vão Central | 72 |
| Figura 56 – Descida da Escultura pela Monovia Aérea | 73 |
| Figura 57 – Escultura Descendo para Ser Colocada no Carro | 73 |
| Figura 58 – Monovia de Trilho | 74 |
| Figura 59 – Monovia de Trilho Levando Parte da Escultura para o Carro | 74 |
| Figuras 60 e 61 – Espaço Reservado para os Escultores da Escola | 75 |
| Figura 62 – Visita de Turistas ao Barracão | 76 |
| Figura 63 – Vista de Montanha de Lixo de Isopores, Canto Direito, 4º Andar | 81 |
| Figuras 64 e 65 - Retirando o Lixo | 81 |
| Figura 66 – Canto Direito do 4o Andar | 82 |
| Figura 67 – Equipe trabalhando. Canto do 4º Andar | 83 |
| Figura 68 – A União Faz a Força | 86 |
| Figuras 69 e 70 – Sincronicidade de Cooperação entre Equipes de Ferragem, Madeira, Laminação e Escultura | 87 |
| Figura 71 – Carro Abre-Alas no Barracão, Cabeça 5m de Exu Bara | 89 |
| Figura 72 – A Autora, a Escultura e a Ferramenta | 90 |
| Figura 73 – Oxóssi Finalizado, Criação Leonardo Bora e Gabriel Haddad, Carnaval | 90 |
| Figura 74 – Empasteladoras admirando as esculturas | 91 |
| Figura 75 – Aderecista Wellington Admirando a Onça de Isopor | 92 |
| Figura 76 – Escultura do Zé pelintra, Carnaval | 93 |
| Figura 77 – Escultura de Omolu, Carnaval | 93 |
| Figura 78 – Entrevista; ‘Escola de Samba Gênero feminino’ | 95 |
| Figura 79 – Prêmio 2022, Grupo especial, 17º Plumas e Paetês Cultural, Melhores Escultoras de Isopor do Carnaval | 96 |
| Figura 80 – Prêmio Fernando Pamplona | 97 |
| Figura 81 – Desenho Carnavalesco, Criação Gabriel Haddad e Leo Bora | 99 |
| Figura 82 – Estudando o Carro da Águia | 99 |
| Figura 83 – Maquete da Águia, Escala 1:20 | 100 |
| Figura 84 – Fusão Cabeça de Isopor com Esqueleto de Ferro, Parintins | 100 |
| Figuras 85 e 86 – Everson, Equipe Caprichoso Parintins, Experimentando Varas de Pesca para Movimentar a Asa e Colocando para Mover (Dir.) | 101 |
| Figuras 87 e 88 – Encapando Asa e Corpo da Águia | 101 |
| Figura 89 – Corpo da Águia Fechado com Algodãozinho | 102 |
| Figura 90 – Colocando Arabescos de isopor Laminados com Resina à Base D’Água sobre Algodãozinho | 102 |
| Figuras 91 e 92 – Equipe de Parintins Construindo Mecanismo para que as Asas se Abram na Avenida, adereçando com Penas de Tecido (Dir.) | 103 |
| Figura 93 – Águia Pronta com Asas de Tecido e Movimentos Articulados | 103 |
| Figura 94 – Carro da Águia na Avenida com Zeca Pagodinho (1º Plano) | 104 |
| Figura 95 - A Carioca Marina Vergara em Frente aos Frisos Eróticos do Carro Flor da Obsessão, Unidos da Tijuca | 107 |
| Figura 96 - Mão de Isopor para Escultura da Cigana, Carnaval | 110 |
| Figura 97 – Atualização: Potência e Devir | 112 |
| Figura 98 – Blocos de Isopor | 113 |

| | |
|--|-----|
| Figura 99 – Escultura Busto da Ivete Sangalo | 114 |
| Figura 100 – Agente Transformador | 114 |
| Figura 101 – Escultura na Avenida | 115 |
| Figura 102 – Momentos de Introspecção - Transe Criativo | 117 |
| Figura 103 – Tradição Clássica na escultura Grega da Deusa Atena, escultor Fídias, Partenon de Atenas, Séc. V A.E.C. | 118 |
| Figuras 104 e 105 – O Estilo Clássico do Escultor Autodidata Gilberto França | 119 |
| Figuras 106 a 107 – Esculturas Renascentistas de Michelangelo, Pietá (226 cm), datada 1499, Vaticano e Escravo Rebelde de (215 cm), datada de 1513, Louvre/Paris | 120 |
| Figura 108 - O Estilo Renascentista do Escultor Autodidata Carlos Eurico Poggi | 120 |
| Figura 109 – Escultura Barroca de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) | 121 |
| Figura 110 – O Estilo Barroco da Escultora Acadêmica Marina Vergara Abre-Alas | 122 |
| Figura 111 – São Jorge Negro. Abre-Alas, GRES Grande Rio | 123 |
| Figuras 112 a 114 – Olho Humano Natural e Representações Escultóricas para Efeito de Volume Cenográfico | 124 |
| Figura 115 – Cabeça de David na qual se Observa os Olhos com Cavidades e Divisão de Massas | 125 |
| Figura 116 – Escultura de David, de Michelangelo Buonarroti | 126 |
| Figuras 117 e 118 - Rosto da Cantora Ivete Sangalo (Esq.) e Rosto Traduzido Escultoricamente para Ser Visto de Longe | 127 |
| Figuras 119 e 120 – Maquete de Argila da Cabeça da Bruxa, Escala 1:20 para Compor o Abre-Alas e Cabeça da Bruxa com 3m (Dir.) | 127 |
| Figura 121 – Esculturas de Pierrô Forradas com Feltro Branco. | 128 |
| Figura 122 – Escultura com Empastelação | 129 |
| Figuras 123 e 124 – Pintura Artística sobre Rosto sem Volume Escultórico | 130 |
| Figura 125 – Escultura de São Jorge Finalizada, Abre-Alas, | 130 |
| Figuras 126 a 128 — Desenho do Carro; Maquete em Plastilina ² e Escultura Isopor de 4 metros. | 131 |
| Figura 129 – Escultura com Fusão de Acabamentos, Resina à Base D'água Amarela e Empastelação no Rosto | 132 |
| Figura 130 – Escultura semifinalizada com tecidos | 133 |
| Figura 131 – Escultura Totalmente Adereçada | 134 |
| Figura 132 – Carro Alegórico na Avenida | 134 |
| Figuras 133 a 135 – Escultura Empestelada (Esq.), Pintura Dourada (Dir.) e Forração com Tecido Dourado (Abaixo) | 135 |
| Figura 136 - Desmonte dos Carros Alegóricos | 137 |
| Figura 137 – Reunião Diretoria e Equipe de Criação | 138 |
| Figura 138 – Analisando o Desenho do Carro, Escala 1:50 | 139 |
| Figura 139 - Planta Baixa do Térreo e os Carros Abre-Alas 1 e 2, Escala 1:50 | 140 |
| Figura 140 – Soldando as Estruturas de ferro | 140 |
| Figura 141 – Trabalho de Madeiramento do Carro | 141 |
| Figura 142 – Cronograma dos Carnavalescos | 142 |
| Figura 143 – Ficha Técnica para Abre-Alas | 142 |
| Figura 144 – Espaço da Confecção dos Protótipos de Alas | 143 |
| Figura 145 – Desenho dos Carnavalescos para Confecção do Protótipo | 144 |

² A plastilina é uma mistura de cargas minerais, óleo mineral, ceras, parafina e pigmentos orgânicos e inorgânicos, por causa da sua maciez a modelagem se torna mais delicada); à direita, reprodução da peça em isopor com altura de quatro metros.

| | |
|---|-----|
| Figura 146 – Escultura de Isopor | 144 |
| Figura 147 – Forma de Gesso | 145 |
| Figura 148 – Escultura em Resina para Reprodução | 145 |
| Figura 149 - Reprodução em Placa de Acetato | 146 |
| Figura 150 – Cópia e Escultura de Acetato para Figurino | 146 |
| Figura 151 – Máquina <i>Vacuum Forming</i> | 147 |
| Figuras 152 e 153 – Cópias de Acetato e Figurino Finalizado | 147 |
| Figuras 154 a 156 – Projeção do Desenho Einstein Astronauta, para reprodução de uma Escultura de 5m | 148 |
| Figura 157 – Maquete em Plastilina, Escala 1:20 da Cabeça de Einstein | 149 |
| Figura 158 – Transposição do Desenho para Isopor | 150 |
| Figura 159 – Transposição do Desenho com Plástico | 150 |
| Figura 160 – Molde em Papel Carniseca e Corte | 151 |
| Figuras 161 e 162 – Cabeça de Isopor e Corpo Sendo Moldado em Partes | 151 |
| Figura 163 – Escultura Pintada e Adereçada, Concentração Av. Presidente Vargas, RJ | 152 |
| Figura 164 – Desenho do Tripé Baleia, Sereia e Golfinhos, Escala 1:25 | 153 |
| Figura 165 – Maquete Baleia, Escala 1:50, Plastilina Azul | 153 |
| Figuras 166 a 168 – Frente e Perfil do Protótipo da Baleia | 154 |
| Figura 169 – Estudos da Baleia de 18m | 155 |
| Figura 170 – Baleia Finalizada em Isopor | 155 |
| Figuras 171 e 172 - Baleia Empastelada, cortada ao Meio e Completamente Ocada | 156 |
| Figuras 173 e 174 – Pessoal do Apoio Transportando as Metades da Baleia | 156 |
| Figura 175 – Chegada da Baleia ao Térreo | 157 |
| Figura 176 – Tripé Baleia Completa com Sereia e Golfinhos | 157 |
| Figura 177 – Empastelação com Papel Carniseca | 158 |
| Figura 178 – Pintura sobre Empastelação | 159 |
| Figura 179 – Laminação com Fibra de Vidro e Resina de Poliéster (Quente) sobre Empastelação | 159 |
| Figura 180 – Escultura Emassada com Massa à base D´Água | 160 |
| Figura 181 – Escultura em Isopor embaixo do Queijo | 161 |
| Figura 182 – Oito Réplicas em Fibra | 161 |
| Figura 183 - Réplicas de Fibra Finalizadas no Carro sob o Queijo | 162 |
| Figura 184 -Olhos, Boca, nariz e Barba do exu, Retirados como Gavetas de Perfil, Carnaval Campeão | 164 |
| Figuras 185 e 186 – Cabeça do Exu, Carnaval Campeão | 165 |
| Figura 187 – Cabeça Completa do Exu | 165 |
| Figura 188 – Método de Cortes de Perfil Frontal e Transversal na Técnica da Caixa | 166 |
| Figura 189 – Esfera Semifinalizada | 166 |
| Figura 190 - Trabalho do Escultor Carlos Eurico Poggi | 167 |
| Figuras 191 e 192 – Maquete em Plastilina, Escala 1:20 com Desenho e Corte de Perfil | 167 |
| Figura 193 – Corte de Gaveta Lateral para os Olhos | 168 |
| Figura 194 – Observação de Perfil | 168 |
| Figura 195 – Cortes de Perfil com Gavetas na Lateral | 169 |
| Figura 196 – Escultura da Cigana Baseada no meu Rosto, com Cortes de Gaveta de Perfil | 169 |
| Figura 197 – Escultura Empastelada1 | 170 |

| | |
|--|-----|
| Figuras 198 a 200 – Processo com Corte Frontal | 171 |
| Figura 201 – Projeção do Desenho pelo Retroprojektor | 172 |
| Figuras 202 e 203 - Desenho para Fazer o Molde de papel, Marcação através do Molde | 172 |
| Figuras 204 e 205 – Puxando as Gavetas Frontais para Iniciar Modelagem | 172 |
| Figuras 206 e 207 – Comparando o Molde de papel, começando o Desbaste com Faca (Dir.) | 173 |
| Figuras 208 a 210 - Conferindo a Modelagem através do Molde, Início do Acabamento com Lixa e Máscara Pronta para Colagem (Dir.) | 173 |
| Figuras 211 a 213 – Aplicação da Cola Quimional (de Contato para Isopor); colocando as Partes sem Colar as Gavetas da Máscara e Peças Finalizadas (Abaixo) | 174 |
| Figura 214 – Peça Piloto Empastelada (Centro) e as outras em Linha de Montagem | 175 |
| Figuras 215 e 216 – Maquete do Pierrô, Plastilina Branca, Escala 1:25 | 176 |
| Figura 217 – Pierrô em Isopor 3m (Altura) | 176 |
| Figuras 218 a 220 – Gravura de São Jorge; Transposição do desenho para Transparência; Verificando Proporções | 177 |
| Figuras 221 e 222 – Estabelecendo o Tamanho Exato da escultura para Carro Alegórico | 178 |
| Figuras 223 e 224 – Ampliação ou Diminuição da Projeção | 178 |
| Figura 225 – Aproximação da Maquete através dos Olhos para Obter a Proporção Certa da Escultura no Carro Alegórico | 179 |
| Figura 226 – Facão, Instrumento do Escultor | 180 |
| Figuras 227 e 228 - Marcando o Perfil da Escultura | 182 |
| Figuras 229 e 230 – Mesa de Corte Ligada à Máquina de Corte com Suporte de Madeira e Desenho Ilustrado | 182 |
| Figuras 231 e 232 – Tchaco para Cortar a Dois, com Desenho Demonstrativo de Carneiro | 183 |
| Figuras 233 e 234 – Pêndulo para Cortar Sozinho e Desenho Demonstrativo | 183 |
| Figuras 235 e 236 – Arco que funciona como Segundo Desbaste da Peça | 184 |
| Figura 237 – Escultor Gilberto França Desbastando a Escultura com Arco de Fio de Níquel | 184 |
| Figuras 238 e 239 – Escultor Andrew Fingolo Desenhando com Vara de Bambu, 2022 | 185 |
| Figura 240 – Desenho Esquemático da Ação | 185 |
| Figura 241 – Facas de Diversos Tamanhos e Machadinhas (Dir.) | 186 |
| Figura 242 – Detalhe da Machadinha em Ação | 187 |
| Figura 243 – Escovas de Pregos e Aço, Latinhas de Sardinha | 188 |
| Figuras 244 e 245 – Detalhes das Ferramentas de Modelagem e Serrinha de Reparos e Acabamentos | 188 |
| Figuras 246 e 247 – Latinhas de Sardinha, Lixas com Esponjas e escova de Fita de Serra (Dir.) | 189 |
| Figura 248 – Instrumento de Medição | 189 |
| Figura 249 – Escultor Andrew Fingolo Nivelando a Peça | 190 |
| Figura 250 – Aparelho de Madeira com Resistências e Molas de Fio de Níquel | 191 |
| Figura 251 e 252 – Dois Tipos de Aparelhos Substitutos das Antigas Máquinas de Corte | 191 |
| Figura 253 – Espaço Preenchido com Fantasias de Carnaval | 192 |
| Figura 254 – Concentração dos Carros, Av. presidente Vargas, Carnaval | 193 |

| | |
|--|-----|
| Figura 255 – Concentração do Abre-Alas, Enredo ‘Nosso Destino é Ser Onça’ | 193 |
| Figura 256 – Carro Abre-Alas, Criação dos Carnavalescos Gabriel e Leonardo Bora | 195 |
| Figura 257 – Prêmios Exibidos na Sala dos Carnavalescos, GRES Grande Rio | 196 |
| Figura 258 – Estandarte de Ouro, Fala Majete, Alegoria | 196 |
| Figura 259 – Estandarte de Ouro Abre-Alas | 197 |
| Figura 260 – Prêmio Anônimos do Carnaval, Categoria Escultura, Marina Vergara 2024 | 197 |
| Figura 261 - Carro Abre-Alas na Apoteose Carnaval RJ | 199 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 17 |
| 1 ESCULTURAS CARNAVALESCAS | 41 |
| 1.1 PANORAMA DAS ESCULTURAS COMO ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DOS CARROS ALEGÓRICOS NO CARNAVAL CARIOCA | 42 |
| 1.2 O QUE É A ESCULTURA DE CARNAVAL? | 51 |
| 1.2.1 A Efemeridade como Ciclo de Vida das Esculturas Carnavalescas | 55 |
| 1.3 AS CATEGORIAS DAS ESCULTURAS DE CARNAVAL | 63 |
| 1.4 OS GALPÕES DA CIDADE DO SAMBA: BARRACÃO DOS SONHOS | 69 |
| 2 O ESCULTOR DE CARNAVAL | 78 |
| 2.1 ESTRATÉGIAS DE ADAPTAÇÃO NA TRAJETÓRIA DA AUTORA COMO ESCULTORA DE CARNAVAL | 78 |
| 2.2 O ESCULTOR NO COLETIVO: AS CONVENÇÕES E OS ELOS COOPERATIVOS | 84 |
| 2.3 QUEM É O ESCULTOR DE CARNAVAL: O ENCANTADOR DE ESPAÇOS | 88 |
| 2.4 TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO ENTRE O ESCULTOR AUTODIDATA E O ACADÊMICO | 105 |
| 2.5 O ATO DE ESCULPIR IMBRICADO A OUTROS SABERES | 109 |
| 2.6 CONSCIÊNCIA MATERIAL: ATUALIZAÇÃO, POTÊNCIA E DEVIR | 111 |
| 2.7 ENTRE O CENTRAL E O PERIFÉRICO: TRANSE CRIATIVO | 116 |
| 2.8 A LINGUAGEM DOS ESCULTORES E O EFEITO CENOGRÁFICO DAS ESCULTURAS | 118 |
| 3 TÉCNICAS E MÉTODOS CRIATIVOS NA CONSTRUÇÃO DAS ESCULTURAS CARNAVALESCAS | 137 |
| 3.1 CONSTRUINDO OS PROTÓTIPOS DE FANTASIAS DE ALA | 143 |
| 3.2 CONSTRUINDO A ESCULTURA | 148 |
| 3.3 FUSÃO DE TÉCNICAS | 152 |
| 3.4 ACABAMENTOS SOBRE ESCULTURAS | 158 |
| 3.5 TÉCNICAS E MÉTODOS PRÓPRIOS | 162 |
| 3.6 FERRAMENTAS: UM PAR INDISPENSÁVEL | 179 |
| 3.7 APOTEOSE DO FIM: AS EXPECTATIVAS DO FINAL DOS TRABALHOS NO BARRACÃO | 192 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 200 |
| 5 REFERÊNCIAS | 206 |
| GLOSSÁRIO | 210 |
| APÊNDICE A – LINHA DO TEMPO | 218 |

INTRODUÇÃO

A escolha do tema “Esculturas Carnavalescas” se justifica pela sua importância no cenário da cultura, no Carnaval do Rio de Janeiro (RJ). Desde 1998, destaca-se a experiência desta autora (Marina Vergara) como escultora, atuando nos barracões de escolas de samba desta cidade. A partir de 2008, no barracão do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Grande Rio, consolida sua carreira como profissional de esculturas Carnavalescas. Neste local, se observam significados, referenciados tanto na cultura dominante (erudita/culta) como na popular. O imaginário expresso nas esculturas Carnavalescas em isopor é oriundo da mescla do trabalho artesanal de atores com formação acadêmica, como os Carnavalescos e escultores, e de indivíduos de uma determinada comunidade popular urbana.

Após concluir o bacharelado em Escultura pela Escola de Belas Artes EBA/UFRJ, em 1991, a autora tornou-se escultora profissional de Carnaval, trabalhando num segmento predominantemente masculino, realizando esculturas de 3 a 23 metros em isopor, recriando e adaptando o método da técnica de escultura de corte gaveta. Ademais, o espetáculo exibido pelo desfile de Carnaval não revela, para o público em geral, a dimensão complexa do processo que se vivencia no metacampo do barracão. A *práxis* artesanal da escultora de Carnaval é estudada nesta dissertação, para a formulação de uma episteme: o gesto como repetição possibilita desenvolver técnicas para solucionar problemas formais e conceituais. Desta forma, é possível encontrar argumentos de pauta histórica, filosófica, antropológica e sociológica para identificar o lugar do imaginário da escultora inserido no Carnaval brasileiro.

O contexto desta pesquisa é o Grêmio Recreativo da Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, fundado em 1988, com o nome de Escola de Samba Acadêmico de Duque de Caxias, Escola que ascendeu ao grupo especial, em 2000. Considerada como “a caçulinha das gigantes do samba”, tem por região de origem o município de Duque de Caxias - Baixada Fluminense (RJ). Suas cores são verdes, vermelho e branco e seu símbolo é uma coroa, um surdo e máquinas de uma refinaria. Seus ensaios de rua, na Avenida Brigadeiro Lima e Silva, arrastam multidões, e a quadra, na Rua Wallace Soares, virou epicentro cultural da cidade de Caxias (baixada

fluminense). Seu primeiro presidente foi Milton Perácio³ e teve como Carnavalesco de ponta o criativo Joãozinho Trinta, entre outros grandes nomes. A Grande Rio, tem fundamento – a Pimpolhos, escola mirim, é a prova mais eloquente –, samba no pé, comunidade forte e apaixonada. A Grande Rio obteve seu primeiro título inédito em 2022, (Figura 01), antes escapou de rebaixamento com 'virada de mesa' e bateu na trave com quatro vices.

Figura 01 - Presidente de Honra Perácio e Presidente Helinho Oliveira; Carnaval



Fonte: G1, O Globo (2022)

A incorporação de cenógrafos, figurinistas, pintores e escultores vindos das escolas e ateliês de artes, fortaleceram vínculos poderosos entre grupos Carnavalescos e a classe média brasileira. Sabia-se que era um terreno fértil tanto para exercitar a criatividade quanto, um bom campo financeiro para estagiários e profissionais. Segundo Guimarães (1992), as parcerias acontecem desde o tempo dos Ranchos Carnavalescos e Grandes Sociedades.

³ Na fala do Presidente da Escola: “A cada fevereiro, Duque de Caxias apeava do seu lugar de locomotiva industrial da Baixada Fluminense, para observar o samba sair em outras regiões – a começar pela vizinha rica, o Rio de Janeiro. A década de 1960 se aproximava do fim, e o Carnaval ensaiava para tomar o caminho de se tornar a festa opulenta que um dia no futuro encantaria o planeta inteiro”. (...) Havia outras agremiações pequeninas – a Cartolinha de Caxias, o Capricho do Centenário, a Unidos da Vila São Luiz e a União do Centenário – que recebiam subvenção da Associação das Escolas de Samba do Rio para se apresentar. Tudo pequeno, modesto, desimportante. Até que Perácio articulou a fusão das quatro numa só: a Grande Rio (ainda sem o “Acadêmicos” da atual), que ganhou o verde, vermelho e branco inspirados no Fluminense, clube do coração dele. Não prosperou, a ponto de precisar conseguir instrumentos emprestados para se apresentar no Carnaval. “A gente passava vergonha”, lembra ele. “Precisava ser melhor, mais estruturado”. Em março de 1988, Perácio fundou a Acadêmicos de Duque de Caxias, mas seis meses depois, no dia 22 de setembro, encontrou o caminho definitivo. Convenceu os amigos Jayder Soares e Helinho de Oliveira a apostar numa fusão, na qual surgiu a Acadêmicos do Grande Rio. (Entrevista de Luise Campos com Milton Perácio In: MOTTA, Aydano José *et al.* Revista da Grande Rio. Rio de Janeiro, Set/ 2019).

Na década de 1960, o cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Fernando Pamplona, marcou sua presença dando início a uma nova fase da cenografia Carnavalesca. Para Guimarães (2015), o célebre cenógrafo se tornaria o “pai da revolução visual” dos desfiles das Escolas de Samba. Portanto, mais uma vez, estava presente a Escola de Belas Artes, fornecendo os principais agentes da cenografia de teatro e de Carnaval, ou seja, dentre eles, o artista escultor.

Já, nesta época, o ritmo e a dança no samba já não eram mais os únicos fatores importantes numa escola, os olhos do público não estavam voltados só para os sambistas. Fantasias, alegorias e a valorização do conjunto visual do desfile assumem papel de destaque, conforme Ferreira (2004). As alegorias tornam-se o elemento plástico de maior importância. Ainda assim, elas pareciam maquetes se comparadas às belas e complexas esculturas de hoje, como podemos observar na Figura 02, pela fotografia do arquivo de O Globo, de 28/02/1960.

Figura 02 - A Infância dos Carros Alegóricos ⁴



Fonte: O Globo, 28/02/1960.

Para maior compressão das proporções monumentais que as esculturas atingiram ao longo dos anos, observa-se o desenho esquemático das dimensões entre carros alegóricos da década de 1960 comparado ao de 2015, segundo reporta Paulo Marqueiro (2008).

⁴ Observa-se na foto o abre-alas da Império Serrano apresentando o enredo "Medalhas e brasões", com o qual a escola do Morro da Serrinha conquistou o campeonato na Avenida Rio Branco.

Figura 03 - Desenho Esquemático das Proporções dos Carros Alegóricos



Fonte: MARQUEIRO, Paulo. **Alegorias: Esculturas de uma Ópera Popular**, 2008, p.141-142.

Observa-se ainda no desenho da Figura 03 acima que, com o aumento das esculturas dos carros alegóricos, a torre de TV na Marquês de Sapucaí virou um problema. Erguida para o Carnaval de 1984, quando o Sambódromo foi construído, era usada por cinegrafistas e fotógrafos para fazer imagens dos desfiles. Entretanto, a torre chegou a atrapalhar a evolução de carros alegóricos das escolas de samba em muitos desfiles.

As escolas tinham que realizar verdadeiras manobras em suas esculturas para poder passar pela torre, como observa-se nas imagens 04 e 05. Em 2015, com o enredo "Imaginário - 450 Janeiros de Uma Cidade Surreal" assinado pelo carnavalesco Alexandre Louzada, retratou o Rio de Janeiro inspirado nas formas surrealistas de Salvador Dalí. A famosa escultura da Águia Redentora da Portela entrou para a história do Carnaval carioca — chegava a 23 metros de altura e 22 de envergadura — foi um marco. Na época, a Sapucaí tinha uma torre que atrapalhava várias escolas, mas fizeram a águia se abaixar arrancando aplausos do público das arquibancadas, como se observa, nas Figuras 04 e 05, a seguir.

Figuras 04 e 05 – Águia Redentora da Portela



Fonte: CN1 Brasil - A história do Rio de Janeiro contada por sambas enredos, 2015.

Disponível em: <https://cn1brasil.com.br>. Acesso: 03/04/2023.

Mas para a alegria das equipes criativas do Carnaval, a torre foi totalmente demolida pela prefeitura do Rio. Segundo reportagem do G1, O Globo,⁵ o pedido para a retirada foi feito pelas escolas, que tinham que montar alegorias com máximo de 9,75 metros de altura, que era a medida da torre.

⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/Carnaval/2016/noticia/2015>. Acesso 05/07/2023.

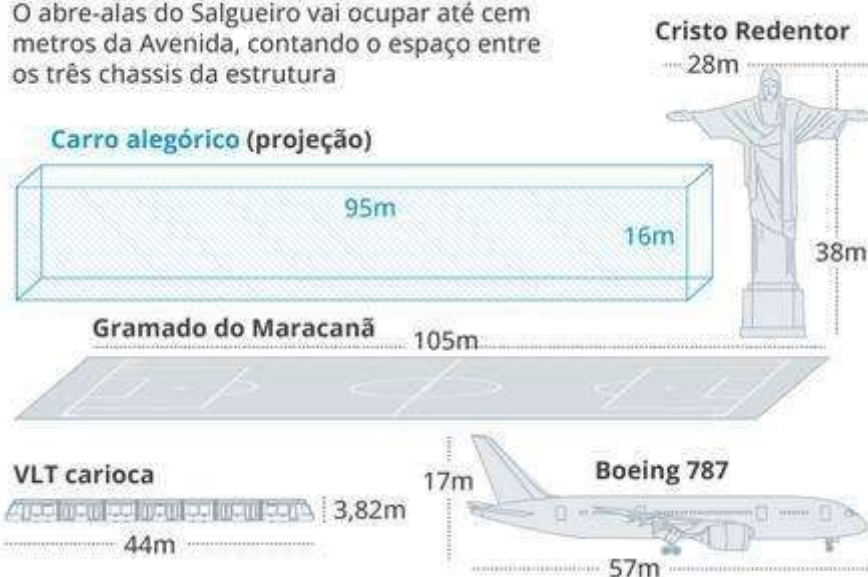
Devido a importância dos carros alegóricos e suas esculturas, que se tornavam cada vez maiores, os lugares destinados para confecção dos carros, nas décadas de 1980 e 1990, como o Campo de São Cristóvão e Armazéns das Docas já não eram eficientes para a construção destes carros. Então, em 2005, a prefeitura do Rio de Janeiro construiu um novo equipamento para a confecção dos carros alegóricos, a Cidade do Samba, inaugurada para o Carnaval de 2006. Este enorme espaço compreende uma área de 114 mil metros quadrados, com 14 galpões, um para cada escola, sendo dois utilizados pela LIESA (ver Lista de Abreviações e Glossário). No entanto, nem isso significou mais espaço nos barracões, que já se tornam pequenos diante do tamanho das alegorias levadas à Sapucaí. Em 2022, oito das 12 escolas do Grupo Especial concluíram seus projetos em espaços alternativos porque não cabiam mais em seus barracões. Sendo assim, o regulamento dos desfiles reduziu para no mínimo quatro e no máximo seis a quantidade de alegorias por escola.

Por exemplo, em 2022, o abre-alas do Salgueiro foi o maior em comprimento com 95 metros, divididos em três chassis que ocupariam quase o gramado do Maracanã. Em altura, o carro a ser batido é da Beija-Flor, com uma escultura que alcança cerca de 20 metros, o equivalente a pouco mais que um prédio de seis andares como podemos observar na Figura 06, a seguir. Superando as proporções de revoluções do passado, como as de Joãozinho Trinta, nos anos 1970 e 1980, quando as “superescolas de samba S/A” eram criticadas por “esconder” gente ‘bamba’.

Figura 06 - Desenho de Proporções Comparativas

Tamanho que vale pontos

O abre-alas do Salgueiro vai ocupar até cem metros da Avenida, contando o espaço entre os três chassis da estrutura



Fonte: Extra/O Globo, 2023.

Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/Carnaval/gigantismo-dos-carros-alegoricos-nao-cabe-mais-na-cidade-do-samba-25655554.html-2023>

Os aspectos competitivos da festa estão no julgamento do desfile. Os quesitos alegorias e adereços revelam a importância da escultura, na qual a monumentalidade tem sido cobrada. Entende-se como alegorias, qualquer elemento cenográfico que esteja sobre rodas e adereços, qualquer elemento cenográfico que não esteja sobre rodas. O julgador deverá considerar o julgamento⁶ das alegorias e/ou dos adereços apresentados em cada

⁶ O jurado deve julgar; a Concepção (valor do subquesitos: de 4,5 a 5,0 pontos), a partir: • da concepção e a adequação das Alegorias e dos Adereços ao Enredo que devem cumprir a função de representar as diversas partes do conteúdo desse Enredo; • da criatividade, mas devendo, necessariamente, possuir significado dentro do Enredo; Realização: (valor do subquesitos: de 4,5 a 5,0 pontos) • a impressão causada pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração e distribuição de materiais e cores; • os acabamentos e cuidados na confecção e decoração, no que se refere ao resultado visual, inclusive das partes traseiras e geradores; • dos “destaques” e “figuras de composição”, com suas respectivas fantasias, devem ser julgados como partes integrantes e complementares das Alegorias. Penalizar: • da exposição de pedaços de Fantasias, escadas, caixas, isopores ou qualquer outro tipo de objeto estranho ao significado das Alegorias e/ou Adereços apresentados em desfile; • da eventual passagem de geradores integrando as alegorias, sem que estejam embutidos ou decorados. • a falta, em desfile, de uma ou mais Alegorias e/ou adereços constantes no roteiro previamente fornecido pela Escola (Livro Abre-Alas). Não levar em consideração: • a inclusão de qualquer tipo de merchandising (explícito ou implícito) em Alegorias e/ou Adereços; • das quantidades de Alegorias e/ou tripés, no que se refere aos limites mínimos ou máximo fixadas pelo Regulamento; • do retorno e/ou retrocesso de Alegorias e/ou Adereços na pista, durante o desfile das respectivas Escolas; de questões inerentes a quaisquer outros quesitos. In: Manual do Julgador – Carnaval- 2023/2024.

um dos desfiles, de acordo com os roteiros fornecidos pelas respectivas Agremiações, no Livro Abre-Alas do Manual do Julgador.

É importante pontuar que a demanda das esculturas dos carros alegóricos, nasce das ideias criativas dos Carnavalescos. De acordo com Guimarães (1992), desde as décadas de 1920 e 1930, as Grandes Sociedades e Ranchos Carnavalescos já absorviam estes profissionais especializados em cenografia Carnavalesca, à época chamados de ‘técnicos’. A forma de trabalho destes técnicos assemelha-se ao papel do Carnavalesco nos dias atuais. Considerado o artista-mor, é ele quem comanda e orienta a confecção de alegorias e fantasias, ferragens, marcenaria, escultores, pintores, laminadores, costureiras e todos os envolvidos no trabalho dos desfiles, além de idealizar o enredo.

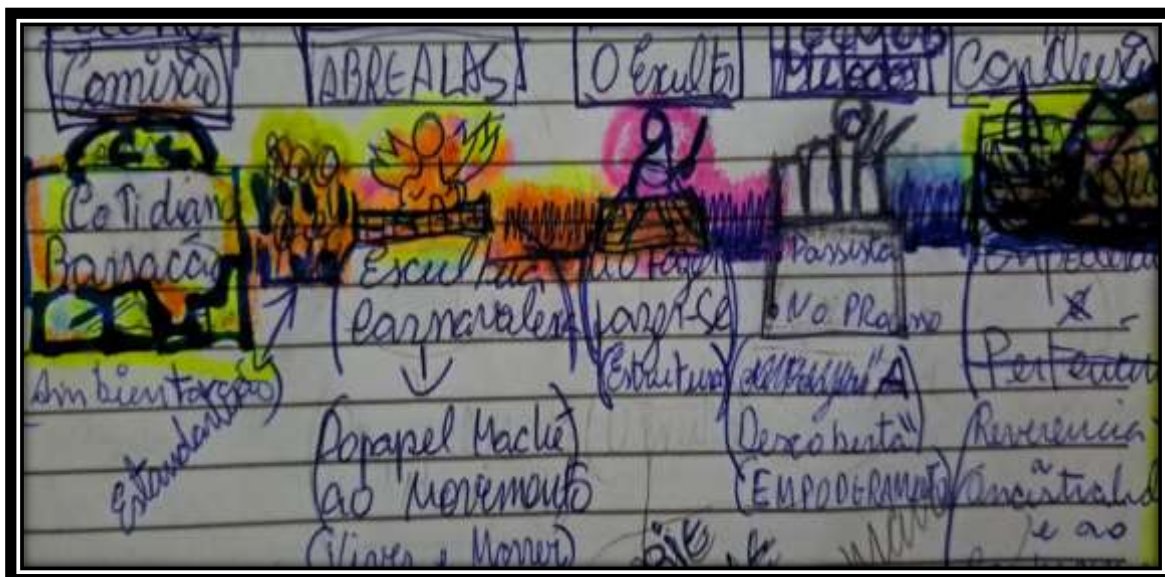
A vontade de fazer esta pesquisa surge a partir da nossa experiência, adquirida após a atuação, durante dois anos, como professora substituta no eixo Escultura do Curso de Licenciatura em Artes, na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), em 2017/2018. Nesta atividade, introduzi as técnicas da escultura Carnavalesca, na disciplina de “Procedimentos Escultóricos”, despertando o desejo de investigar a importância da escultura Carnavalesca como elemento plástico que compõe os carros alegóricos de um desfile de Escola de Samba.

O desafio de escrever esta dissertação tem base na trajetória autoral de duas décadas de experiência como escultora de alegorias de Escolas de Samba. Ao ingressar no Curso de Escultura, na Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ), em 1986, tinha conhecimento de que as Escolas de Samba contratavam artistas das Belas Artes. Em 2008, fui convidada pelo Carnavalesco Cahê Rodrigues para fazer parte da sua equipe de escultores da Grande Rio e, desde então, a componho como Chefe do Departamento de Escultura. À vista disso, a realização efetiva da proposta torna-se possível porque há livre acesso à Cidade do Samba e aos galpões de confecção das alegorias das agremiações das Escolas de Samba do Grupo Especial, permitindo vivenciar e conviver com os atores que trabalham no Carnaval, em todas as etapas de produção do evento.

Embora tenham surgido outras categorias de representação alegórica em grandes dimensões, esta dissertação tem por objetivo afirmar que a escultura de Carnaval em isopor continua como uma das protagonistas do desfile das Escolas de Samba, uma vez que a versatilidade do material a torna única em técnicas artesanais utilizadas para a construção dos objetos, tornando-a elemento simbólico da cultura material no Carnaval carioca.

A metodologia utilizada nesta dissertação parte da lógica de um desfile de Carnaval, a saber: a) I - a Introdução - Ambientação do Mundo Barracão é a Comissão de Frente; o primeiro capítulo A Escultura Carnavalesca é o carro Abre-Alas; o segundo capítulo O Escultor de Esculturas Carnavalescas é o segundo carro; o terceiro capítulo Técnica e Métodos de Construção das Esculturas Carnavalescas é o terceiro carro. Nas considerações finais Ancestralidade e Conhecimento representam o último carro. As alas são os autores além de outras questões que adensam e embasam a pesquisa; o enredo é a pesquisa intitulada 'Uma Protagonista da Apoteose; a Escultura Carnavalesca'. O samba enredo canta a história junto à bateria, a qual dá ritmo à escrita; já as imagens são as paradinhas.

Figura 07 - Croqui de um Desfile de Carnaval para Dissertação



Fonte: Croqui da Autora (2024)

O problema de pesquisa foi observado por visualização analítica e descritiva do ambiente circunstancial; suas premissas e naturezas são percebidas a partir da trajetória desta autora como artista visual e escultora de Carnaval, e por estas razões definem sua maneira de ser, agir e pensar. A escultura de Carnaval não é feita só para o espectador; ela se destaca pela importância que se dá ao valor atribuído no julgamento dos jurados e pelo aspecto competitivo da festa, apresentando um panorama histórico da inauguração da Cidade do Samba, na cidade do Rio de Janeiro, evidenciando o projeto do local para

desenvolver esculturas cada vez maiores, atendendo às dimensões aumentadas dos carros alegóricos.

É assim que, no Capítulo 1, Esculturas Carnavalescas, apresento o que é uma escultura de Carnaval; primeiramente, pontuando suas características antes de se amalgamar ao carro alegórico, trazendo um pouco de sua história através dos primeiros carros, relacionando este processo à luz da tese de doutorado de Nivaldo Carneiro, em conjunto com o pensamento da historiadora de Carnaval Helenise Guimarães. Utilizo os conceitos do historiador de Artes Ernst Hans Josef Gombrich e da antropóloga Maria Laura Viveiro de Castro. Neste capítulo, descrevo o ambiente do barracão da Grande Rio, na Cidade do Samba, e a realidade da adaptação dos escultores ao ambiente físico de construção das esculturas de Carnaval à luz do teórico Jean William Fritz Piaget.

Para identificar a legitimação do Carnaval e dos desfiles de escola de samba como objetos dignos de participarem do conjunto de investigações que se desenrolam em salas de aula, laboratórios e bibliotecas, a pesquisa se direcionou aos estudos sobre a história do Carnaval na cidade do Rio de Janeiro, lançando mão das abordagens da historiadora e julgadora de Carnaval Helenise Monteiro Guimarães, por considerar que a autora submete o assunto a novos olhares. Neste caso, os da instituição acadêmica que inaugurou o elo entre a arte popular das Escolas de Samba e a erudição da academia, ou seja, a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ).

Esta dissertação traz comparações entre o lugar de fala do pesquisador e escultor de Carnaval Nivaldo Carneiro no que se refere aos procedimentos, métodos e ferramentas aplicados e utilizados na época de ouro do escultor, na qual tinha muito prestígio no circuito Carnavalesco carioca e era muito bem remunerado pelo seu trabalho autoral, e com a posição da autora como escultora, atuando no Carnaval carioca contemporâneo. Os pontos de referência para esta análise têm a ver com a mudança da escala das esculturas para a monumentalidade e as dimensões do espaço do barracão, possibilitando a dissolução parcial deste prestígio porque atualmente em uma única escola de samba atua mais de um escultor.

A vista disso, a contextualização histórica da escultura no Ocidente, na pré-história, possibilitará realizar contrapontos sobre arte perene e arte efêmera, no contexto cultural contemporâneo para formar um panorama sobre alguns aspectos da escultura que podem ser análogos às investigações acerca do sistema escultura de Carnaval. O historiador da arte Ernst Hans Gombrich descreve uma profusão de nomes, períodos e estilos; fazendo uso de seus conhecimentos da Psicologia das Artes Visuais, leva-nos a

ver a História da Arte como aquela do contínuo entrelaçamento e transformação de tradições em que cada obra se refere ao passado e aponta para o futuro, numa rede viva de tradição que liga nossos dias ao tempo das pirâmides.

Agregando aspectos acerca das dimensões comunitárias, o desfile das escolas de samba emerge como um ritual urbano e contemporâneo, revelando características, tensões e articulações socioantropológicas. A concepção do desfile Carnavalesco baseia-se na importância das alegorias, de acordo com a perspectiva antropológica de Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti, rumo ao desfecho espetacular e festivo na passarela. Esta autora discorre sobre os conceitos de visualidade, espetacularidade, monumentalidade e efemeridade para se referir às esculturas de Carnaval como arte contemporânea, abordando as dimensões narrativas rituais e estéticas e tratando da confecção de uma escola de samba no Rio de Janeiro e, mais especificamente, do contexto cultural de seu ciclo anual.

O barracão de Carnaval, traçado como lugar de adaptação e de aprendizagem na visada filosófica, será importante para ressaltar os modos de trabalho artístico no local, relacionando as diferentes etapas técnicas de construção das esculturas que exigem soluções alternativas frente às tecnologias contemporâneas de modelagem tridimensionais. Na visão do escultor de Carnaval, há de se ambientar ao meio em que se vive, considerando que o imaginário retratado na escultura em isopor também pode receber as contribuições de outros atores que convivem no barracão, que trazem a sua experiência particular acerca de um determinado tema. Isto significa que há permeabilidade orgânica, interdita, de ação coletiva para a autoria da escultura.

O pesquisador e epistemólogo suíço Jean William Fritz Piaget acredita que o principal objetivo da inteligência é ajudar as pessoas em sua ambientação ao meio em que vivem. Há adaptação quando um organismo se transforma em função do meio e quando essa variação tem por efeito um acréscimo das trocas entre ambos, acréscimo esse favorável à sobrevivência do organismo. As formas de adaptação têm a ver com atitudes próprias do ser humano, como o surgimento de hábitos e reflexos. Para tanto, desenvolveu em suas pesquisas a teoria da construção do conhecimento, mais conhecida como epistemologia genética, cujo foco principal foi o sujeito epistemológico, o qual foi estudado pelo método clínico desenvolvido pelo próprio Piaget. Segundo o conceito de "assimilação e acomodação", o processo de adaptação só tem sentido diante de situações de mudança.

No Capítulo 2, O Escultor de Esculturas Carnavalescas, descrevo quem é e como é ser uma escultora de Carnaval dentro do coletivo. Como se manifestam os elos cooperativos, a divisão dos trabalhos e a transmissão de saberes entre os grupos artísticos dentro do espaço coletivo, utilizando para esta discussão Howard Becker. Procuo desvelar como o ato de esculpir implica em múltiplos saberes, em referência aos trabalhos do sociólogo Richard Sennett e do filósofo Aristóteles, acerca da potência dos materiais e das habilidades manuais. Incorporo o educador Paulo Freire, trazendo à luz o empoderamento acerca de uma consciência crítica do sujeito. Trato do encantamento das esculturas dentro do barracão e da noção de pertencimento acerca da apropriação da escultura pelo coletivo do barracão como sua. Neste capítulo, utilizo os já referidos Nivaldo Carneiro, Helenise Guimarães e Ernest H. Gombrich.

Os processos constitutivos do ato de esculpir em isopor sob a perspectiva socioantropológica e filosófica, de acordo com as contribuições regionais dos escultores profissionais que atuam no Carnaval do Rio de Janeiro, são observadas pelas características estéticas das esculturas Carnavalescas, a partir do perfil de artistas escultores profissionais oriundos de diversas partes do país, que ao fim e ao cabo mesclam as habilidades artísticas e os estilos plásticos, investigando as características autorais individuais e coletivas na produção das esculturas Carnavalescas. De acordo com Howard Saul Becker, sociólogo americano, uma de suas principais contribuições para o campo da sociologia da arte foi a ideia de arte como produto de ação coletiva. Em seu livro de *Art Worlds*, de 1982, o autor descreve como uma obra de arte é formada através da coordenação de muitos indivíduos. Ele menciona como a divisão do trabalho desempenha um papel na criação de obras de arte, na medida em que o trabalho de muitos indivíduos entra na produção das ferramentas necessárias para o processo de criação e rotinas do artista. A descrição do *modus operandi* do trabalho do escultor no barracão, na Cidade do Samba, reflete a absorção do trabalho em relação ao gênero nas atividades profissionais, antes destinadas exclusivamente à mão de obra masculina, em razão da visada do lugar de fala da autora.

A investigação histórica do trabalho manual de artífices de diferentes ordens, em busca da compreensão dos processos criativos envolvidos numa relação de mão dupla entre ideia e matéria, se faz importante para compreender se há diferença entre o artista e o artesão de acordo com o papel do escultor de Carnaval. Segundo o sociólogo Richard Sennett, as articulações entre o conhecimento adquirido na Escola de Belas Artes, da UFRJ, e os saberes adsorvidos nas experiências e vivências no barracão, trazem uma

discussão acerca do entendimento desta autora, como escultora híbrida, que tanto se insere no contexto das artes visuais contemporâneas e da arte popular. Esta consciência expandida trouxe à luz a identificação do fenômeno do imaginário da escultora de Carnaval que permeia os estratos sociais. Compreender que a consciência material dá o limite para a concretização das ideias abstratas.

Não poderia deixar de tratar as premissas do físico nuclear e pensador Luiz Carlos Pinguelli, ao apresentar as definições do filósofo grego Aristóteles para pensar a razão e os sentidos. Para ele, a nossa razão pensa o mundo e pode acessar de fato a essência dos seres, mas para isso ela precisa utilizar os seus sentidos. É através dos sentidos que captamos os atributos e qualidades do mundo material. De acordo com Pinguelli, o filósofo grego, prestou importantes contribuições fundantes em diversas áreas do conhecimento humano, dentre outras a Metafísica, na qual desenvolveu a Teoria das Quatro Causas e os conceitos de “ato” e “potência”. Ou seja, os seres se transformam porque todos eles têm a capacidade de se tornar algo mais próximo de sua essência no mundo e a essa capacidade ele chama de potência. A análise epistemológica e ontológica da importância do papel do escultor que atua no barracão e os desdobramentos para abordar a noção de pertencimento acerca das relações que se estabelecem a partir da experiência cotidiana é desenvolvida nesta pesquisa. O protagonismo da escultura de Carnaval se evidencia desde o início do projeto Carnavalesco, perpassando pelo processo construtivo até a mesma ser exibida nos carros alegóricos durante o desfile das escolas de samba do grupo especial na cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, de acordo com Paulo Freire, a percepção de empoderamento se revela na tomada de consciência crítica das relações de poder em relação à condição da consciência material da profissional.

No Capítulo 3, As Técnicas e os Métodos Criativos da Construção das Esculturas Carnavalescas, trato das rotinas que precedem o início do trabalho no espaço do escultor. Revelo os processos criativos de construção das esculturas através de imagens das técnicas e métodos próprios, bem como, imagens do desenvolvimento artesanal de ferramentas populares únicas para confecção das mesmas com o designer Marcus Dohmann. E por fim, a apoteose da escultura que se completa na entrega ao júri e ao público na avenida, naquilo que é consagrado como um dos maiores espetáculos da cultura, como se sabe, o Carnaval. Neste capítulo, trago os já citados Carneiro, Cavalcante e Piaget.

Com base nos registros legados pela cultura material ao longo de sua trajetória no planeta, o homem deixa evidenciada a sua íntima relação com o seu álter ego - o objeto,

construindo uma consistente história não somente a partir de continuidades e rupturas, como também através de descobertas inesperadas, em uma longa e edificante experiência através dos tempos. A vista disso, para endossar o que seria a definição das ferramentas de Carnaval como referência de cultura material específicas do Carnaval, o pesquisador Marcus Dohmann, observa a atividade humana na sua condição de “animal técnico”, o homem é o único que, além de fabricar seus instrumentos e utilizá-los de forma duradoura, investe no seu aperfeiçoamento constante. Desta forma, as ferramentas de Carnaval carregam em sua forma a identidade do escultor deste evento.

O texto introdutório ‘Ambientação do Mundo no Barracão’ representa a comissão de frente de um desfile. Deve ser lido como um relato escrito em prosa na primeira pessoa e revela ao leitor o universo da escultora no cotidiano do barracão. Sendo assim, apresento a Comissão de Frente: a ‘Ambientação do Mundo Barracão’, conforme a seguir.

Como escultora, quando penso em Carnaval me vem a imagem de uma escola de samba passando pela Marquês de Sapucaí, com seus grandes carros alegóricos recheados de esculturas gigantes, fruto de muito trabalho. Quando penso em muito trabalho, num segundo me transporto para dentro dos bastidores da criação, o barracão. Neste caso, o Barracão da Escola de Samba Grande Rio, localizado na Cidade do Samba no Rio de Janeiro, onde muitas pessoas circulam de um lado a outro, como um grande formigueiro e até mesmo recebem este apelido de “formiguinhas”. Todos executam tarefas distintas, com metas e funções a cumprir, em prol de um mesmo objetivo, que é desembocar no Carnaval na Avenida.

Figura 08 - As Arlequinas, criação do Carnavalesco Roberto Szaniecki



Fonte: G1 (2013)

Vendo as pessoas e grupos trabalhando em suas tarefas, sinto os cheiros das misturas dos diversos materiais oriundos dos processos de produção coletiva, tão característica deste tipo de trabalho. As misturas e os cheiros vão aumentando à medida que subo os oito lances de escadas (Figura 09) para chegar ao quarto andar, local onde todo o processo de construção das esculturas nesta Escola é elaborado, bem como algumas fantasias de ala e fantasias dos destaques dos carros alegóricos.

Figura 09 - Escadas de Acesso aos Andares



Fonte: Coleção da Autora (2023)

No quarto andar, as misturas e os cheiros intensificam-se. É o encontro de todos os materiais e todos os tipos de pessoas que se relacionam e dividem o cotidiano deste lugar. Trocam experiências artísticas, técnicas, métodos de como fazer 'isso e aquilo', e principalmente, suas experiências de vida, afetos, comportamentos, sentimentos, ressentimentos, tudo com muita intensidade. Intensidade esta que acompanha a velocidade com que as coisas acontecem. Um tempo de trabalho frenético, quase sobre-humano, num ritmo tão acelerado quanto o bailado dos corpos incansáveis das passistas quando atravessam a avenida.

Neste bailado imaginário, eu me descubro também passista, quando fico na ponta dos pés para que minhas mãos alcancem o topo da escultura e, então, começo num instante acelerado a ralar o isopor, modelando a escultura com a latinha de sardinha (ferramenta produzida por nós para o acabamento das esculturas).

Figura 10 - Ralador Feito de Lata de Sardinha



Fonte: Coleção da Autora (2022)

É nessa hora que sinto todo meu corpo tremer, sambar, num transe criativo ao som do samba que sai das minhas mãos... /reco... reco... raque... raque... reco... reco... raque... raque.../, e só por estes instantes brinco de ser a passista da latinha de sardinha! A escultura joga seus confetes afetivos, que nada mais são do que as microesferas de isopor ralado que caem como neve, por todo o ambiente, e felizes grudam no meu corpo suado como um afago doce e delicado. Parece que até as microesferas têm o seu próprio bailado.

Figura 11 - A Escultora Marina Vergara, num Transe Criativo



Fonte: Coleção da Autora (2017)

Este mundo que me parece mágico é na verdade extremamente quente por causa do telhado de alumínio sobre nossas cabeças. Ainda bailando num transe escultórico incorporado, de repente caio “morta”, cansada, como a dançarina *Athiké*, de Paul Valéry,⁷ farta de tanto calor e isopor, parecendo mais um filé de frango à milanesa do que uma passista. Eis que acordo para realidade e vejo que não sou passista, sou uma artista escultora, observadora, participante. Convencida de minha real tarefa, volto a descrever meu cotidiano, no barracão.

Este ritmo frenético de barracão, ao qual me refiro, é ainda atravessado por muitos sons: do samba da Escola, do *funk*, do sertanejo, da sofrência, dos ruídos das máquinas de solda, das lixas e do esmeril, dos compressores ligados a todo vapor, das vozes, das

⁷“Paul Valéry, relata, num texto platônico seu, no qual participam Sócrates, o médico Erixímaco e Fedro, uma dança assistida por estes na qual a dançarina *Athiké*, plena de graça e desenvoltura, excita a todos. Mas a dançarina, que estava deixando os assistentes estupefatos por girar sobre seu dedão, de repente, cai. Eles ficam atônitos e não sabem o que fazer. Teria ela morrido? Não, parece que não. *Athiké* logo retorna e diz “Como estou bem!” À pergunta do médico: “Como te sentes agora?” Ela diz: “Não sinto nada. Não estou morta. “E, contudo, não estou viva”. E Sócrates lhe pergunta: “De onde voltas?” Ela diz: “*Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas*”. O movimento aqui engloba tudo, todos os sentidos (SERRES, 2005, p. 07).

notícias, das *Fake News*,⁸ das orações, das preces, enfim, uma “sinfonia a mil decibéis” onde os gestos falam mais alto. É nesta frenética ópera de sentidos amalgamados que inicio cada um de meus dias no Barracão, adentrando num universo basicamente masculino, como uma das poucas mulheres escultoras de alegorias Carnavalescas.

A saber, após longa pesquisa descobri que somos apenas três mulheres escultoras desbravadoras na história do Carnaval: Marina Vergara, Andrea Vieira e a novata Simone Rio, na GRES Portela 2023 (Figuras 12 e 13). São quase cem anos desde a fundação da primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro (fundada pelos sambistas do bairro do Estácio de Sá, em 1929, a Grêmio Recreativo Escola de Samba – GRES Deixa Falar, e, apenas três escultoras na chefia do setor de esculturas -- as ‘marias bonitas’ deste “Grande Ser-tão Branco”, artesãs afiadas com suas facas empoderadas.

Figura 12 - Chefes de Escultura, Marina Vergara e Andréa Vieira, Grande Rio



Fonte: Reportagem O Globo Digital (2023)

⁸*Fake News* foi eleita a expressão do ano, em 2017, pelo dicionário Collins, que a definiu como informações falsas que são disseminadas em forma de notícias, muitas vezes de maneira sensacionalista. (12/04/2022)

Figura 13 - Andréa Viera,⁹ Simone Rio¹⁰ e Marina Vergara (Esq. para Dir.)



Fonte: Coleção da Autora (2024)

Delimito o espaço de trabalho com altos muros de blocos de isopor, para escapar um pouco das misturas, dos cheiros, dos sons, dos gases tóxicos como na Figura 14.

⁹ Andrea Viera 51 anos, carioca, formada pela Escola de Belas Artes; estreou como chefe do setor de escultura de Carnaval, em 1997 e trabalhou com grandes carnavalescos, como Joãozinho Trinta, Rosa Magalhaes, Paulo Barros, entre outros.

¹⁰ Simone Rio, 37 anos, carioca, formada pela Escola de Belas Artes; estreou como escultora de Carnaval, em 2005, como assistente. Em 2023, se tornou chefe do setor de esculturas da GRES Portela.

Figura 14 - Muros de Blocos de Isopor para Separar o Ambiente de Trabalho



Fonte: Coleção da Autora (2021)

Estes muros têm múltiplas funções. A princípio servem para projetar e ampliar os desenhos das esculturas. Também aproveitamos os blocos como suportes e bases de apoio para tudo. Entretanto, assim como estes muros efêmeros, tudo na confecção do Carnaval é mutável.

Apesar de termos metas a cumprir, há sempre espaço para o imprevisível, na qual nos adaptamos e reinventamos novas estruturas o tempo todo. Ao final do processo dos trabalhos, até mesmo estes muros, nossas mesas, bancos e camas de descanso de isopor improvisado para dia a dia, tornam-se objetos alegóricos.

Figura 15 - O Pé de uma Escultura de 16m como Cadeira de Descanso



Fonte: Coleção da Autora (2013)

Encastelada por muros brancos e efêmeros, procuro transportar a atmosfera do meu ateliê particular de escultura para o barracão, onde começo a organizar e cuidar da distribuição de tarefas da minha equipe. É aqui que criamos novas metodologias, onde aprimoro minha bagagem acadêmica da Escola de Belas Artes, fundindo-as com as novas técnicas aprendidas com os outros, uma verdadeira alquimia desvelada pela oralidade.

Após a organização do espaço começa enfim a construção das esculturas. Desenhos, projeções, grandes moldes de papel, riscos de giz e canetas hidrográficas, cortes com fio quente, colagens com poliuretano (cola específica que une instantaneamente um bloco de isopor ao outro) e finalmente a modelagem das esculturas.

Quando surgem as primeiras esculturas, estão marcadas por um sentimento de superação, por isso logo se transformam em símbolos de potência e empoderamento coletivo, estímulo de conversas e interação entre grupos. Estas figuras encantam e emanam o poder que todo objeto monumental exerce sobre os seres humanos. Muitas vezes pessoas de outros setores vêm só para tocá-las e garantir de que são reais, dando ensejo para criação de um imaginário individual e coletivo. Por esta razão, antes mesmo de conquistarem a Passarela do Samba, já estão incorporadas pelo um espírito de “*Somos campeões!*”, instituídos pela coletividade “*barraconiana*”.

A vista disso, em 2013, finalizada a escultura de um índio de sete metros (Figura 16 - Cacique Pena Branca, criação do carnavalesco Fábio Ricardo, para o enredo “Verdes

olhos de Maysa sobre o mar, no caminho: Maricá” , 2014), haviam muitas pessoas que sob seus pés faziam um tipo de prece ancestral, pediam coisas, se benziam e muito mais.

Figura 16 – Cacique Pena Branca



Fonte: Coleção da Autora (2013)

Também aconteceu com alguns santos e orixás. É quase inacreditável para muitos que tal objeto monumental surja diante de seus olhos, e que seja feito por pessoas de sua convivência ou até mesmo com a participação dos mesmos. Mas nós do Barracão sabemos que este momento é apenas o início de um grande processo de sobreposição de materiais alternativos sobre estes volumes brancos, que funcionam como telas para muitas mãos artísticas que o complementam. A escultura de fato só encontrará seu fim na Passarela do Samba, modificando-se ainda sob o efeito das luzes da Avenida, das composições, dos destaques e das alas que complementam o entorno do carro alegórico. Calando assim nossas autorias primeiras e reforçando, por fim, uma grande assinatura coletiva.

Poder-se-ia mesmo dizer que quem termina a grande obra é o olhar do espectador nas arquibancadas. Para nós, imagens impregnadas de sentidos criativo-afetivos. Para o público, imagens efêmeras que ficam em suas lembranças do Carnaval que passou. Para os artistas que construíram é o êxtase do inesperado das misturas da alquimia criativa coletiva, é torpor, deslumbramento e febre que arde onde só quem conviveu sente -- parafraseando Hans Staden¹¹, “*tudo isso eu vi, e estive presente*” ... ‘e ainda presencio’- (Staden, 2008, p. 167).

¹¹ Hans Staden (c.1524-c. 1576), o mercenário e arcabuzeiro alemão por duas vezes em meados do século XVI aportou nas costas do recém- descoberto Brasil. A primeira, em 1549, passando por Pernambuco e pela Paraíba; e a segunda, em 1550, quando chegou na ilha de Santa Catarina, dirigindo-se posteriormente à capitania de São Vicente, no litoral sul do atual estado de São Paulo. Na segunda viagem, como vinha a bordo de um navio espanhol, foi preso pelo governador-geral, o português Tomé de Sousa, e em seguida capturado pelos índios tamoios, inimigos dos tupiniquins e dos portugueses e aliados dos franceses. O jovem Staden viveu para contar o que viu: paisagens virgens, riquezas inexploradas e a prática ritual do canibalismo, do qual por muito pouco não foi vítima. O livro com o seu relato foi publicado em 1557, em Marburgo, Alemanha. (Aventura & antropofagia. Tradução de Angel Bojadsen e introdução de Eduardo Bueno) (STADEN, Hans. 2008, p 167). edição1º, vol. 674.

1 ESCULTURAS CARNAVALESCAS

Neste capítulo, apresento o que é uma escultura carnavalesca e qual sua importância para estes eventos. Para tanto, faço um breve relato desde os primeiros carros alegóricos, para contextualizar o seu surgimento, e como são vistos na atualidade, bem como, as diferenças desta arte efêmera que é a escultura de carnaval comparada a arte perene das esculturas clássicas. Descrevo também o barracão da GRES Acadêmicos do Grande Rio, onde se constroem as esculturas de Carnaval do Grupo Especial do Rio de Janeiro, localizado na Cidade do Samba e abordo a adaptabilidade do escultor ao ambiente coletivo.

A escultura de Carnaval entrou em minha vida em 1991. Tinha acabado de me formar em Escultura, pela Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ), e fui fazer um “bico” como guia de turismo, em um evento na Marquês de Sapucaí. O trabalho consistia em encaminhar turistas até a frisa para ver o desfile de Carnaval do Grupo Especial. Esta foi a primeira vez que frequentei o Sambódromo como espectadora; fiquei assombrada e em êxtase quando vi os carros alegóricos com gigantescas esculturas passarem a poucos metros de distância da nossa frisa. Apesar de saber que alguns colegas da Escola de Belas Artes eram escultores de Carnaval, nunca havia imaginado o quão grande era a arte dos escultores deste ofício e quão mágico era o efeito destas esculturas gigantes para quem participa como espectador. Os turistas me encheram de perguntas, tais como: Qual material são feitas as esculturas? Onde são construídas? Quem faz?

Entretanto, mesmo sendo uma escultora com grande domínio técnico em diversos materiais, respondi como leiga a estas indagações, principalmente nos aspectos que diziam respeito à técnica e à matéria prima utilizada para produzir aquelas esculturas carnavalescas. Naquele instante, me percebi totalmente distante daquela arte escultórica monumental carnavalesca. Foi quando percebi a importância da escultura para o Carnaval.

Vários questionamentos encheram-me de curiosidade, o que me levou a estagiar meses depois, em 1992, como escultora, ainda no Pavilhão de São Cristóvão,¹² no Grêmio

¹² Conforme a tese de Carneiro (2021), o Pavilhão de São Cristóvão era uma construção moderna e arrojada de quase 160 mil metros, projetada pelo arquiteto Sérgio Bernardes. Inaugurado no início dos anos 1960, abrigou vários eventos, como o Salão do Automóvel e importantes feiras industriais. Em 1977, com a inauguração do Riocentro, em Jacarepaguá, as grandes feiras deixaram de ser realizadas no Pavilhão de São Cristóvão e foram deslocadas para esse novo espaço. Mesmo depois de um vendaval ter danificado

Recreativo Escola de Samba Unidos de Lucas, o que foi uma experiência desastrosa. Eu não tinha conhecimento técnico para trabalhar com o material isopor, nem ferramentas adequadas e como uma coisa leva a outra, a inexperiência comprometeu o tempo de confecção da escultura. Não tinha velocidade para ser escultora de Carnaval e minha aventura durou apenas um mês. Logo me dispensaram. Entretanto, após um hiato de seis anos, voltei em 1998, como assistente do escultor Carlos Eurico Poggi,¹³ no Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca, para não mais deixar o mundo do Carnaval.

1.1 PANORAMA DAS ESCULTURAS COMO ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DOS CARROS ALEGÓRICOS NO CARNAVAL CARIOCA

Abordaremos, a seguir, o surgimento dos primeiros carros alegóricos. Segundo Carneiro (2021), em 1786, o militar Antônio Francisco Soares foi o artista responsável pelos desenhos e pelos carros alegóricos das festividades promovidas pelo vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa. É conhecido como o precursor do Carnaval como se conhece hoje, levando-se em consideração que idealizou e realizou o cortejo de casamento de Dom João com a infanta Carlota Joaquina de Bourbon, em 02 de setembro de 1786, no Rio de Janeiro. De acordo com Guimarães (1991), este cortejo embora não fosse carnavalesco, continha as mesmas características: carros alegóricos, efeitos de fogos de artifício e o caráter comemorativo. Vejamos a descrição do Carro de Baco, detalhada pelo próprio Antônio citado em Guimarães:

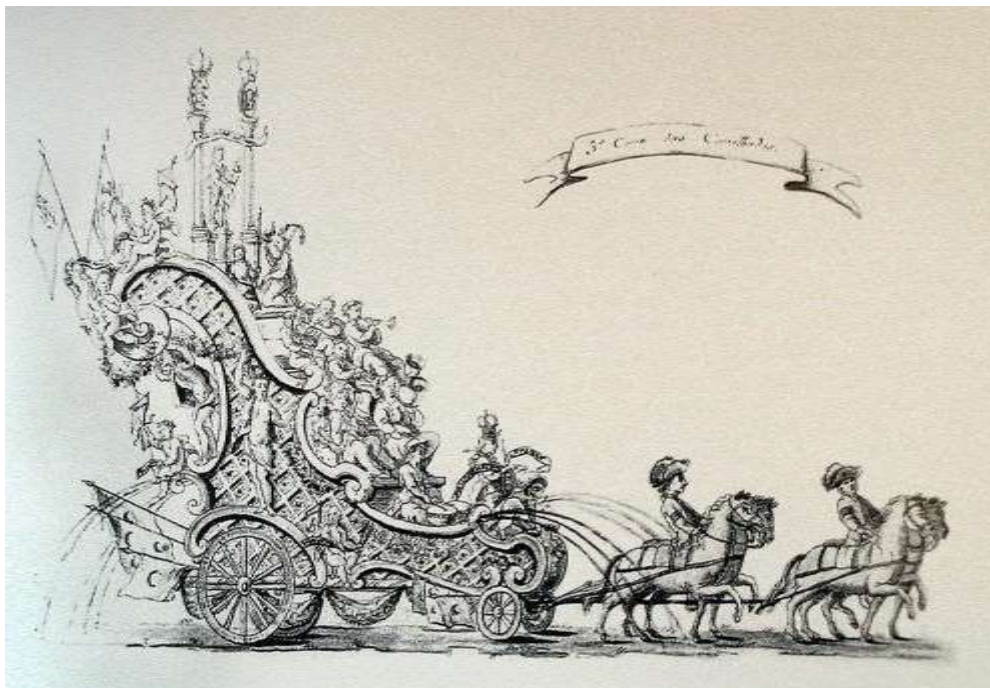
O carro tinha de comprimento 23 palmos, de largura 50 palmos, de frente 8 palmos, e de altura 50 palmos, onde ia sentado Bacco. Era este fabricado sobre 4 rodas (...). E dentro deste carro ia formado um monte que tinha 10 palmos de alto (...) O monte formado mui natural, tanto de pintura como de árvores silvestres e flores, tinha pelo mesmo monte 8 degraus que começava na frente do carro até chegar ao lugar a donde estava Bacco, nos quais iam sentados os Sátiros (...) cingidos pela cintura com folhas de barras e vestidos justos cor de carne, que

seriamente sua cobertura, em 1988, o Pavilhão de São Cristóvão foi usado como lugar de produção de alegorias pela maioria das grandes escolas de samba. Os espaços eram demarcados por altos tapumes com portões de grandes dimensões e uma pequena entrada com seu símbolo e nome assinalados ao alto. Geralmente, após essa entrada havia uma espécie de antessala, pequeno recinto de espera de onde não se tinha visão do resto do barracão por razões óbvias de se evitar “espionagem” de alguma escola rival. Em um rito anual, como se fossem tribos e nações distintas guerreando e ostentando seus símbolos, armas e brasões nos respectivos pórticos. Todas, porém, unidas pelo forte elo do samba. Depois, os barracões, em sua maioria, migraram para a zona portuária.

¹³ Carlos Eurico Poggi (carioca, 62 anos), formado em *Design* pela PUC. É escultor de alegorias e professor de desenho anatômico do Departamento de Artes, da Pontifícia Universidade Católica (PUC).

pareciam nus (...). Era puxado este carro por três juntas de bois cobertos com umas mantas de xadrezes de várias cores nas cabeças com capelas de diversas flores campestres, sendo levados também a força de homens ocultos, que iam por baixo dos carros (1991, p. 109).

Figura 17 - Carro de Baco Jorrando Vinho, com Deus Pagão no Topo¹⁴



Fonte: EFEGÊ, Jota. **Figuras e Coisas do Carnaval**, 1982, p. 276.

Os carros alegóricos sempre foram símbolo de ostentação e triunfalismo, ora da burguesia ora incorporado pelas raízes africanas escravizadas, transformados em grandes teatros tridimensionais de fala, seja crítica ou lúdica, alegre ou dramática. Muitas formas de Carnaval vivenciamos desde estes primeiros carros, a saber: o Entrudo, Zé Pereira, Grandes Sociedades, Ranchos, Cordões, Blocos, até o surgimento da primeira Escola de Samba Estácio de Sá, em 1930. A arquitetura urbana mudou e a grandiosidade visual do Carnaval acompanhou, saindo dos limites estreitos das ruas do Ouvidor, Rio Branco, Presidente Vargas até chegar a Marquês de Sapucaí, um lugar para o desfile que ganhou destaque internacional.

A formação das Escolas de Samba absorveu e adaptou alguns elementos estruturais destes préstitos. Dos ranchos foram transpostos o abre-alas, a comissão de

¹⁴ Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura, perspectiva e fogos.

frente, o mestre sala e porta bandeira; das Grandes Sociedades, o desfile linear e os grandes carros alegóricos que comporiam o Carnaval carioca da segunda metade do século XX (Guimarães, 1992). Também herdado desta época é o aspecto competitivo desses desfiles que condicionou o apuro acentuado na realização plástica de seu cortejo. Este foi um dos maiores fatores do surgimento de profissionais que confeccionavam os estandartes e as alegorias. (Idem, *Ibidem*). Este caráter competitivo que também está relacionado à rivalidade entre as comunidades suburbanas formadoras destas primeiras escolas na década de 1930, será o fio condutor de toda sua história de tradições e revoluções. A importância da escultura para o desfile de Carnaval também surge a partir das críticas feitas a estes objetos. Vejamos o que diz Guimarães:

Em 1954, um repórter de O Globo, representando o pensamento das elites culturais faz uma avaliação do desfile naquele ano, criticando as figuras apresentadas pela feiura dos bonecos, para a incompetência das esculturas das escolas. Aí as Escolas resolveram recorrer aos artistas plásticos diplomados (1992, p. 14).

Apesar deste conhecimento ser encontrado em indivíduos da própria Escola de Samba, ainda na década de 1950, a necessidade de um conhecimento maior das técnicas específicas para a execução do Carnaval, exigiu a contratação de indivíduos com formação profissional da área teatral e de Belas Artes.

Para Guimarães (1992), a participação de cenógrafos e artistas plásticos não foi um privilégio das escolas de samba, eles já participavam do Carnaval carioca desde o fim do século XVIII, e foram por elas absorvidos por sua competência e conhecimento, como diz Fernando Pamplona, a seguir:

Jaime Silva, Lazari, Colombo (...) que como eu eram cenógrafos e plásticos, colaboraram na escultura, na solução plástica; era o óbvio, porque a sociedade buscava alguém que dominasse melhor a produção plástica do que um indivíduo que não tivesse conhecimento (*Pamplona apud* Guimarães, 1992, p. 41).

Para maior esclarecimento cronológico da evolução das esculturas carnavalescas utilizarei uma linha do tempo de cerca de 60 anos, com algumas datas relevantes e ilustrações, conforme a seguir:

1947 – O conjunto riqueza, escultura e iluminação é substituído por “Alegoria”.

1950 – A monumentalidade estava nas ornamentações de rua e consolidaram-se entre 1950 e 1960, conforme aponta Guimarães, abaixo:

Assim como as alegorias das escolas de samba e bem antes delas, as decorações também convidaram a população a participar, com admiração e êxtase, e assim contribuíram para estabelecer a supremacia

da visualidade carnavalesca consolidada nos desfiles dos anos 1970. (...) Anteciparam o gigantismo dos carros alegóricos em pelo menos duas décadas, posto que começam a "sair do chão" ao final da década de 1950, enquanto as alegorias das escolas de samba ainda manteriam suas pequenas dimensões por algumas décadas. Ao se erguerem, em consonância com novos materiais, expandiram-se solenes e luminosas tanto vertical quanto horizontalmente (2015, p. 274).

Figura 18 - Ornamentação de Rua para o Carnaval, 1959 ¹⁵



Fonte: GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **A Batalha das Ornamentações: A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015, p.127.

1954 – O Globo destaca a feitura das esculturas na Av. Rio Branco. (*Id., Ibid.*, p 41)

1950, 1960, 1970 – Auge do escultor e carnavalesco autônomo, Júlio Mattos, (*Id., Ibid.* p. 42)

1961 – O Salgueiro usa moldes das esculturas do próprio Aleijadinho, em seus carros alegóricos. Nesta época, a dificuldade não foi só o material utilizado, mas também encontrar mão de obra eficaz, que produzisse em tempo hábil para o Carnaval.

1974 - O carnavalesco em ascensão - o mago Joãozinho Trinta – inova na Escola da Tijuca ao pôr sambistas em cima das alegorias. Os carros crescem em comprimento, largura e

¹⁵ Ao longo da Avenida Presidente Vargas tambores com figuras folclóricas marcam o ritmo do espaço. Altura da ornamentação estimada em sete metros, feita em madeira e revestida com plástico colorido com iluminação interna. Rio de Janeiro (RJ). Carnaval Ornamentação da cidade. Avenida Presidente Vargas - Atrás do edifício "Balança, mas não cai".

altura para suportar o peso dos destaques, que antes desfilavam no chão. A novidade, mostrada no enredo "O Rei de França na Ilha da Assombração", agrada ao público e aos jurados, que brindam a escola com o título de campeã. Contudo, irrita puristas e defensores do chamado samba de raiz, para quem as esculturas cada vez maiores ofuscaram os verdadeiros donos do espetáculo. Independentemente disso, o estilo Joãozinho seria adotado, mais cedo ou mais tarde, por todas as agremiações. E o carnaval do Rio nunca mais seria o mesmo depois daquele fevereiro.

1986 - As esculturas apesar de grandiosas ainda são muito duras com pouca expressividade.

Figura 19 - Escultura O que é que a baiana tem? Mangueira¹⁶

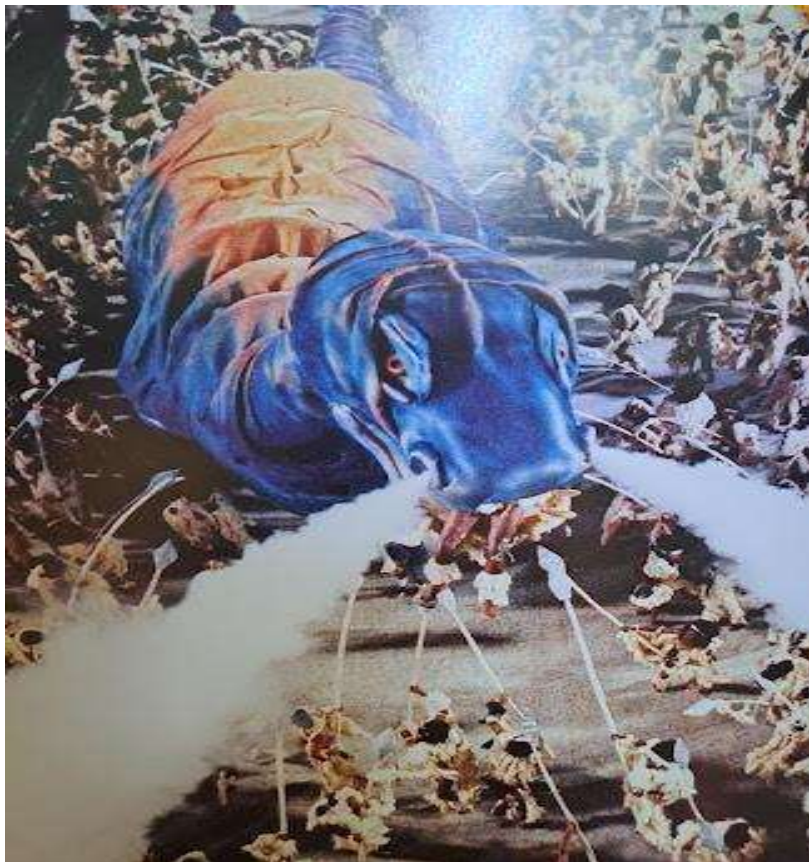


Fonte: Foto Otavio Magalhaes, 10/02/1986. In: MARQUEIRO, Paulo (Coord.). **Alegorias:** esculturas de uma Ópera Popular. Rio de Janeiro: Ag. Globo e Pref. Rio de Janeiro, 2008.

1990 – Categoria escultura de espuma, ainda com anatomia muito dura e sem registros do artista que a confeccionou.

¹⁶ Esta escultura da Mangueira homenageia uma das canções mais famosas do cantor e compositor baiano Dorival Caymmi, enredo que levou a escola à conquista do título.

Figura 20 – Jurassic Park, Beija Flor



Fonte: Foto Otávio Magalhães, 25/02/1990 In: MARQUEIRO, Paulo (Coord.). **Alegorias:** Esculturas de uma Ópera Popular. Rio de Janeiro: Agência Globo e Prefeitura do Rio de Janeiro, 2008.

2003 – As grandes esculturas articuladas são o destaque. As equipes de Parintins melhoram a cada ano, a fim de competir com os artistas escultores cariocas, só para pontuar; a competição aqui é apenas em relação a anatomia figurativa.

Figura 21 - Alegorias Imensas com Movimentos Articulados, Beija Flor 2003¹⁷



Fonte: Foto Márcia Folheto, 03/03/2003. In: MARQUEIRO, Paulo (Coord.). **Alegorias:** esculturas de uma Ópera Popular. Rio de Janeiro: Agência Globo e Prefeitura do Rio de Janeiro, 2008.

2004 – Nova mudança na estética do Carnaval. O carro do DNA, “A Criação da Vida”, deslumbra o público durante o desfile da Unidos da Tijuca. Idealizado pelo carnavalesco Paulo Barros para o enredo sobre a ciência, ele impressiona por ser uma estrutura simples, que ganha força com os movimentos sincronizados dos 123 figurantes. O trabalho de maquiagem começou sete horas antes do desfile e consumiu cerca de 15 quilos de glitter azul e 20 litros de óleo mineral. O novo modelo passou a ser chamado de alegoria viva, criando uma tendência no carnaval do Rio. Festejada pela plateia, a escola da Tijuca ficou em segundo lugar na avaliação dos jurados da Liga Independente das Escolas de Samba.

¹⁷ O enredo sobre a fome e a miséria, O povo conta a sua história - saco vazio não pára em pé, deu à escola de Nilópolis mais um campeonato.

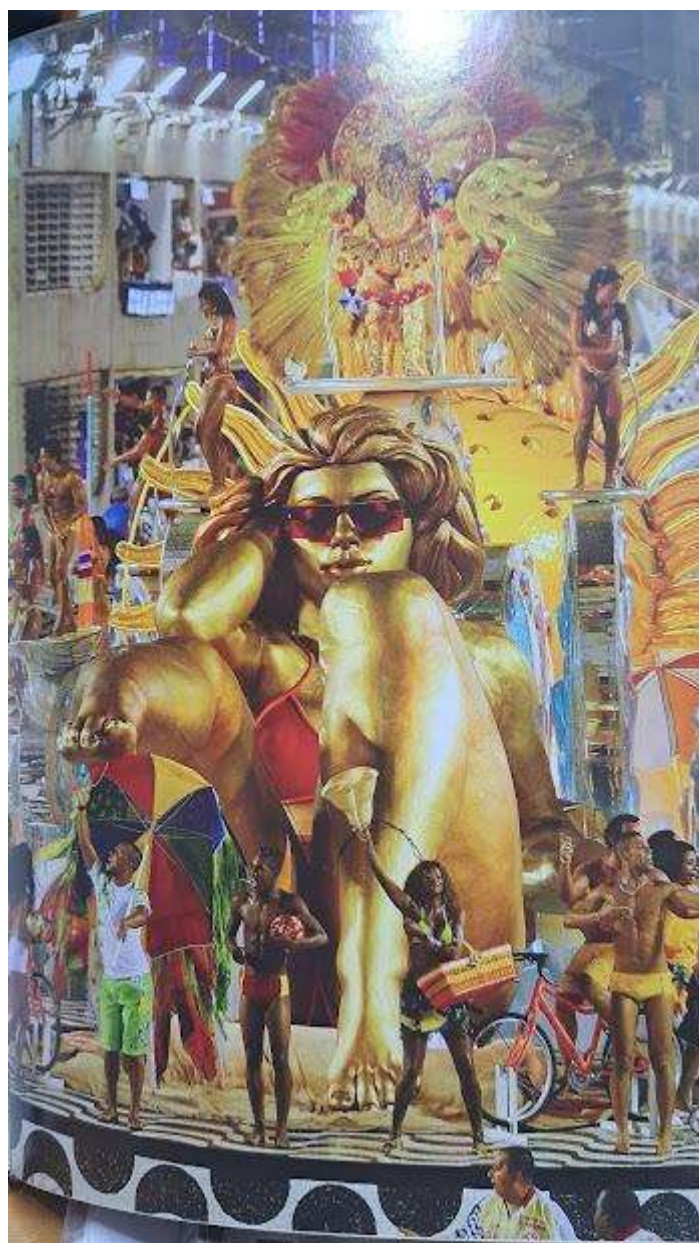
Figura 22 - Carro do DNA



Fonte: MARQUEIRO, Paulo (Coord.). **Alegorias**: esculturas de uma Ópera Popular. Rio de Janeiro: Agência Globo e Prefeitura do Rio de Janeiro, 2008.

2006 - A inauguração da Cidade do Samba. Um novo Equipamento com amplos galpões para confecção dos carros alegóricos.

2008 – A escultura ganha maior expressão na anatomia em peças figurativas com o escultor Carlos Eurico Poggi.

Figura 23 - A Praia¹⁸

Fonte: Foto de Guilherme Pinto, 03/02/2008. In: MARQUEIRO, Paulo (Coord.). **Alegorias:** esculturas de uma Ópera Popular. Rio de Janeiro: Agência Globo e Prefeitura do Rio de Janeiro, 2008.

Sendo assim, desde a inauguração do Sambódromo na Av. Marquês de Sapucaí, em 1984, observamos que os carros alegóricos e as esculturas sofreram diversas transformações. Os carros se tornaram maiores e mais complexos, suas esculturas cada

¹⁸ Instituição carioca, tema de uma das alegorias do Salgueiro, que levou para o Sambódromo personagens típicos do Rio, no enredo que exaltou a cidade.

vez mais elaboradas ganharam movimentos articulados, a anatomia das peças tornou-se mais expressiva e melhor confeccionada.

1.2 O QUE É A ESCULTURA DE CARNAVAL?

Como escultora acadêmica e profissional em esculturas carnavalescas, entendo que a escultura de Carnaval possui algumas diferenças que a distingue das esculturas clássicas figurativas tal qual estamos acostumados a ver em galerias, museus ou praças públicas. Para compreendê-las se faz necessário, num primeiro momento, separar a escultura carnavalesca do seu lugar de composição, que é o carro alegórico, onde a escultura principal se mistura a muitos outros elementos ornamentais e outras esculturas menores, para trazer à luz esta arte popular de efeito cenográfico.

A escultura de Carnaval encanta pelo poder de sua grandiosidade, mas sem as questões ‘estáticas’ próprias das esculturas monumentais que ocupam espaços públicos em praças ou museus. Estas são feitas de materiais mais resistentes como pedra, mármore, bronze e são pensadas para serem estáticas e com durabilidade. Elas contêm, assim, um quê de eternidade como os monumentos egípcios (Gombrich, 2018).

Longe da eternidade egípcia, a escultura carnavalesca tem um quê de “efemeridade”, pois é composta de materiais perecíveis como isopor, arames e vergalhões, varas de vime e espumas; bem como, seu acabamento é constituído de materiais descartáveis, chamados de adereços, tornando-a ainda mais vulnerável ao tempo. Tudo isto porque são pensadas para serem consumidas e vividas apenas no instante de sua passagem na avenida. Elas, as alegorias, só tem significado na duração ritual, “é totalmente singular, não deseja passado, não almeja futuro, é só presente. [...]” (Cavalcante, 2012, p. 164). Contudo, a morte de significância de um carro alegórico com todas as esculturas e objetos que o compõem se dá logo após o desfile.

Ao longo dos 700 metros de avenida, a passagem dos carros alegóricos retém o olhar de encantamento do espectador; entretanto, o tempo é curto, de 60 a 70 minutos. A velocidade com que um carro passa em frente aos setores das arquibancadas é de poucos minutos, provocando uma espera ansiosa do próximo conjunto alegórico e, assim, sucessivamente.

Figura 24 - Enredo "Tata Londrina: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias"



Fonte: G1, O Globo (2020). Criação dos Carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora

O coração dos espectadores e componentes da escola vibra no ritmo do samba e o corpo inteiro reage a esta estética visual e sonora. Sem dúvida, um carro alegórico recheado de esculturas gigantes passando pela Av. Marquês de Sapucaí é um dos momentos mais esperados do desfile.

Conforme Cavalcanti,

são enormes objetos que operam como verdadeiras entidades em seus contextos rituais, deslocando o sentido e os limites do humano em direções inesperadas. São, em especial, uma festa dos olhos; solicitam o olhar, um olhar sinestésico e integrado à corporalidade [Merleau-Ponty]. (...) Momentos de maravilhamento, no sentido indicado por Greenblatt (...): o poder do objeto apresentado de deter o observador em seu caminho, de transmitir um surpreendente sentido de unicidade, de evocar uma atenção exaltada'. Greenblatt, examinou de modo muito sugestivo as diferenças e complementaridades existentes entre o maravilhamento (*Wonder*) e a outra forma de significação desses objetos, a ressonância, que articula e desarticula os objetos a múltiplos contextos (2012, p.165).

Neste sentido, para melhor ilustrar esses momentos de sobriedade de beleza, trago imagens em sequência nas Figuras 25, 26, 27 e 28, a seguir, do desfile da Escola de Samba Grande Rio, na Marquês de Sapucaí, em 2020, no qual a escola ficou em segundo lugar e ganhou diversos prêmios. Esculpi quatro carros alegóricos, incluindo o abre alas e todos os protótipos de alegorias de alas.

Figura 25 - Carro Abre-Alas, “O Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias”



Fonte: G1. O Globo (2020)

Figura 26 - Cabeças de Geledés e Lagartos Acoplados do Abre-Alas, Caxias



Fonte: G1 (2020)

Figura 27 - Oxóssi Caçador



Fonte: G1 (2020)

Figura 28 - Orixás



Fonte: G1 (2020)

1.2.1 A Efemeridade como Ciclo de Vida das Esculturas Carnavalescas

Esta produção ritualizada da confecção de uma escultura de Carnaval faz parte de todo contexto efêmero que é o desfile em si. São nove meses de produção coletiva, para brilhar durante 65 minutos de desfile e morrer na Praça da Apoteose. Então, pode-se imaginar quão fugaz é o tempo de passagem de uma escultura na avenida e por isso tem que ser deslumbrante, impactante, exagerado. Quanto ao aspecto efêmero das esculturas de Carnaval parecer sobremodo um ‘desperdício’, devido a sua morte ao final do espetáculo, aponta-se que sua efemeridade é na verdade uma das suas maiores potências, quando se pensa em circularidade e ressignificação. Neste sentido, a escultura carnavalesca distancia-se verdadeiramente das esculturas feitas com materiais pesados, porque seu ciclo de vida não se finda na Marquês de Sapucaí. Após atender a seu propósito coletivo, seu destino é voltar para os barracões da Cidade do Samba onde os carros alegóricos serão desmontados. Todas as partes do carro que tem valor são reservadas para futuro reaproveitamento. A desconstrução é inevitável e toda criação feita ao longo de mais ou menos nove meses jaz no processo do desmonte. Nos pedaços arrancados, vive-se e revivem-se muitas mortes. Neles, estão contidos registros de lembranças passadas, confeccionadas e posicionadas com muito cuidado no último Carnaval. Num processo doloroso, ao som das máquinas de corte e marteladas, os elementos cênicos caem no chão. No entanto, é neste processo de desconstrução que a escultura reaparece separada do conjunto alegórico a qual estava fundida. Quase nua e sem sua roupagem festiva, segue sem pudor reiniciando seu ciclo rumo a um eterno devir de transformações e ressignificações. Seu destino é incerto, podendo ser exposta, vendida, exportada, doada, reutilizada, recriada, desmembrada, esquecida, guardada, descartada, e ainda, terminar seus dias no Cemitério das Esculturas,¹⁹ como podemos perceber nas imagens abaixo nas Figuras 29, 30 e 31, as esculturas à venda em frente ao Barracão da GRES. Grande Rio na Cidade do Samba, após o desmonte.

¹⁹ Este cemitério é o lugar onde geralmente vão às esculturas que não foram vendidas nem doadas. São as esculturas quebradas que ninguém quis. Mas ainda assim é possível comprá-las.

Figuras 29 e 30 – Carnaval de 2016 e 2017, à venda pela GR



Fonte: Coleção da Autora. (2016) e (2017)

Figura 31 - Carnaval 2022, para Doação



Fonte: Coleção da Autora (2022)

Em alguns casos, quando a escultura é muito grande e está muito chumbada nos ferros não é possível aproveitar nada. Em outros momentos, é possível arrancá-la intacta,

serrando o ferro na base. Muitas vezes, ao longo do ano, nos deparamos pelas ruas e avenidas do Rio de Janeiro, com esqueletos enferrujados de carros alegóricos e sobre cujo chassi jaz uma escultura abandonada.

Figura 32 - Esculturas Abandonadas embaixo do Viaduto



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 33 - Escultura de Isopor, Deterioração



Fonte: Coleção da Autora (2019)

As Escolas do Grupo Especial dificilmente reutilizam esculturas que ganharam notoriedade e sucesso na avenida, até porque corre o risco de perda de pontos caso os jurados percebam a repetição da escultura, alegando falta de criatividade. A vista deste fato, priorizam guardar peças replicadas em fibra e objetos corriqueiros mais difíceis de

serem identificados, como bolas, dados, pequenos ornatos, adereços de acetato, pedrarias, plumas etc.

No entanto, em 2022, os carnavalescos Leonardo Bora e Gabriel Haddad reutilizaram a escultura original de isopor retirada da forma de resina, ressignificada para o último carro numa concepção criativa de objetos que encontraram no barracão e até mesmo esculturas de outras escolas para construir uma escultura feita de restos sobre ferro como é possível ver na sequência das Figuras 34, 35, 36 e 37, a seguir.

Figura 34 - Fala Majete²⁰



Fonte: Foto Fabio Rossi/ Agência O Globo (2022)

²⁰ Última alegoria da Grande Rio, escultura de ferro feita de materiais reutilizados “Fala Majete”, 2022. A alegoria ganhou o prêmio na categoria Fernando Pamplona.

Figura 35 - Fala Majete, *close*

Fonte: Foto Ailton de Freitas/ Agência O Globo

Figuras 36 e 37 – Esculturas de Cabeça de Exu²¹

Fonte: Coleção da Autora (2022)

²¹ À esquerda, escultura da cabeça de Exu, utilizada no carro abre alas e a mesma escultura ressignificada para o último carro em 2022.

A circularidade de trocas e doações destes objetos favorece e fortalece os vínculos entre as Escolas coirmãs mobilizando favores e relações sociais, evidenciando uma relação de apadrinhamento. Segundo Barbieri (2011), sedimenta-se uma das mais antigas tradições do Carnaval, que é e sempre foi uma história permeada pelo reaproveitamento e reutilização criativa de todo tipo de materiais baratos e objetos descartados pelo próprio Carnaval, até porque acaba sendo uma solução mais barata para colocar a escola na avenida. Neste sentido, as agremiações estão sempre buscando formas de diminuir os custos na construção dos seus desfiles, principalmente as escolas de sambas dos grupos de acesso, cujo repasse de verbas é menor se comparado as escolas do Grupo Especial. Em vista deste fato, as esculturas alegóricas são os objetos mais cobiçados, tidas como objeto de desejo e principal fonte de recursos financeiros

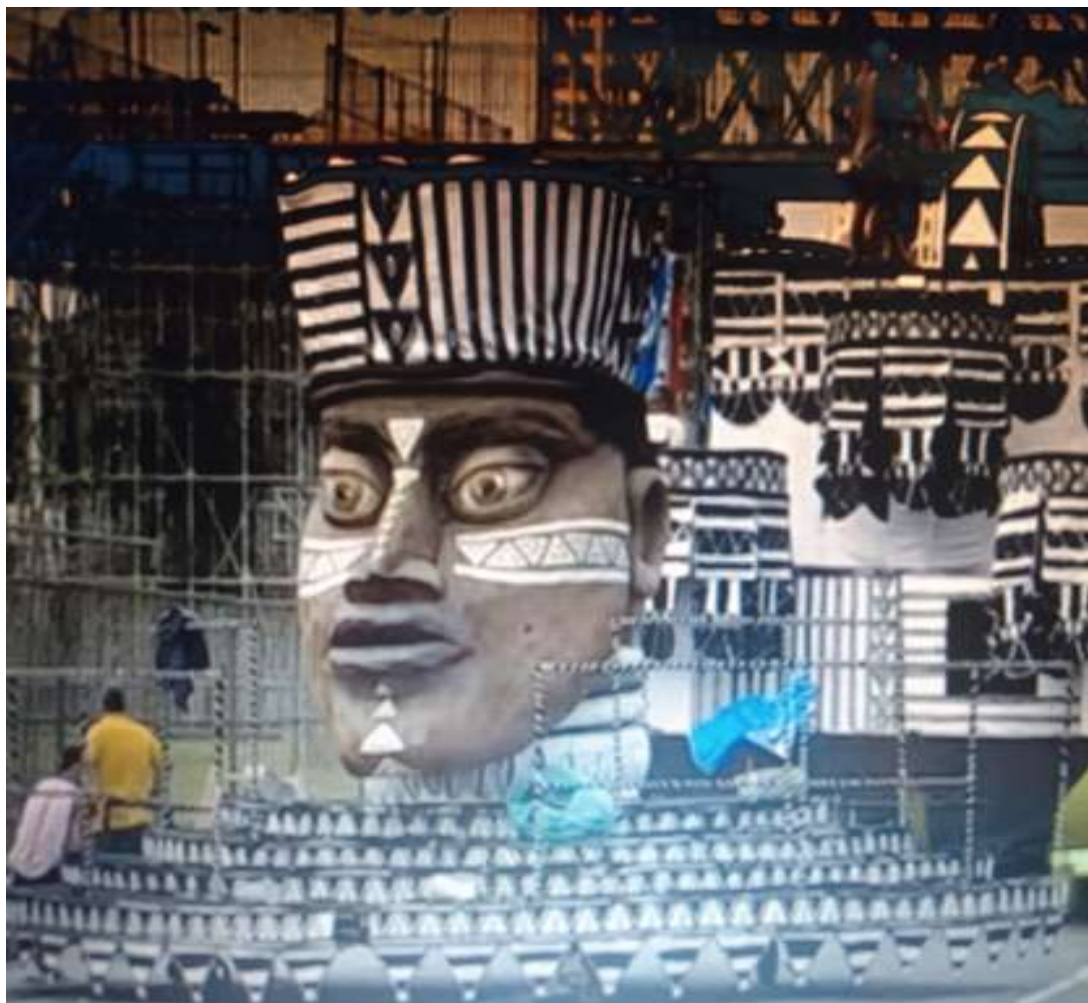
Após o término dos desfiles as esculturas e objetos de adorno irão circular por caminhos de ressignificações com nova narrativa em outras escolas de samba, como nas Figuras 38 e 39, abaixo, ou viajarão para outros estados brasileiros e até outros países.

Figuras 38 – Cabeça de Geledés



Fonte: G1 (2020)

Figura 39 - Mesma Escultura Resignificada ²²



Fonte: G1 e Coleção da Autora (2022)

²² A escultura cabeça com cobra esculpida por mim para o abre-alas, em 2020, criação dos carnavalescos Leonardo Bora e Gabriel Haddad; à direita, a mesma escultura resignificada na Série Ouro, pelo carnavalesco Leandro Vieira, da GRES. Império Serrano, 2022.

Outra diferença da escultura carnavalesca para a escultura clássica é sua roupagem festiva, revestida de adereços. Este exagero nos adereços é uma característica do Carnaval. Quanto mais adereços sobre um objeto, mais luxuosa e rica é a Escola de Samba. Esta roupagem é uma das primeiras coisas que se perde após o desfile, contribuindo para seus aspectos efêmeros. Os adereços constituem-se de pedrarias, espelinhos, forração com tecidos diversos, galões, acetatos e muitos outros elementos. Como podemos perceber na escultura da Cigana e do Cavalo nas Figuras 40 e 41, a seguir.

Figura 40 - Roupagem Festiva da Escultura Cigana²³



Fonte: Coleção da Autora (2016)

²³ Criação carnavalesco Fábio Ricardo para o enredo “A Grande Rio é do baralho!”2016

Figura 41 - Roupagem Festiva da Escultura dos Cavalos²⁴

Fonte: Coleção da Autora (2017)

Esta roupagem artística é produzida pelo coletivo e constitui a última etapa desta produção artesanal popular. A impecável vestimenta com muitos penduricalhos brilhantes, digna de um rei ou rainha, será vista uma única vez ou duas, caso a Escola venha desfilando como campeã. Esta característica fugaz distingue as esculturas de carnaval como arte efêmera; é exonerada por todo este rico adereço que é muito precíval e sensível às intempéries.

1.3 AS CATEGORIAS DAS ESCULTURAS DE CARNAVAL

As categorias de escultura de Carnaval estão relacionadas aos materiais que a constituem. Assim como nas Escolas de Arte, são utilizadas cerâmica, pedra, resina, bronze, cimento celular e esculturas feitas com materiais alternativos, nas Escolas de Samba, acontece o mesmo; existe a escultura feita de espuma (Figura 42), de ferro (Figura

²⁴ Carro 6, criação do carnavalesco Renato Lage para o carnaval de 2018, enredo "*Vai para o trono ou não vai?*"

43), de isopor (Figura 44) e de materiais diversos e alternativos. Entretanto, o material mais utilizado é o isopor.

Figura 42 - Escultura de Espuma²⁵ (1990)



Fonte: Foto Otávio Magalhaes (1990)

²⁵ Do escultor Marcelo. Só se sabe seu primeiro nome pois não trabalha mais com carnaval. A escultura de espuma não é muito usada no carnaval da atualidade.

Figura 43 - São Jorge, Escultura de Ferro²⁶ com Movimento



Fonte: G1 (2023)

Figura 44 - Busto Ivete Sangalo



Fonte: Coleção da Autora (2016)

A escultura de Carnaval tem como diferencial potente o material do qual é feita, ou seja, o “isopor” ou poliestireno expandido. O nome isopor é a marca, pois o produto em si recebe o nome de *Expanded Polistyrene* (EPS), e vem da família dos plásticos. O curioso é que é composto de 98% de ar e tem como base o petróleo que corresponde a

²⁶ Escultura feita pelo escultor de Parintins Alex Salvador. O artista começa a despontar na cidade do samba como o melhor escultor nesta categoria. 2023

apenas 2% do produto final. Oficialmente, o isopor foi criado em 1949, na Alemanha pelos químicos Fritz Stasny e Karl Buchholz. Uma de suas características é a capacidade de bloquear a umidade e manter a temperatura interna, e por isso, passou a ser utilizado pela guarda costeira dos Estados Unidos em seus barcos. Entretanto levou duas décadas para chegar ao Carnaval.

Figura 45 - Blocos de Isopor para Confeção de Esculturas



Fonte: Coleção da Autora (2023)

De acordo com relatos de profissionais do meio, quem pela primeira vez utilizou e introduziu o isopor nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, em 1970, para fins escultórico cenográficos foi o escultor gaúcho de origem austríaca, radicado no Rio de Janeiro, chamado Yarema Ostrog, que, através do olhar curioso e observador do escultor começou a explorar o material, conforme relata Carneiro, a seguir.

[...] Conta-se que, segundo relato do próprio Yarema, ele estava no Cais do Porto vendo o desembarque de máquinas embaladas nesse material que o impressionou por sua leveza e grande semelhança com o mármore. Curioso, ele resolveu investigar suas possibilidades escultóricas realizando experimentos de desbastes com serrotes, facas, raladores e lixas. (...) a nova técnica do isopor (trazida por Yarema Ostrog e aperfeiçoada pelos escultores de cenografia) com suas possibilidades dinamizadoras de produção, (...), foi descoberta nos bastidores dos estúdios cenográficos de teatro e TV e aperfeiçoada nos barracões do Rio de Janeiro por escultores-cenógrafos. (...) Nos finais dos anos oitenta para noventa, já estavam sedimentadas as novidades técnicas advindas do surgimento de novos materiais conhecidos desde os anos 1970, no contexto da escultura de cenografia. O poliestireno expandido, mais conhecido como isopor, o acetato e a resina de poliéster vieram para ficar e ditaram novos modos de se fazer

esculturas de Carnaval. São materiais derivados de petróleo e muito ricos em possibilidades tanto expressivas quanto práticas (2021, p. 22).

A utilização do isopor foi tentativa de solucionar um problema recorrente do passado, quando as esculturas eram feitas com materiais muito pesados como gesso e seu processo, muitas vezes, seguia os moldes acadêmicos, a exemplo dos dois bustos de gesso (Figura 46), a seguir. A escultura era primeiramente modelada na argila e depois fundida em gesso, com suas estruturas feitas de ferro ou madeira. Ficava tudo muito pesado e trabalhoso para se colocar no carro.

Figura 46 – Dois Bustos de Gesso, Carnaval Campeão, Mangueira²⁷



Fonte: Instagram Histórias do Carnaval, de 1950

Para solucionar o problema do peso, uma alternativa foi utilizar o papel machê sobre as estruturas de arame, o que deixava a escultura com ares grotescos, embora ficassem mais leves. Como podemos observar, a escultura de carranca feita de arame e papel machê por cima da estrutura, bem como, seus adereços tipo arabesco são de papel machê.

²⁷ As esculturas eram feitas nos modelos acadêmicos das Escolas de Artes.

Figura 47 - Escultura de Carranca e Adereços Laterais de Papel Machê, Joãozinho Trinta, 1974



Fonte: Foto Eurico Dantas, 24/02/1974.

A precisão das esculturas gerada pelo aperfeiçoamento das novas técnicas e materiais como o isopor, alterou radicalmente os processos de construção destes objetos. Com isso a dinastia do papel machê ou ‘de pasta’ não atendia mais as expectativas dos carnavalescos. Como podemos constatar segundo (Carneiro2021. p.76) quando cita a matéria do periódico Correio da Manhã, de 20/02/1970, o comentário do famoso carnavalesco Clovis Bornay;

O material empregado é o mais leve, e as figuras são quase todas feitas com isopor. “A minha ideia”, disse Bornay, que está dando o maior impulso à Portela, “é realizar uma alegoria mais moderna, mais animada. O tempo da chamada alegoria de pasta já passou. “Ninguém mais olha para as figuras feitas de camadas de papelão pintado e sem vida (1970, p. 2).

O fator tempo também contribuiu para substituição das esculturas de papel machê pelo isopor, pois com papel machê o processo de construção era lento e as peças demoravam muito a secar provocando uma substituição gradual dos materiais mais

pesados pelos mais leves e alternativos, cada vez mais distantes dos modelos antigos de confecção das esculturas. A crescente monumentalidade das esculturas, ao longo dos anos, trouxe para o artista escultor a necessidade imperiosa de se tornar cada vez mais hábil em tornar estes objetos mais complexos e expressivos.

1.4 OS GALPÕES DA CIDADE DO SAMBA: BARRACÃO DOS SONHOS

A Cidade do Samba ocupa o bairro da Gamboa e foi inaugurada em 2006 para atender à necessidade das Escolas de Samba que precisavam de um espaço adequado para confeccionar seus carros alegóricos. O complexo compreende 14 galpões, 12 ocupados pelas Escolas do Grupo Especial e dois pela LIESA.

Figura 48 - Maquete da Cidade do Samba (vista de cima)



Fonte: Coleção da Autora (2008)

Cada galpão possui quatro pavimentos, sendo o térreo e o quarto andar com metragem quadrada mais extensa que o segundo e terceiro (onde geralmente ficam as salas do Carnavalesco, Diretoria, Presidência, Financeiro, Refeitório e banheiros com

chuveiros). Em cada um deles, existe um elevador que vai do térreo ao quarto andar, e é reservado exclusivamente para carga, diretores e presidentes. Todos os funcionários devem subir de escada para chegar aos andares de destino. O espaço térreo é reservado para produção dos carros alegóricos, e o quarto andar para confecção das esculturas. O pé-direito do térreo inclui o do segundo e o do terceiro andares.

Figura 49 - Parte dos Galpões e Praça de Eventos²⁸



Fonte: Coleção da Autora (2022)

Figura 50 - Planta Baixa dos Galpões na Cidade do Samba, 2006²⁹



Fonte: Coleção da Autora/ LIESA

²⁸ Com vista para GRES Grande Rio, à direita.

²⁹ Em 2023, a disposição ocorria assim: 01) Viradouro; 02) Imperatriz Leopoldinense; 03) Tuiuti; 04) Grande Rio; 05) Vila Isabel; 06) Portela; 07) LIESA; 08) Salgueiro; 09) Império Serrano; 10) Mocidade; 11) Beija Flor; 12) Tijuca; 13) Mangueira; 14) LIESA. Em 2023, os galpões da LIESA abrigaram o excedente de carros alegóricos de pelo menos três Escolas, uma delas a Grande Rio.

No quarto andar, existe um vão de aproximadamente cinco metros quadrados (Figuras 49 e 50), que permite ver o térreo com seu imenso pé direito. É através deste vão que as esculturas descem pela monovia aérea, depois são colocadas nos carros alegóricos correspondentes.

Figuras 51 e 52 - Vão Central (Esq.) e Visão do Térreo (Dir.)



Fonte: Coleção da Autora (2022) e (2017)

Figura 53– Vista do Vão pelo Térreo



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 54 - Monovia Aérea por onde são Içadas as Esculturas



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 55 - Descida da Escultura pelo Vão Central



Fonte: Coleção da Autora (2024). Equipe de escultores, Andrew Fingolo, Felipe Vicente e Diego Martins

Figura 56 - Descida da Escultura pela Monovia Aérea



Fonte: Coleção da Autora (2024)

Figura 57 - Escultura Descendo para ser Colocada no Carro



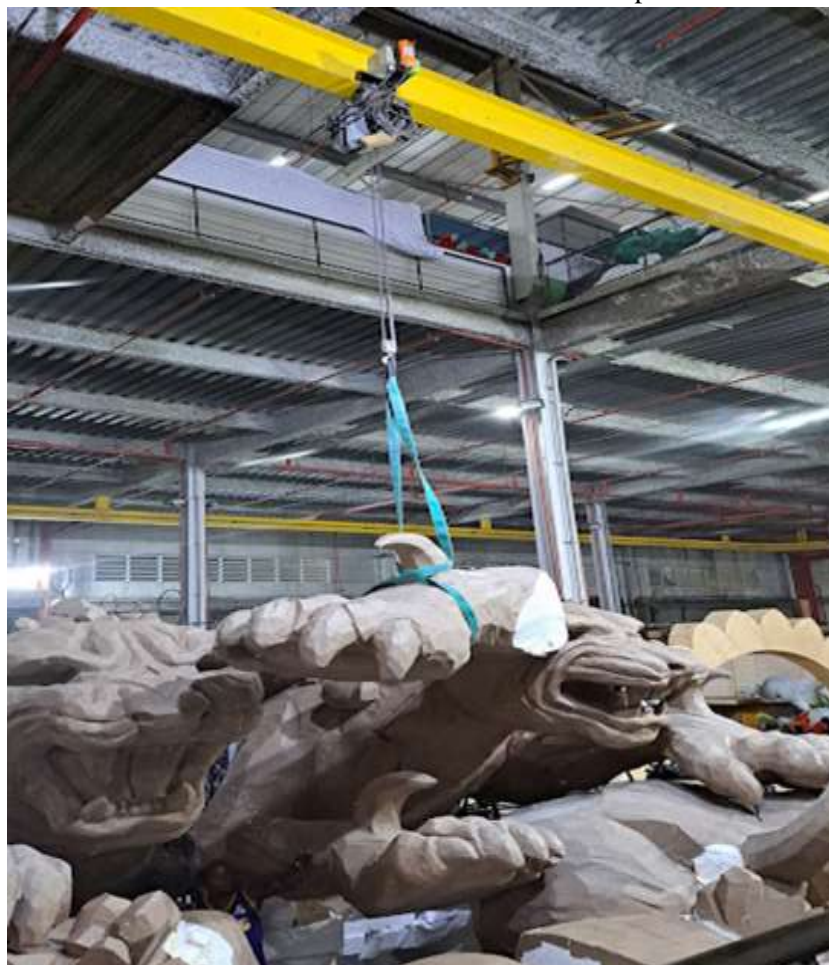
Fonte: Coleção da Autora (2024)

Figura 58 – Monovia de Trilho



Fonte: Coleção da Autora (2024)

Figura 59 - Monovia de Trilho Levando Parte da Escultura para o Carro



Fonte: Coleção da Autora (2024)

O restante do espaço no quarto andar é dividido com outros chefes de escultura; porém, não existe um lugar certo ou definido para os escultores. Eles vão chegando e abrindo um espaço para trabalhar, delimitando-o com muros de isopor. Este mesmo espaço ainda é subdividido entre o armazenamento dos imensos blocos de isopor, os ateliês de fantasias, de destaques, de costura, de pintura, de vime, e ainda com as equipes de empasteladores, emassadores, laminadores e formistas, bem como, por um almoxarifado. Quatro salas são reservadas para as atividades turísticas da empresa “*Carnival Experience*”.³⁰

Figuras 60 e 61 – Espaço Reservado para os Escultores da Escola³¹



Fonte: Coleção da Autora (2022)

³⁰ Carnival Experience é um programa de turismo social de Pimpolhos da Grande Rio, uma Escola de samba mirim e uma ONG dedicada a promover a interação social e educar através da cultura do Carnaval. O Carnival Experience é uma atividade social que contribui para a manutenção de futuros carnavais. Experimente a criação do Carnaval do Rio de Janeiro sob uma perspectiva privilegiada: visite a Cidade do Samba, entre no Barracão da Escola de Samba Acadêmicos da Grande Rio, aprenda sobre a história do Samba e dos desfiles de Carnaval, entenda a produção de carros alegóricos e fantasias e entre no clima do samba vestindo uma fantasia de carnaval de verdade, uma aula de samba e uma bebida de boas-vindas! Disponível em: <https://c2.tours/livelo> .

³¹ Saindo do elevador no quarto andar e pegando o corredor para direita.

Figura 62 - Visita de Turistas ao Barracão, 2018³²

Fonte: C2 Tours. Disponível em: <https://c2.tours/livelo> . Acesso 04/05/2023.

À época de sua construção, a Cidade do Samba atraiu um número muito grande de pessoas talentosas: escultores com formação acadêmica ou não, artesãos e artistas com a esperança de exercer seu ofício num lugar onde habilidades manuais ainda fossem valorizadas. Muitos escultores oriundos de áreas como cinema, teatro, televisão, parques, festas, etc., nos quais as artes manuais estão cada vez mais sendo substituídas pela arte digital, migraram para as Escolas de Samba.

A disputa tornou-se grande entre os escultores que competiam pela sua permanência em uma Escola do Grupo Especial. Antes, poucos escultores se aventuravam a trabalhar em Escolas de Samba por causa do estado depreciativo e insalubre da maioria dos barracões. E, então, isto com certeza não era mais um impedimento, principalmente para as mulheres.

A Cidade do Samba tornou-se o sonho de todo o artista que então almejava trabalhar com Carnaval. Em discursos oficiais foi denominada como "Fábrica dos Sonhos", ou "Galpão dos Sonhos". Vejamos o que dizem os idealizadores da Cidade do Samba:

³² Turistas com um guia da empresa e ao fundo, esculturas para o Carnaval de 2018.

Os idealizadores da Cidade do Samba consideram a denominação "Barracão" ultrapassada, na medida em que remete aos "tempos difíceis" da produção dos desfiles. Que tempos difíceis eram esses? Eram os tempos em que o próprio espaço para montar os carros alegóricos era criado e recriado a todo instante na base do imprevisto. A improvisação começou, como ressalta a revista da LIESA nos subúrbios, passou pelo Pavilhão de São Cristóvão e terminou nas Docas. Eram "tempos difíceis", quando os carros eram acabados nas ruas e nem havia lugar para mexer a tinta a ser usada na arte final das esculturas e das alegorias. Os discursos institucionais difundem, assim, a ideia da "falta de espaço interno" como "um obstáculo à produção", levando a improvisação, bagunça e sujeira. Em contraposição, aos "antigos" barracões, ressaltam o planejamento sistemático, a ordem e a limpeza que distinguem as condições de trabalho experimentadas pelos fazedores dos desfiles Carnavalescos na Cidade de Samba. No entanto, todas as tarefas e as atividades requeridas na produção artística dos desfiles de Carnaval sempre foram, detalhadamente, planejadas e preparadas em suas diferentes etapas. As dificuldades diziam respeito à circulação de materiais e de peças, assim como à falta de refeitórios e/ou à pouca disponibilidade de sanitários tanto para homens, como para mulheres. (Blas, 2004, p. 75).

No entanto, o nome que prevalece atualmente é "Barracão", o que preserva a tradição. Atualmente, a Cidade do Samba mantém seu prestígio e ainda figura como um objetivo a ser alcançado por muitos artesãos/artistas que almejam trabalhar com o Carnaval.

2 O ESCULTOR DE CARNAVAL

2.1 ESTRATÉGIAS DE ADAPTAÇÃO NA TRAJETÓRIA DA AUTORA COMO ESCULTORA DE CARNAVAL

A palavra adaptação seria apropriada para quem quer se sentir pertencente e conviver com as pessoas no barracão. Encontramos na teoria do biólogo, psicólogo e epistemólogo suíço Jean Piaget, amparo subsistente para compreender a lógica, as convenções e as relações sociais de convivência dentro do barracão de Carnaval. Segundo este teórico (1986), a adaptação representa o equilíbrio entre “assimilação e acomodação” e a ela denomina inteligência. Ainda para este autor, o processo só tem sentido diante de situações de mudança, nas quais aprender é adaptar-se. O pesquisador suíço sempre acreditou que o principal objetivo da inteligência fosse ajudar as pessoas em sua ambientação ao meio em que vivem. Há adaptação quando um organismo se transforma em função do meio e quando essa variação tem por efeito um acréscimo das trocas entre ambos, acréscimo esse favorável à sobrevivência do organismo (Piaget apud Bezerra *et al.*, 1991). As formas de adaptação têm a ver com atitudes próprias do ser humano, como o surgimento de hábitos e reflexos. Para Piaget pode-se modelar esse processo através de um conjunto estruturado que entra em relação com o meio. Há, então, dois casos a considerar:

a) os elementos do meio são incorporados ao conjunto estruturado que os transforma em si próprio (assimilação); b) o meio se transforma e a organização se adapta a essa mudança, se transformando ela própria (acomodação). Esses dois processos são conhecidos respectivamente como assimilação e acomodação. Assim, pode-se dizer que a adaptação é um equilíbrio entre a assimilação e a acomodação. A assimilação corresponde à utilização, por um esquema, das coisas existentes no mundo como parte de seu próprio funcionamento; Acomodação consiste na modificação de esquemas para que se ajustem às coisas novas que aparecem no mundo. Assimilação: é o processo de incorporar um elemento externo a um esquema sensorio-motor ou conceitual do sujeito. Acomodação: é o processo pelo qual a assimilação considera as particularidades dos elementos que assimila. [...], a adaptação intelectual é um equilíbrio progressivo entre um mecanismo assimilador e uma acomodação complementar, e a mesma só se realiza quando resulta num sistema estável, isto é, quando há equilíbrio entre a assimilação e a acomodação (*Idem, ibidem*, 1991, p. 13 a 32).

À vista disso, aprender a se adaptar em situações de mudanças faz parte do ciclo de equilíbrio entre assimilação e acomodação. No barracão de uma Escola de Samba, o indivíduo passa por este processo dezenas de vezes, em tempo recorde, o aprendizado depende desses processos de troca para atualizar suas potencialidades e desenvolver sua capacidade de se sentir integrado.

Portanto, nesta seção faz-se necessário que o texto seja por vezes autorreferente. São circunstâncias nas quais me fiz personagem, e algumas informações aqui incorporadas são de conversas informais na organicidade de adaptação no dia a dia do trabalho no barracão.

Foi exatamente neste cenário de adaptação ao novo espaço da Cidade do Samba, dentro Barracão da GRES Grande Rio, que consolidei minha carreira como escultora profissional de alegorias carnavalescas, com efetiva participação como uma das duas únicas escultoras num universo exclusivamente masculino.

Em 2005, comecei a trabalhar na Cidade do Samba, na GRES Caprichosos de Pilares. No início, ainda sem um local definido para a construção das esculturas, tive que alugar um galpão para confeccionar as esculturas e levá-las de caminhão para a Escola. As Escolas estavam ainda adaptando-se ao novo espaço, com muitos gastos para assumir. Cada Escola a época mantinha seu antigo Barracão, até porque não era certa sua permanência no Grupo Especial. Na sequência de minha carreira, em 2006, trabalhei na GRES Caprichosos e GRES. Império Serrano e, em 2007, na GRES. Império Serrano e na GRES Estácio de Sá.

Em 2008, fiz um orçamento de três carros para o Grande Rio, com o Presidente Helinho de Oliveira,³³ importante figura política da Escola. Após o fechamento do orçamento dos carros alegóricos me dirigi ao quarto andar com minha equipe para ver o espaço onde íamos trabalhar. Logo no início, percebi as condições precárias ao entrar no quarto andar do barracão da GRES. Grande Rio. Não era exatamente um sonho e muito menos um paraíso como idealizava. Foi preciso me adaptar.

No quarto andar da Escola, observei que os ateliês dos aderecistas eram feitos de divisórias de tela de galinheiro formando um cercado de tamanhos aleatórios e divididos de ruelas entre eles, onde cada artesão empenhava-se em ser melhor que o outro em seus afazeres. Numa conversa entre mim e o atual diretor de Barracão Silvio Cielo, ele

³³ Hélio de Oliveira (Helinho), é Presidente de Honra do GRES. Acadêmicos do Grande Rio e Vice-Presidente da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

relembra; _ "Os cercadinhos pareciam jaulas, porque as divisórias eram feitas de tela de galinheiro e compensado. Às vezes alguns turistas paravam em frente aos cercados para ver o artista trabalhando em seu ofício, dava a impressão que estavam num zoológico humano”.

O local era quente, barulhento e, no chão, frequentemente, pisávamos numa água que escorria do bebedouro e formava uma lama de pó de massa corrida com pó de fibra de vidro e resina misturados. A maioria dos artesãos dormiam no quarto andar durante o tempo de trabalho. Todo dia tinha briga por espaço, por sumiço de extensões, tomadas, bancos, escadas. Havia ainda os escultores que disputavam um lugar para esculpir, que foi o meu caso. Na verdade, na Grande Rio não existia lugar pré-definido para cada artista, como nas primeiras Escolas que trabalhei, nas quais todo este mesmo espaço era só para os escultores e a construção das esculturas. Diante desse ambiente caótico, percebi que teria que conquistar meu espaço. Segui em frente, vi que no canto direito os escultores armazenavam uma montanha de sobras de isopor, apesar do lixo achei aquele canto estratégico para começar.

Os cantos para mim são estratégicos. Do canto tenho uma visão geral de tudo. Este canto que é uma quina ancorada por duas retas, geralmente no ângulo de 90°, me permite muitas possibilidades: a) utilizar as duas paredes; b) colocar um armário bem no canto paralelo a uma das paredes, e este já se torna um lugar protegido para se trocar de roupa entre outras coisas e c) é da parede para frente que avançamos conquistando territórios, atrás de nós, só o que nos pertence. Meu espaço era uma montanha de restos de isopor. Sim, tive que remover a montanha de lixo de isopor para ficar em seu lugar. Praticamente, entrei no lugar do lixo (Figura 63).

Figura 63 - Vista da Montanha de Lixo de Isopores, Canto Direito, 4º andar, 2008



Fonte: Coleção da Autora (2008). Equipe de escultores, Antônio Marcos da Silva e Welinton Costa

Figuras 64 e 65 - Retirando Lixo, 2008



Fonte: Coleção da Autora (2008). Equipe de escultores, Andrew Fingolo, Felipe Vicente e Diego Martins

Todos os dias, à noite, quando todos os outros escultores iam embora, empurrávamos os muros de isopor feitos para dividir os ambientes entre os escultores. Avançávamos de 50 em 50 centímetros para aumentar nossa área de trabalho, conquistando mais espaço sem que ninguém percebesse. Nosso espaço físico foi

aumentando junto com minha capacidade de adaptação tanto ao ambiente quanto aos desafios de esculpir no coletivo e em um material totalmente inédito que era o isopor. Aos poucos fui me estabelecendo, aprendendo novas técnicas com a troca de experiências. Atualmente o espaço de produção das esculturas encontra-se no mesmo quarto andar de outrora, onde ocupo o mesmo canto do lado direito deste andar, com a diferença que quando chego com a minha equipe, já está tudo limpo e organizado (Figura 66).

Figura 66 - Canto Direito do 4º Andar



Fonte: Coleção da Autora (2020)

Figura 67 - Equipe Trabalhando. Canto Direito do 4º andar, em 2022³⁴

Fonte: Coleção da Autora (2022). Equipe de esculturas, Andrew Fingolo e Felipe Vicente

Portanto, pode-se dizer que a adaptação é a busca do equilíbrio entre assimilação e acomodação. Quando entramos num ambiente novo ou nos deparamos com situações novas assimilamos as novidades como parte das coisas existentes no lugar, como parte de seu próprio funcionamento; em seguida, acontece a acomodação que consiste na modificação de esquemas internos que se ajustam às coisas novas que aparecem no mundo em situações de mudança. Este ajuste busca estabilizar e equalizar um certo desconforto provocado pelo novo, ao tentar o equilíbrio criamos situações novas para melhor nos adequarmos a estas mudanças. Por isso, aprender é, em parte, saber se adaptar.

³⁴ Equipe: Marina Vergara, Andrew Fingolo e Felipe Cunha, iniciando os trabalhos em 2022.

2.2 O ESCULTOR NO COLETIVO: AS CONVENÇÕES E OS ELOS COOPERATIVOS

As alegorias são formas de arte coletiva que envolvem em sua confecção o carnavalesco e sua equipe de especialistas e ajudantes”. Cada elo desse processo coloca em cena não só formas distintas de expressão artística como grupos sociais muito diferentes entre si.

(Helenise Guimarães)

A compreensão do coletivo e a rede de relações sociais ligadas ao processo de construção das alegorias nos bastidores dos galpões da Cidade do Samba nos mostra a arte desenvolvida pelas equipes de criação no contexto do desfile das Escolas de Samba. O sociólogo Howard Becker destaca;

que boa parte dos escritos sociológicos fala de organizações ou sistemas sem referência às pessoas cujas ações coletivas constituem a organização ou o sistema. Grande parte da literatura sobre arte, como produto social, faz o mesmo, demonstrando correlações ou congruências sem referência às atividades coletivas por meio das quais elas foram produzidas ou falando de estruturas sociais sem referências às ações de pessoas que fazem juntas coisas que criam essas estruturas (2000, p. 190).

O Carnaval é produto da ação coletiva destas redes de relações sociais, na qual a divisão do trabalho desempenha um papel crucial para o êxito da festa, na medida em que a coordenação de muitos indivíduos entra na produção das ferramentas necessárias para o processo de criação e de rotinas dos artistas envolvidos. Cooperação, elos cooperativos, divisão de trabalho, convenções compartilhadas, mudanças e restrições fazem parte do panorama artístico deste universo carnavalesco.

O papel do produtor de ações, aqui, deve ser investigado pelas divisões de trabalho. As três categorias na divisão de trabalho dos atores sociais implicados na produção do Carnaval são: a) o artista – idealizador e Carnavalesco; b) o pessoal de apoio, que são os fazedores e ou considerados fornecedores de suporte técnico, tais como: o projetista, os escultores, pintores, marceneiros, ferreiros, costureiras, formeiros e laminadores e c) o público, que é o receptor pré-informado, ou seja, existe um treinamento de plateia que ocorre através das mídias informativas, as quais circulam meses antes de começar o Carnaval preparando o público para o entendimento das regras de como se vê um espetáculo destes.

Dentro de uma Escola de Samba, podemos nos deparar com certas "convenções", que do ponto de vista de Becker, são ideias e formas de compreensão que as pessoas têm em comum e através das quais realizam suas atividades cooperativas. Quando Becker usa o termo "convenção", o que lhe interessa é compreender como os diversos mundos institucionalizados se mantêm por meio de interações face a face, constantemente reinventadas.

As convenções são padronizadas; nem rígidas, nem imutáveis. O artista seguirá as convenções apenas se quiser economizar tempo, dinheiro e para ter uma previsão dos efeitos que provocará no público, familiar a tais convenções. Elas tornam a ação coletiva mais simples, conforme este mesmo autor:

Através da compreensão da obra, pelo artista e o público, surge um corpo de convenções indiciais ou interpretativas, mais ou menos flexíveis. Tal sistema de organização social não é somente fundamentado em conceitos ou convenções, mas também pelas descobertas empíricas. O material empírico deve ser investigado considerando que, o fato de a ação coletiva ocorrer repetidamente, não garante uma verdade absoluta das convenções. (Idem, *ibidem*, p. 219 - 221).

A sociologia interacionista considera o "mundo da arte" como algo construído pela interação entre os sujeitos, no caso são os grupos artísticos participantes, uma cadeia de produção que compreende produtores, distribuidores e consumidores de artefatos, quem os valoriza e que convenções são estabelecidas. Ainda segundo Howard Becker:

Uma análise sociológica de qualquer arte (...) investiga a divisão do trabalho (que nunca é natural, mas resulta de uma definição consensual da situação): concepção da ideia, concepção dos artefatos físicos necessários, criação de uma linguagem convencional de expressão, treinamento do pessoal e plateias artísticas, etc (1997, p. 207).

De acordo com Becker (1997, p. 127), "onde quer que o artista dependa de outros, existe um elo cooperativo". Toda arte que conhecemos envolve redes elaboradas de cooperação. Como vamos experimentar um resultado sem a cooperação do outro e sem divisão de tarefas? Acrescenta Sennet (2015, p. 9,17,26), que "a cooperação azeita a

máquina de concretização das coisas, e a partilha é capaz de compensar aquilo que acaso nos falte individualmente".

Figura 68 – A União Faz a Força



Fonte: Coleção da Autora. Equipe de Escultores (Esq. p Dir.): Marina Vergara, Andrew Fingolo, Diego Martins e Felipe Cunha (2019)

(
 Todos os agentes implicados na construção coletiva deste mundo artístico, que no caso é o Carnaval carioca, consideram estes fatores como premissa para trabalhar em conjunto. Dentro do Barracão, as partes se ajudam, como dissemos anteriormente, para formar o todo. Sem a partilha cooperativa nem sequer levantamos uma escultura do chão. Por estarmos num ambiente coletivo de produção criativa, a cooperação se revela naturalmente pois existe um fim comum.

Para Sennett (2009), a cooperação está embutida em nossos genes, mas não pode ficar presa a comportamentos rotineiros; precisa desenvolver-se e ser aprofundada. É uma habilidade a ser exercitada. O que se aplica particularmente quando lidamos com pessoas diferentes de nós; com elas, a cooperação torna-se um grande esforço pois requer capacidade de entender e estar receptivo ao outro para agir em conjunto. É um processo espinhoso, implica em ouvir com atenção, agir com tato, encontrar pontos de convergência através de uma conversa mais dialógica.

Quando descemos a peça para montá-la no carro alegórico é sempre um momento tenso para nós escultores, porque dependemos da sincronicidade e cooperação das outras equipes. Após a modelagem do isopor, a escultura de Carnaval entra num processo coletivo de codependência de outras equipes e exige um esforço maior de entendimento de prioridades de serviços. Os conflitos gerados na fixação das peças no carro dizem respeito à falta de cooperação e entendimento por parte das outras equipes, que muitas vezes não querem parar o que estão fazendo.

Figuras 69 e 70 – Sincronicidade de Cooperação entre Equipes de Ferragem, Madeira, Laminação e Escultura



Fonte: Coleção da Autora. Equipe de montagem, Diogo gomes da Fonseca, Diego Martins e Felipe Cunha (2017)

Entretanto, mesmo quando há conflito ou cooperação. Para Becker (1977, p. 10-11), a noção de compartilhamento coexiste nestes “mundos artísticos”. E ainda formula que a interação entre grupos distintos se sobrepõe as competições que habitam o ambiente de trabalho, como condição para se fazer uma obra de arte coletiva, visando um fim comum que é, desembocar o Carnaval na avenida.

2.3 QUEM É O ESCULTOR DE CARNAVAL: O ENCANTADOR DE ESPAÇOS

Onde o abstrato entre, amarre com arame.
(Manoel de Barros)³⁵

O escultor é o artista responsável por interpretar e concretizar as ideias abstratas dos carnavalescos, revertendo-os em massa escultórica que extrapolam os chassis transformando-os em carros alegóricos de beleza faraônica, Figura 69. O escultor é visto dentro da Escola de Samba como um artista possuidor de capacidades manuais e intelectuais para transformar a matéria bruta em esculturas dando vida a um material inerte e sem forma. Ou seja, “(...) botar aflição nas pedras como fez Rodin” (Barros, 2015, p.18). O resultado desta ação de transformar o pensamento interior em monumento se traduz em sentimentos de encantamento geral que preenche os espaços do Barracão. A este respeito, o poeta Paul Claudel, em seus escritos sobre a irmã, a escultora Camille Claudel, descreve os sentimentos provocados pelo trabalho da artista dentro de um espaço:

Da mesma forma que um homem, no campo, se serve de uma árvore ou de um rochedo ao qual seus olhos se prendem, a fim de acompanhá-lo em sua meditação, uma obra de Camille Claudel no meio do apartamento existe unicamente através de suas formas, assim como essas curiosas rochas colecionadas pelos chineses, como um tipo de monumento do pensamento interior, o tufo de um tema proposto a todos os sonhos. (...). Ao passo que num livro, por exemplo, somos obrigados a ir buscá-lo nas prateleiras de nosso armário, uma música, a tocá-la, ao contrário, a peça trabalhada, de metal, ou de pedra, exala de si mesma seu encantamento, e a casa inteira é por ela penetrada (Claudel, Paul *apud* Moretti, 2008. p. 41).

³⁵ Livro das Ignorâncias, 2015, p.19.

Figura 71 - Carro Abre-Alas no Barracão, Cabeça de 5m de Exu Bara, 2021



Fonte: Coleção da Autora (2021)

Assim que uma peça é finalizada pelo escultor torna-se o ponto alto da arte no barracão. Se na avenida a escultura brilha coletivamente na composição de um carro alegórico, é no barracão, separada do contexto do desfile, que este objeto possui poder de encantar o ambiente e as pessoas. É algo que mexe com o imaginário da coletividade no nosso dia a dia, atraindo pessoas de todos os outros setores para visualizar aquele monumento feito do bloco de isopor. Criador e criatura se tornam distintos, percebidos diferentes na percepção da criação. O criador é admirado por construir do bloco frio, algo “vivo”.

Figura 72 – A Autora, a Escultura e a Ferramenta



Fonte: Coleção da Autora (2022)

Figura 73 - Oxóssi Finalizado, Criação Leonardo Bora e Gabriel Haddad, Carnaval 2020



Fonte: Coleção da Autora (2020)

A partir de então, é gerado um sentido de empoderamento e pertencimento entre os profissionais e as pessoas que ajudaram de alguma forma no processo de criação da escultura. Até porque alguns, de fato, participaram com soluções criativas, dando alguma colaboração ao escultor, que muitas vezes incorpora tais ideias na hora de fazer.

O fazer parte, traz em si um sentimento de coautoria, por ser coadjuvante na participação do processo criativo e contemplar o inacabado dessa imagética. O sentido de pertença se torna real. Ver num pedaço da escultura algo que ele deu a ideia para solucionar criativamente e, posteriormente, vê-la na avenida. O que ele ajudou de alguma forma a criar ganha um significado, o de fazer parte do todo. É diferente da arte que muitos costumam ver nas ruas como, por exemplo, os monumentos públicos das praças, os quais parecem indiferentes e distantes de sua realidade. Este acesso à cultura como sua, ganha dimensões de integração.

Figura 74 – Empasteladoras ³⁶admirando as esculturas



Fonte: Coleção da Autora (2023)

³⁶ Empasteladoras ao fundo, Viviane e Maria, admirando o conjunto de sete onças, de sete metros. Criação dos carnavalescos Leo e Gabriel Haddad, para o Carnaval de 2024, com enredo ‘Nosso Destino é Ser Onça’.

Figura 75 - Aderecista Wellington Conversando com a Onça de Isopor



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Este encantamento não é atual e nem pertence tão somente ao Carnaval. Na Antiguidade egípcia, os escultores modelavam figuras faraônicas em imensos blocos de pedra, pensadas para durar uma eternidade. O escultor preocupava-se em manter viva uma imagem fiel e plácida do rei, que deveria ser preservada, mantendo-se para a posteridade os aspectos essenciais do faraó. O próprio nome egípcio para designar escultor era “aquele que mantém vivo” (Gombrich, 2018, p 50). Estas esculturas faraônicas impunham respeito, admiração e encantamento, bem como, adoração e devoção do povo egípcio, por considerar que as estatuas possuíam uma representação do próprio faraó ou dos deuses, aos quais prestavam devoção. A vista deste fato, ainda hoje, podemos encontrar dentro do barracão pessoas que fazem reverências, preces e ou colocam oferendas nas esculturas que representam as imagens dos santos ou entidades de

sua devoção; as pessoas colocam oferendas, tais como: cigarros, rosas. e ainda, e fazem pedidos a Zé Pelintra e para Omolu, pediam cura, como nas Figuras 76 e 77, a seguir.

Figura 76 - Escultura do Zé Pelintra, Carnaval 2022



Fonte: Coleção da Autora (2022)

Figura 77 - Escultura de Omolu, Carnaval 2020



Fonte: Coleção da Autora (2020)

Para os escultores este processo de encantar traz consigo não só a satisfação de um trabalho bem feito na conquista de um objetivo, que no Carnaval é coletivo, mas um sentimento importante de empoderamento crítico na construção de si. Para Paulo Freire, o empoderamento;

ocorre à medida que o sujeito evolui de uma consciência ingênua para uma consciência crítica da sua condição atual. Esse processo ocorre por meio da relação dialética homem-mundo, idealizada em um ato de reflexão-ação-reflexão, ou seja, na práxis, levando o sujeito ou grupo a abandonar antigas posturas reativas ou receptivas, passando a agir com liberdade, considerando sua capacidade pessoal e social. Desse modo, o empoderamento é visto como um processo educativo com ênfase no desenvolvimento da consciência crítica dos sujeitos, tanto em âmbito individual como no coletivo, perante as relações de poder instauradas na sociedade em geral e entre homens e mulheres. Desse modo, um processo de empoderamento deve envolver a consciência individual e a ação coletiva (1986, p. 50).

A palavra empoderamento às vezes nos remete ao feminino; no entanto, o texto de Freire nos mostra que o empoderamento é para todos e consiste em retirar os indivíduos de sua usual condição de passividade, de contemplação e mobilizá-los para qualquer tipo de construção comum que leve ao enriquecimento da experiência e abra possibilidades para a reflexão sobre si mesmos e sobre a percepção que têm do mundo em que estão inseridos. Ao afirmarem, por meio da atividade cultural, sua condição de sujeitos atuantes, os indivíduos podem certamente levar para outras esferas da existência essa mesma experiência.

Apesar de não ser o escopo desta pesquisa tratar da questão de gênero, se faz necessário dizer que o Carnaval ainda é um lugar no qual a autoridade é exercida pelos homens e as barreiras sociais ainda têm que ser ultrapassadas com muita determinação pelas mulheres. Como artista, mulher e mãe, muitas vezes precisei provar que era capaz de dar conta da grande demanda das gigantescas esculturas que compõem os carros alegóricos. Com os anos de trabalho no barracão, a superação dos obstáculos a cada escultura terminada, fortalecia minha capacidade pessoal e social, que evoluiu de uma consciência ingênua para uma consciência crítica dentro deste espaço coletivo.

De fato, a ausência feminina no setor de esculturas, que é de predominância masculina, chama a atenção. Apesar de não existir distinção entre ser mulher escultora ou ser homem escultor dentro do Barracão, ao menos no que diz respeito ao talento, habilidades e velocidade na entrega das peças, a maioria das pessoas sempre ficam surpresas ao ver mulheres como chefes do setor de esculturas. A partir desta curiosidade,

estamos sempre sendo entrevistadas a respeito da ausência feminina como escultoras. Como mostra a Figura 78, da entrevista³⁷ dada por esta autora à Revista da Grande Rio.

Figura 78 - Entrevista; 'Escola de Samba Gênero Feminino'



Fonte: Wagner Loeser. Revista da Grande Rio, p.13 (2022)

Em 2022, eu e Andrea Vieira, ganhamos o prêmio “17º Plumas e Paetês Cultural de “melhores escultoras de isopor do Carnaval”, Figura 79, consagrado pelo primeiro campeonato da Grande Rio com o enredo “As sete chaves de Exu”, Figura 80. Este é um reconhecimento importante para nós mulheres, que esculpimos nas frestas ou nos hiatos

³⁷ Marina Vergara chegou há 22 anos, em busca da oportunidade de exercer seu ofício de formação, é graduada na Escola de Belas Artes, da UFRJ, com especialidade em escultura. Já em seu curso, via a desigualdade entre homens e mulheres. "Éramos três ou quatro em uma turma majoritariamente masculina. A escultura é tradicionalmente vista como atividade mais pesada, própria para homens", lamenta. "Mas não é verdade, tanto que estamos eu e Andrea aqui para provar". Ela fala da parceira Andrea Vieira, uma das escultoras mais experientes em atividade nas Escolas, dona da experiência de ter trabalhado com lendas como Joãozinho Trinta. Hoje, Marina se sente estabilizada em sua função e tem liberdade, mas nem sempre foi assim. "Tive que conquistar meu espaço". A primeira barreira aconteceu na contratação: "A remuneração oferecida para mim sempre era abaixo do que se pagava aos homens, porque questionaram minha capacidade de entrega e minha competência". A história de Marina e Andrea inspira jovens como Nayra Nascimento, 22 anos, filha do presidente Milton Perácio. Entrevista à Luise Campos. (Revista Grande Rio, 2022).

deixados por algum escultor menos atento ou negligente com seu trabalho. São conquistas que ajudam no processo de valorização, pertencimento e empoderamento.

Figura 79 - Prêmio 2022, Grupo Especial, 17º Plumas e Paetês Cultural
Melhores Escultoras de Isopor do Carnaval



Fonte: Plumas e Paetês Cultural (2022)

Figura 80 - Prêmio Fernando Pamplona



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Para além de esculpir pensando na eternidade, como o povo egípcio, o escultor de Carnaval o faz durante meses para causar impacto de apenas uma noite, talvez duas e nada mais, como já mencionado. O escultor dá vida aos sonhos dos carnavalescos por um breve período, que dura o tempo de seu fazimento e se finda na Avenida. Para se ter uma ideia da importância do escultor nas histórias da Escola de Samba, no passado ele era tão valorizado que chegava a ganhar mais que o carnavalesco:

o escultor de Carnaval era muito admirado e respeitado. Era considerado por todos, desde o porteiro, passando pelo pessoal da cozinha, costura, adereços, ferreiros, até a alta cúpula de diretores, presidentes e patronos. Todos o admiravam como a um ser mágico que tinha o dom divino de materializar os projetos muitas vezes delirantes da imaginação de Carnavalescos geniais. Naquele tempo, não eram os escultores que fechavam altos contratos (de palavra) e recebiam mais dinheiro que os próprios Carnavalescos. (...) nos idos dos anos 1980 e 1990, o escultor era bem mais valorizado que atualmente na Cidade do Samba (Carneiro, 2021, p.71).

Na década de 1990, alguns escultores conseguiam fechar vários carros com um preço bem elevado sem fazer uma única escultura figurativa. Às vezes, o escultor com

domínio da anatomia figurativa fazia a peça principal e o outro fechava orçamento de todo resto do carro alegórico, e ambos eram bem remunerados. O escultor de Carnaval continuou a ser valorizado até final dos anos 90, quando uma leva de escultores artistas de Parintins³⁸ veio do estado do Amazonas para disputar o espaço com os artistas do Rio

Outro fator que contribuiu para esta desvalorização foi, como dito no Capítulo 2, a construção dos enormes galpões da Cidade do Samba, em 2006, na qual, atraiu uma gama de novos e talentosos artistas para o Carnaval, em vista desses fatos, os orçamentos dos escultores baixaram pela metade.

O impressionante domínio técnico das equipes de artistas de Parintins colocou-os à frente no Carnaval carioca por muito tempo. Com uma habilidade extraordinária em movimentar as esculturas, uma tecnologia transmitida pela tradição oral local e adaptada para a Festa do Boi, no Amazonas, tais artistas conquistaram o Carnaval carioca. As enormes esculturas, estruturadas com vergalhões forradas com um tecido chamado algodãozinho, por serem ocas, servem como base para estruturação dos movimentos com uso de elásticos cirúrgicos e cabos de aço, utilizados para dar movimento às peças, o que encantou a plateia. Com esta técnica própria, as equipes de escultores de Parintins fechavam grandes pacotes escultóricos por um preço aquém do mercado e faziam vários carros alegóricos em várias Escolas, entregavam tudo pintado e adereçado. No entanto, esta massificação estética de movimentos articulados em todas as esculturas dos carros alegóricos acabou causando um rompimento com a diversidade de outros talentosos artistas na cadeia produtiva criativa. Os Carnavais ficaram todos com a mesma plástica visual.

Com o passar do tempo, os carnavalescos interessados em valorizar a cultura da diversidade, que é a cultura plural do Carnaval, começaram a não mais fechar Escolas inteiras com as equipes de Parintins, preferindo junto à diretoria valorizar a primazia da diversidade estética, que abarca a criatividade de diferentes linguagens escultóricas nas Escolas de Samba. Mesmo agradando tanto quando chegaram nas Escolas de Samba com a novidade das alegorias articuladas, hoje esta arte está sendo utilizada de modo mais equilibrado. Ou seja, às vezes, em um carro com ‘dez’ esculturas apenas ‘uma’ possui

³⁸ Eram artistas da cidade de Parintins que faziam as esculturas da festa do boi. Esses concorrentes trouxeram consigo, além de muita vontade, uma maneira própria de trabalhar os movimentos das peças. Esses artistas ofereceram por seus serviços preços muito abaixo do mercado carioca, ganhando assim muito espaço e desvalorizando o trabalho dos escultores do Rio de Janeiro. Era o início do fim da época de ouro para esses artistas anônimos (Nivaldo, 2021, p. 164).

movimentos articulados que envolvem os escultores das equipes de Parintins. Um bom exemplo deste equilíbrio pode ser mostrado na fusão de trabalhos entre isopor, ferro e movimento, feito pelos artistas da equipe de Parintins em conjunto com equipe de escultores desta autora. Na sequência de Figuras 81 a 94, a seguir, mostramos a construção da Águia, para o carro 05 (último carro), no qual prestam homenagem ao cantor Zeca Pagodinho, no Carnaval de 2023, da GRES Grande Rio. Neste trabalho coletivo, fizemos a cabeça da águia e o Caprichoso Everson Jatobá da equipe de Parintins, fez as ferragens do corpo da águia, a forração, decoração das penas e o movimento do levantar de asas.

Figura 81 - Desenho Carnavalesco, criação de Gabriel Haddad e Leo Bora



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 82 - Estudando o Carro da Águia



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 83 - Maquete da Águia em isopor, Escala 1:20³⁹



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 84 - Fusão da Cabeça de Isopor com Esqueleto de Ferro, Parintins⁴⁰



Fonte: Coleção da Autora (2023)

³⁹ Para entregar ao Chefe da Equipe de Parintins, do Caprichoso Everson Jatobá.

⁴⁰ Experimentando o Esqueleto da Corpo da Águia.

Figuras 85 e 86 – Everson Jatobá, da Equipe Caprichoso Parintins, Experimentando as Varas de Pesca para Movimento da Asa e Colocando o Mecanismo para Mover (Dir.)



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figuras 87 e 88 - Encapando Asa e Corpo da Águia ⁴¹



Fonte: Coleção da Autora (2023)

⁴¹ Esta técnica, desenvolvida em Parintins, se faz com pequenos pedaços de algodão embebido em cola de contato.

Figura 89 - Corpo da Águia Fechado com Algodãozinho



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 90 - Colocando Arabescos de Isopor Laminados com Resina à base d'água sobre o Algodãozinho. (Eu e Felipe Vicente)



Fonte: Coleção da Autora

Figuras 91 e 92 – Equipe de Parintins Construindo o Mecanismo para que as Asas se Abram na Avenida, adereçando com Penas de Tecido (Dir.)



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 93 - Águia Pronta com Asas de Tecido com Movimentos Articulados



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 94 - Carro da Águia na Avenida, com Zeca Pagodinho (1º plano)⁴²



Fonte: G1 (2023)

Entretanto, a competição entre os artistas trouxe uma mudança de postura para os atores envolvidos com o Carnaval. Ou seja, os escultores procuraram se manter atualizados e com isso a beleza e a precisão das esculturas aumentaram, novas formas de fazer foram incorporadas às antigas técnicas, novas ferramentas foram criadas. Os carnavalescos ficaram mais exigentes e atentos quanto aos acabamentos, velocidade, compromisso com a entrega e organização pessoal do escultor, sem falar na qualidade de sua arte. Assim, se houve perda de valores orçamentais para o escultor, houve também ‘ganho técnico’ e ‘profissional’.

Esta profissionalização dos escultores de alegorias anda junto com mudanças ocorridas na parte técnica e material dentro das Escolas de Samba; uma delas foi a migração do papel machê para o isopor através do já citado escultor Yarema, na década de 1970. Outra mudança aconteceu através do carnavalesco Julinho da Mangueira, mestre na técnica do papel machê, ele chegou a possuir uma fábrica de esculturas carnavalescas, ficando responsável pela transição da produção artesanal comunitária para uma manufatura profissional (Carneiro, 2021, p. 21).

⁴² Disponível em: <https://portalpopline.com.br/wp-content/uploads/2023/02/Zeca-Pagodinho-Grande-Rio-4-800x533.jpg> . Enredo “O Zeca, o pagode onde é que é? Andei descalço, carroça e trem, procurando por Xerém, pra te ver, pra te abraçar, pra beber e batucar! Carnaval 2023

Todas essas mudanças atualizaram as formas de se relacionar e esculpir dos escultores de alegorias, transformando as relações entre escultores, carnavalescos e a Escola de Samba. Para os carnavalescos, proporcionou o aumento da capacidade de discernimento e conhecimento da arte de produção escultórica, possibilitando a escolha dos escultores mais afinados com seu projeto. Já os escultores, tiveram que repensar seus preços e aprimorar suas técnicas, e as Escolas por sua vez, descobriram que nem tudo que é ‘pacote’ funciona para a beleza estética do Carnaval.

Hoje, a maioria dos escultores dominam a anatomia humana figurativa, assim como as técnicas de se trabalhar no isopor. Ambos são requisitos para fazer parte da equipe de produção artística da Escola. No entanto, o mais importante é o compromisso da entrega no tempo certo. Sua anatomia pode até não ser a melhor, mas se há comprometimento com os prazos de entrega ele tem boa chance de permanecer na equipe, no próximo ano.

2.4 TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO ENTRE O ESCULTOR AUTODIDATA E O ACADÊMICO

Em todos os ramos do conhecimento, a cadeia de transmissão é fundamental. Se não há transmissão regular, o que se comunica é apenas conversa e não conhecimento.

(Luiz Antônio Simas)

O escultor de Carnaval, em sua grande maioria, não possui formação acadêmica. Ele aprende na própria Escola de Samba, com outros escultores. No antigo Egito, segundo Gombrich (2018, p.55), “existia uma tradição interna e direta, transmitida de mestre a discípulo, e de discípulo a admirador ou copista”. No Carnaval, acontece o mesmo. Muitos entram como estagiários ou aprendizes de outros escultores mais antigos, que carregam este conhecimento popular artesanal dos modos de confecção, elaborados para construir esculturas de isopor, e lhes passam essas técnicas, e é assim que elas são aperfeiçoadas geração após geração. Para (Simas, 2020, p. 46), “o ato de transmitir as tradições não pode ser estático, é algo para que outra pessoa possa colocar mais um elo em uma corrente que é dinâmica e mutável”. Trata-se de um aprendizado adquirido de modo empírico que evoluiu na própria Escola de Samba, através da busca de solucionar

limitações dos materiais utilizados para fazer as esculturas carnavalescas. Segundo este autor,

O ensinamento tradicional deve ser unido à experiência e integrado à vida, até porque há coisas que não podem ser explicadas, apenas experimentadas e vividas. (...), principalmente as que consistem em atuar sobre a matéria e transformá-la (2020, p. 46).

Muitos escultores talentosos surgiram sem nenhuma formação, nascidos dentro da própria Escola. Esse saber informal é adquirido pela experiência direta ou indireta, desvelado por um sistema de trocas e transmissões orais e práticas. Um exemplo desta observação é o que foi dito pelo carnavalesco Joãozinho Trinta, em entrevista ao jornal O Globo em 1997: "um dia vi um menino que mal sabia ler, se transformar em um escultor e construir um carro alegórico" (Carneiro, 2021, p.54).

O escultor de formação acadêmica atualiza seu potencial técnico com os escultores autodidatas, aprendendo a trabalhar nos materiais com os quais são feitas as esculturas. As técnicas são totalmente artesanais, a maioria das ferramentas são improvisadas e cada escultura requer nova ferramental, nova técnica de corte. Assim, seguimos sempre enfrentando novos desafios a cada nova escultura, compartilhando ideias entre os artistas, numa fusão de saberes permeada de trocas de conhecimentos, vindas das dificuldades em solucionar de maneira prática e criativa a construção da escultura no dia a dia no barracão. Para Canclini,

Este fenômeno é compreendido como "processos socioculturais nas quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.". Define os ciclos de hibridação como mecanismo estratégico ao estudo da identidade e hibridação interculturais que reestruturam os conjuntos históricos e as sedimentações sociais, tornando-os menos estáveis e gerando novos segmentos culturais (2003, p.156-157).

É neste processo de hibridização que surgem novos métodos e técnicas geradas pela partilha de ideias entre escultores antigos e recém-chegados, entre escultores autodidatas e acadêmicos, entre artistas e artesãos, entre arte erudita e popular, reinventando a história.

Como escultora formada pela EBA, percorri o estreito caminho entre a arte erudita-acadêmica e a arte popular desenvolvida nos barracões das Escolas de Samba, por artistas autodidatas. Na qual, pude experienciar este universo artístico híbrido, que se evidenciava no convívio com os artesãos e artistas autônomos vindos das comunidades do entorno da Cidade do Samba, e, no caso da GRES Grande Rio, talentos surgidos das

comunidades de Caxias, que trabalhavam nos barracões desde pequenos, na qual, muitos tornaram-se mestres do ofício e vivem de sua arte.

A vantagem de ser uma artista híbrida,⁴³ com uma linguagem acadêmica autoral, facilitou minha permanência como escultora no mundo do Samba. Ser considerada uma artista desde quando entrei na primeira escola (Figura 92), de fato, mudava a relação na hora da comunicação com a presidência e com a diretoria, no momento de fechamento do orçamento dos carros alegóricos, pois o tratamento por parte deles é apoiado nos anos de experiência acadêmica com trabalho artístico. Outra vantagem se estabelece na comunicação com os Carnavalescos, quando a conversa gira em torno das referências artísticas a serem executadas nos carros.

Figura 95 - A Carioca Marina Vergara em frente aos Frisos Eróticos do Carro Flor de Obsessão, Unidos da Tijuca, 2000



Fonte: O Globo Tijuca, 24/12/2000, p.12. Unidos da Tijuca.

Foto: Gabriel de Paiva, Flávia Monteiro.

Após trabalhar por anos na fronteira⁴⁴ entre artistas com formação e artistas autônomos, para conceber a arte popular desenvolvida no barracão, percebo as diferenças nela implicadas. Apoiada na percepção alcançada através do esforço para conciliar estes dois universos ousou dizer que as diferenças existem, e elas giram em torno da tomada de

⁴³ O termo hibridação não é um sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares, de conflitos gerados na interculturalidade recente (Canclini, 2003, p. 67-98).

⁴⁴ Estas fronteiras são permeadas pela mistura da alta cultura e pela cultura popular. Entendendo-se por alta cultura a organização hierárquica de classes, etnias e nações e por cultura popular, manifestações coletivas do senso comum subordinadas às classes dominantes ou representações simbólicas do conhecimento espontâneo que não se inserem nos modelos de cultura erudita (Canclini, 2006, p. 25).

consciência do que se está fazendo. Dentro do Barracão, parecemos todos iguais, mas os universos particulares artísticos são muito distantes uns dos outros, às vezes encontramos pares artísticos e outras só na ocasião da construção do Carnaval. Os artistas autodidatas interagem com os artistas acadêmicos na formulação de um campo criativo em que agentes de mundos distintos se reúnem em torno de um objetivo comum.

Para Becker, um mínimo de atividade necessária para uma pessoa pretender o título de artista, neste caso, é apenas uma questão consensual: um arquiteto, por exemplo, assim como o carnavalesco da escola quase nunca põe a mão na massa, mas é considerado artista; um exemplo ainda mais extremo são os artistas conceituais, cuja obra fica, na maioria das vezes, só na ideia (2003).

Podemos ilustrar o argumento de Becker, com o exemplo do carnavalesco e todo o sistema de produção dentro do barracão que dependem de toda uma equipe para entregar um Carnaval. Segundo Becker, é difícil, senão impossível, delimitar atividades artísticas e não artísticas, já que o produto do trabalho artístico é resultado de um longo processo, desde a compra de materiais até o transporte da obra, envolvendo diversos profissionais e habilidades. Portanto, para o autor, chamar uma parte do trabalho de “arte” e as outras não, é arbitrário, ou seja, depende apenas da vontade daquele que age. Dentro desta perspectiva, todos nós nos vemos como artistas fazendo arte.

Entretanto, o que realmente faz a diferença é que ser um artista profissional da Escola de Samba do Grupo Especial é uma diplomação importante entre nós da cultura de Barracão, seja para o escultor autodidata ou de formação acadêmica. Para este último funciona, digamos assim, como se fosse um "doutorado", claro que após três anos consecutivos trabalhando como escultor, no mínimo. Até porque, é no ato de esculpir que o escultor alarga a sua compreensão do que ele vivencia na prática no campo de trabalho. Levando o sujeito a adquirir, segundo Simas, “um conhecimento que encarna em todo o seu ser” (2020, p.46).

2.5 O ATO DE ESCULPIR IMBRICADO A OUTROS SABERES

A arte não é senão sentimento. Mas sem a ciência dos volumes, das proporções, das cores, sem a destreza da mão, o sentimento mais vivo paralisa-se.

(Escultor Augusto Rodin⁴⁵, 1911)

É no processo de experimentar fazendo as esculturas dentro do Barracão que se dá a apoteose para o artista. Com a vivência e a conquista de um certo grau de autonomia neste ofício, o escultor de Carnaval toma consciência de que o ato de esculpir está imbricado de outros saberes e que desta experiência emergem novas capacitações que invocam outras conquistas em outros campos.

De acordo com Sennett,

a experiência é uma forma de aprendizagem que se estabelece na interação com o meio, é na rotina de construir o objeto que novas técnicas surgem, num jogo de erros e acertos que é repetido muitas vezes até que o corpo acompanhe o raciocínio e se torne cada vez mais capacitado e hábil (2020, p.20).

Vejamos ainda o que acrescenta este autor;

(...) todo bom artista sustenta um diálogo entre prática concretas e ideias; este diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas. (...) Repetir possibilita a autocrítica, permite modular a prática de dentro para fora. Os momentos de criação estão, na verdade, ancorados na rotina. À medida que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete. O que parece óbvio: nos esportes, repetindo infindavelmente um saque de tênis, o jogador aprende a jogar a bola de maneiras diferentes (*Ibid.*, p. 20).

No caso do escultor, é na rotina da repetição que ele exercita suas mãos, tornando-as mais hábeis no manejo da faca, até porque, muitas vezes queremos modelar uma escultura, mas as mãos não acompanham o pensamento, simplesmente porque não foram exercitadas. Então, à medida que repetimos o movimento de modelar a peça muitas vezes, exercitamos esta parte do corpo.

Para Sennett, “a mão se tornou humana ao longo da história, a partir dos seus usos” (*Ibid.*, p. 170). Para as pessoas que adquirem alto grau de capacitação técnica

⁴⁵ André Fontainas e Louis Vauxcelles. Trecho do texto conhecido como o "Testamento" (1911) de Rodin, reproduzido em "*Histoire Générale de L'art Français de la Révolution à nos Jours*", de, 1922 (volume 2, p. 259-261).

através da prática, sabem que este domínio manual abre o sujeito para um horizonte de erros, e conseqüentemente, de acertos, no qual é possível aperfeiçoar o gesto na ação de reter a emoção e dar maior expressão acerca da construção daquilo que antes era só uma ideia.

Figura 96 - Mãos de Isopor para a Escultura da Cigana, Carnaval



Fonte: Coleção da Autora (2016)

Para o autor, de todos os membros do corpo as mãos são dotadas de maior número de movimentos que podem ser controlados como bem queremos. Estes movimentos aliados ao tato e as várias formas de segurar um objeto afetam intimamente nossa maneira de pensar e nos ajudam a evoluir. Os nossos antepassados humanos aprenderam a segurar as coisas com as mãos, a pensar sobre o que seguravam e afinal dar forma as coisas; “os homens-macacos eram capazes de confeccionar ferramentas, nós somos capazes de produzir cultura” (Sennet, 2020, p.170). Para Dohmann (2013, p.34), “trata-se de uma relação entre sujeito e objeto que se estabelece fisicamente, a partir dos olhos que o

percebem e as mãos que o tocam e manipulam”. Para este autor, “o homem pensa com as mãos” e ao tocar no objeto o sujeito confirma a verdade de sua utilização, antes apenas idealizada pela visão, e, ou pela mente.

2.6 CONSCIÊNCIA MATERIAL: ATUALIZAÇÃO, POTÊNCIA E DEVIR

A realidade material dá a resposta, constantemente corrigindo a projeção, advertindo quanto à verdade material.

(Richard Sennet)

Através da rotina de tanto fazer, quanto mais se trabalha com determinados materiais, mais se adquire consciência material; este conhecimento profundo fica de tal forma encarnado no sujeito que basta ele visualizar o material, seja ele isopor e todas as suas densidades ou, os diversos tipos de argila ou ainda, as várias nuances de uma pedra ou madeira, que ele se torna capaz de saber o que é possível fazer ou não com cada matéria prima.

Sendo assim, Sennet considera que “é preciso se colocar de maneira antecipada, um passo à frente da matéria. Ou seja, estar um passo à frente da matéria significa conhecer suas propriedades para se construir algo realizável a partir de uma idealização” (2009, p.147). De acordo com ele, é preciso transformar a pretensão (como ideia de agarrar) num “estado de espírito permanente” por meio da repetição. Fixa-se um ritmo. Isso permite a antecipação. O autor procura, assim, conferir correlatos às associações entre ideia e matéria:

Essas permutas [...] ocorrem lentamente, destiladas pela prática, e não ditadas pela teoria [...] o lento avanço do trabalho do artífice forja a lógica e mantém a forma.” Só a capacitação permite acompanhar a lógica da matéria (*Id. Ibid.*, 2009, p. 202).

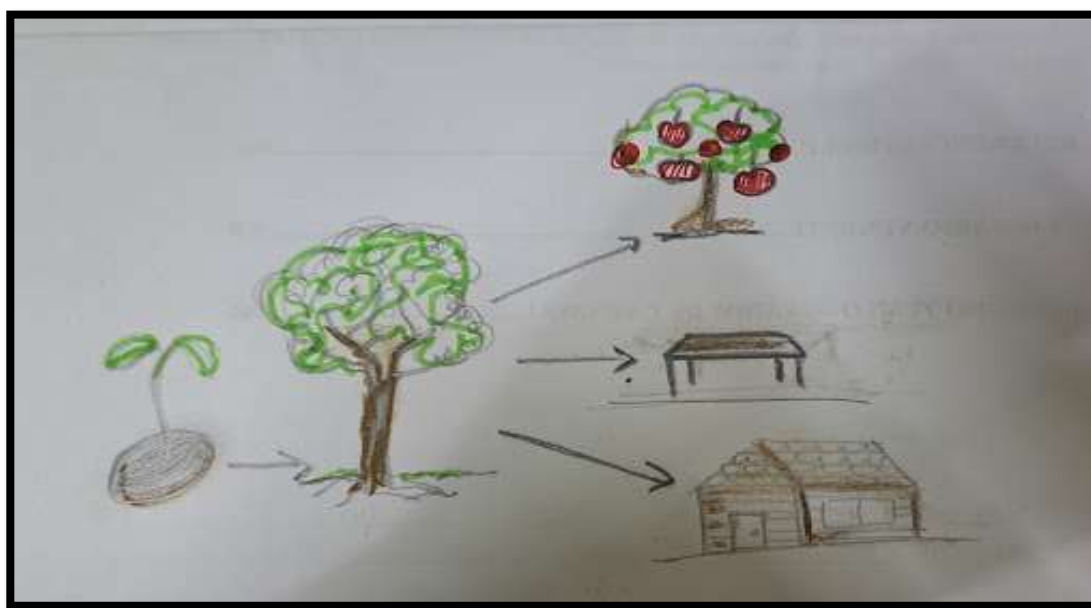
Tomar consciência de que toda lógica teve ou tem um correlato material, é saber explorar todas as formas, ferramentas e métodos que podemos utilizar para atualizar sua potência transformando-a. A este respeito, Pinguelli nos diz que “o conceito de potência é importante em Aristóteles, que estuda a mudança, o eterno vir a ser, o devir” (2005, p. 37). Para Aristóteles, tudo o que possui matéria, possui potencialidade, a qual tende a se atualizar. Em sua teoria sobre Ato e Potência, Aristóteles conceitua ato como a manifestação atual do ser, aquilo que ele já é, e a potência são as possibilidades do ser,

aquilo que ainda não é, mas que pode vir a ser. Segundo Pessanha que analisa a obra de Aristóteles,

quer na natureza, quer na arte, todo movimento (tanto deslocamento quanto mudança qualitativa) constitui, para Aristóteles, a atualização da potência de um ser que somente ocorre devido a atuação de um ser já em ato: o mármore transforma-se na estátua que ele pode ser graças a interferência do escultor, que já possuía a ideia da estátua (1987, p. 20).

Na Figura 97, a seguir, podemos perceber a semente em ato, ou seja, aquilo que já é, é uma semente. Mas em potência, isto é, ela se colocada numa terra boa com todas as condições suficientes para se desenvolver, pode tornar-se uma árvore. A árvore em ato continua uma árvore, mas ela pode tornar-se com ajuda de fatores externos, do homem, por exemplo, uma mesa, uma casa, ou ainda pode dar flores e frutos. No entanto, uma árvore nunca se tornará um homem.

Figura 97 – Atualização, Potência e Devir



Fonte: Desenho Esquemático da Autora (2021)

Através do exemplo anterior, o escultor toma consciência da importância de conhecer a potência na qual cada matéria prima ou material pode ser atualizado, podendo agir sobre este material criando técnicas e ferramentas apropriadas para sua transformação.

Sendo assim, usaremos como complemento do conceito de ‘ato e potência’, a teoria das ‘quatro causas’, também desenvolvida pelo filósofo grego Aristóteles, que questiona a existência do ser humano e também do mundo material, dizendo que tudo requer pelo menos quatro causas para existir. As causas para o filósofo têm quatro

sentidos na Física, e são particularmente instrutivas segundo a metafísica, pois permitem o conhecimento das outras coisas que delas derivam. Vejamos a análise de Pinguelli e as ilustrações das quatro causas:

1. Causa material (o quê), é aquilo do que uma coisa é feita, como, o bloco de isopor; 2. Causa formal (como), é a que dá a cada coisa uma forma determinada, é a ideia pensada pelo escultor para dar ao bloco uma forma; 3. Causa eficiente (quem), é o antecedente direto que provoca uma mudança, os golpes de faca do escultor sobre o bloco, é o agente que atualiza as potências de determinada matéria; e 4. Causa final (por que) é o fim em si, em torno do qual tudo é feito, é a realização do escultor ou a beleza da escultura (2005, p. 107 e 108).

a) Causa Material

Figura 98 - Blocos de Isopor



Fonte: Coleção da Autora (2023)

b) Causa Formal é a que define a forma do objeto (escultura de um rosto feminino).

Figura 99– Escultura do busto Ivete Sangalo



Fonte: Coleção da Autora (2016)

c) Causa eficiente é via o agente transformador ou os golpes das facadas do escultor que transformam o objeto idealizado.

Figura 100 – Agente Transformador



Fonte: Coleção da Autora (2016)

d) Causa Final é o fim a que se destina a escultura que é compor o carro alegórico para desfilarem no Sambódromo.

Figura 101 – Escultura na Avenida



Fonte: G1 (2016)

Conhecer profundamente os materiais amplia o processo de construção criativa. Como dito no Capítulo 1, o isopor tornou-se o material com potencial perfeito para o Carnaval. Por ser macio e versátil, permite aplicação de diversas técnicas criativas para transformá-lo em escultura. Ademais, por não precisar de estrutura inicial, o artista cria de forma livre, o que lhe dá maior velocidade na construção. Isto facilita a montagem de esculturas gigantes sobre o carro alegórico. Voltaremos a este material (isopor) no Capítulo 3, no qual exploro sua potência para construir as enormes esculturas, que envolvem a criação de novos métodos e novas ferramentas. Toda esta ação de criar novas técnicas retroalimenta a aquisição de novos saberes. Para Sennet, “todas as técnicas contêm implicações expressivas” (2020, p. 323). Assim, a habilidade artesanal aliada ao conhecimento do material mostra em ação o traço contínuo entre o orgânico e o social. Barros complementa o tema, conforme a seguir,

qualquer sociedade deve necessariamente estabelecer contato e formas de apropriação relativamente a um mundo material que já estava lá antes de sua intervenção. O homem, já se disse algures (em algum lugar), está destinado a se relacionar dialeticamente com a Natureza que o cerca, com a matéria que encontra a sua disposição, com os espaços onde edificará os seus ambientes sociais, com as condições climáticas com as quais terá de se defrontar (2010, p. 36).

2.7 ENTRE O CENTRAL E O PERIFÉRICO: TRANSE CRIATIVO

Essa escultura antes de ser entregue a todos os outros sentidos e pertenças do Barracão, nasce de algo que me é muito íntimo. Que vem da universidade, e, também da Marina menina. Seguramente, mesmo com o projeto a ser executado, aquilo que surge na escultura é o diálogo existente entre mim e o material. Mais fio na faca, menos fio na faca. Um equívoco que gera nova curva, mas que gentilmente deixo o acaso me guiar; toco o isopor, antes bloco, agora vivo.

Conforme aponta Tilley,

Sentir a pedra é sentir o seu toque em minhas mãos. Existe uma relação reflexiva entre os dois. Eu e a pedra estamos em contato um com o outro através do meu corpo, mas esse processo não é exatamente o mesmo que tocar meu próprio corpo porque a pedra é externa ao meu corpo e não faz parte dele. Tocar na pedra é possível porque tanto o meu corpo como a pedra fazem parte do mesmo mundo. Existe nesse sentido uma relação de identidade e continuidade entre os dois. No entanto, há também assimetria e diferença a pedra não é senciente e, embora eu seja tocado pela pedra, ao tocá-la, não há a mesma relação de reversibilidade que no caso de minha mão esquerda tocar minha mão direita, uma ação que poderia ser revertido com a mão direita tocando minha mão esquerda. (...) coisas, como pessoas, possuem agência porque nos afetam fisicamente, ajudam a estruturar nossa consciência (2004, p.17).

Para além das técnicas, habilidades, perícia e outros saberes pragmáticos, existe aquele momento dentro do ato de esculpir que é torpor e movimento; engloba tudo, todos os sentidos, na qual chamo de transe criativo de ação (grifo nosso), (de ação porque não é contemplativo, flui no fazer), difícil de decifrar, onde a tentativa de narrativa nos escapa. É aquele momento no qual tudo em volta se apaga: os sons, o calor, as pessoas, os cheiros. Ficamos assim, eu e a escultura misturados numa espécie de transe em movimento, no qual quase não vejo a peça e nem as minhas mãos. Não sei se sou eu que crio o movimento no ato de esculpir ou se é o objeto que puxa com força minha mão para onde ela deve ir, ao final do processo... ‘o assombro’, uma sensação de ‘como fiz isso?’ Uma harmonia total amalgamando-me ao objeto a ser modelado.

A inspiração vem da própria fusão/ação; eu faço e ela quer ser feita, ela quer ser feita eu faço, fusionadas em canal aberto, num estado febril, entorpecido pela ação da construção. Esse movimento não dura mais que alguns minutos, mas dura tempo suficiente para colocar vida na peça, os elementos mais vibrantes tornam-se visíveis; a escultura vive, pulsa. É neste “entre” que acontece a mistura alquímica da criação. Criador e criatura em plena conexão. Mãos, mente, corpo, alma, ferramentas, espaço, matéria

prima. É aquele momento no qual o escultor e a escultura entram em total sintonia. O objeto esculpido entrega-se ao escultor e vice-versa, é um transe no qual não se ouve nada; não se vê o entorno; os movimentos das facadas vigorosas arrancam tudo que é sobra. Quando saio deste movimento, as marcas deixadas indicam direções do caminho mais assertivo criativo para finalização do objeto (Figura 102). Como costume dizer: é quando a escultura fala!

Figura 102 - Momentos de Introspecção e Transe Criativo, 2023



Fonte: Coleção da Autora (2022)

A partir destes momentos criativos construtivos individuais nascem as linguagens dos escultores no Carnaval, que no barracão dizemos “cada um tem seu jeitinho de esculpir”. As linguagens estéticas variam de escultor para escultor, por esse motivo nós nos reconhecemos em assinaturas próprias dentro dos Barracões das Escolas de Samba, também reconhecidas pelos carnavalescos do métier.

2.8 A LINGUAGEM DOS ESCULTORES E O EFEITO CENOGRÁFICO DAS ESCULTURAS

Neste item não pretendemos aprofundar as linguagens artísticas⁴⁶ de todos os escultores de Carnaval, mas um panorama acerca do jeito de esculpir de cada um que, ao fim e ao cabo, se torna uma linguagem artística autoral, reconhecida pelos seus pares pela forma com que esculpem as esculturas carnavalescas. Seguem abaixo, alguns exemplos deste fato observado dentro do barracão. O escultor Gilberto França utiliza a estética do período clássico grego, que prima pelo estudo das proporções anatômicas, perfeição idealizada das formas por meio de assimetria e riqueza de detalhes no panejamento (Figura 103). Podemos observar traços clássicos na escultura de França, Figuras 104 e 105.

Figura 103 - Tradição Clássica na Escultura Grega da Deusa Atena, Escultor Fídias, Partenon de Atenas, século V, A.E.C.



Fonte: Wikipédia (2022)

⁴⁶ Este cruzamento entre a arte da escultura desenvolvida no Barracão aliada ao trabalho autoral dos escultores desenvolvido em ateliers, será escopo para pesquisa a ser aprofundada no doutorado.

Figuras 104 e 105- O Estilo Clássico do Escultor Autodidata Gilberto França.



Fonte: Coleção da Autora (2022)

Neste sentido, a arte escultórica da Renascença⁴⁷ com ênfase no escultor italiano Michelangelo di Lionardo di Buonarroti (1475 - 1564), é bastante venerada pelos escultores de barracão, tendo em vista, a expressão da anatomia bem torneada e contorcida dos seus corpos, como nas duas Figuras 106 e 107, a seguir podemos localizar traços dessa anatomia nas esculturas do escultor de carnaval e professor de anatomia da PUC, Carlos Eurico Poggi (Figura 108).

⁴⁷ A arte da renascença ganhou forma e vida. O corpo humano era levemente torneado, tinha proporções impecáveis e demonstrava seus sentimentos. A representação do nu na arte de Michelângelo demonstrava naturalismo e beirava o maneirismo na composição corporal.

Figuras 106 e 107 - Esculturas Renascentistas de Michelangelo, Bandini Pietá (226 cm), datada de 1550 e o Escravo Rebelde de (215 cm), datado de 1513. Louvre/ Paris.



Fonte: Wikipédia (2021)

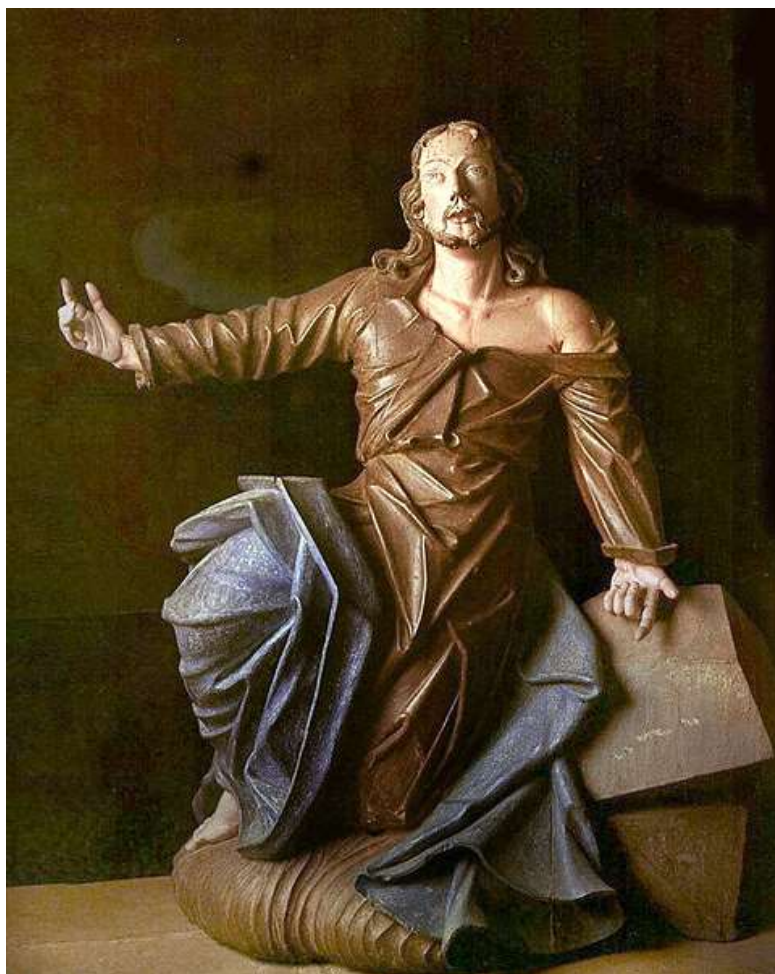
Figura 108 - O Estilo Renascentista do Escultor Autônomo Carlos Eurico Poggi



Fonte: Foto Carlos Eurico Poggi (2008)

No meio carnavalesco sou considerada uma artista barroca.⁴⁸ Ao longo do tempo, percebi que a escultura de Carnaval é vista de longe. Neste sentido, incorporei uma estética que mais se aproximava do efeito cenográfico das esculturas de Carnaval, como as do barroco mineiro, Figura 109, na qual é possível observar traços do barroco de Aleijadinho no meu trabalho escultórico Figura 110.

Figura 109 - Escultura Barroca de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), Cristo no Horto das Oliveiras, de 1742



Fonte: Wikipédia (2021)

⁴⁸ Uso do contraste claro /escuro, detalhes maneiristas, desprezo pelo simples e pelo equilíbrio. Anatomia bem marcada, geometrizada e exagerada.

Figura 110 – O Estilo Barroco da Escultora Acadêmica Marina Vergara, Abre-Alas, 2016⁴⁹



Fonte: Coleção da Autora (2016)

O reconhecimento da minha linguagem como artista barroca aparece tanto no Livro *Abre-Alas* quanto no *Manual do Julgador*, este último escrito pelos carnavalescos Leonardo Bora e Gabriel Haddad, no qual as agremiações fornecem um roteiro com explicações das alegorias e adereços. Transcrevo aqui um trecho do livro, no qual a escultura do São Jorge Negro, feita para o *Abre-Alas* de 2023, por esta autora, é ilustrada, na Figura 111 e descrita a seguir.

A maior das esculturas do carro, expressão do barroco de Vergara, é uma adaptação da peça que adorna o interior da igreja dedicada a São Jorge em Estocolmo, na Suécia – adaptada, por óbvio, para o contexto afro-brasileiro.

⁴⁹ Criação do Carnavalesco Fábio Ricardo, enredo "Fui no Itororó beber água, não achei. Mas achei a bela Santos, e por ela me apaixonei...". Confecção da escultura Marina Vergara.

Figura 111 - São Jorge Negro para o Abre-Alas, GRES Grande Rio, 2023 ⁵⁰

Fonte: CN1 Brasil (2023)

O conjunto escultórico gira no seu eixo central fazendo com que toda escultura tenha soluções criativas para quatro vistas: frente, costas, lado esquerdo e direito, bem ao estilo dos artistas maneirista/barroco europeu. Nesta peça, é possível perceber o efeito claro/escuro do conjunto escultórico nas cavidades formando pelas sombras. Sendo assim, mesmo com todas as luzes da avenida é possível identificar os quatro elementos (São Jorge, lua, dragão e cavalo), que compõem esta única escultura. Esta é uma das vantagens do efeito cenográfico exercido na avenida.

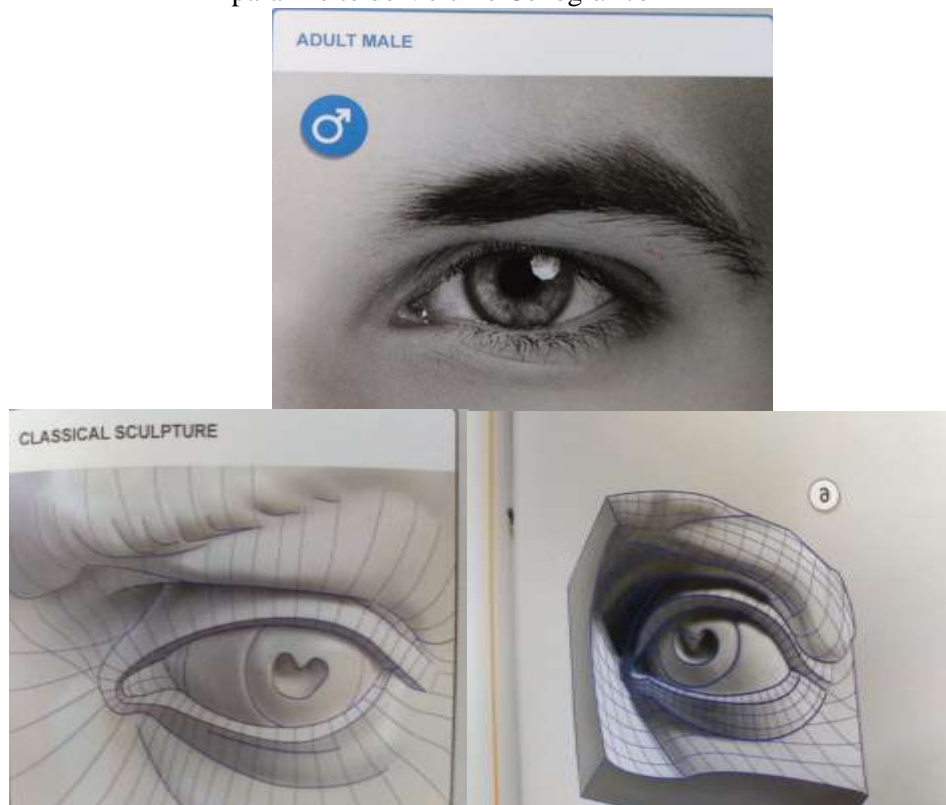
Neste sentido, podemos observar que a melhor estética para a escultura de Carnaval é aquela permeada de contrastes positivos e negativos com ênfase nas cavidades, de maneira a ressaltar os volumes, uma vez que são feitas para serem vistas de longe e em movimento, já que traços delicados e passagens suaves não teriam visibilidade na avenida, o que é diferente das esculturas confeccionadas para TV e Cinema. Estas pertencem ao mundo da riqueza de detalhes e da delicadeza das passagens suaves, pois são filmadas e percebidas de perto. Entretanto, hoje temos que considerar que a televisão

⁵⁰ Criação dos Carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora, Carnaval de 2023. Enredo “Ô Zeca, o pagode onde é que é? Andei descalço, carroça e trem, procurando por Xerém, pra te ver, pra te abraçar, pra beber e batucar!” Disponível em: <https://cn1brasil.com.br/wp-content/uploads/2023/02/IMG-20230220-WA0007.jpg>

e as imagens transmitidas pelos drones revelam detalhes que antes eram impossíveis de observar em uma escultura na Avenida, e ainda, com o carro em movimento. Este avanço tecnológico da mídia também contribuiu para que o escultor atualizasse suas habilidades no processo de esculpir.

Sendo assim, o escultor tem que estar atento à questão das profundidades, ao referido contraste dos volumes para enaltecer os claros e escuros que trazem a dramaticidade de efeito cenográfico necessário para a escultura ser vista pelo público das arquibancadas. Esta mesma plástica cenográfica de contrastes acaba por assumir um efeito caricaturado, exagerado, no qual vigora a exacerbação das formas para além do realismo naturalista. Este efeito, como se sabe, fruto da divisão de massas, foi utilizado no Maneirismo/Barroco e, antes, no Renascimento, como já dito, por exemplo, nas obras do escultor Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564). Para elucidar esta descrição usaremos as imagens a seguir examinando uma parte da escultura do David, de Michelangelo, mais particularmente ‘os olhos’, podemos observar que na tradução escultórica em mármore existem muito mais relevos de contraste claro/escuro se comparados a um olho humano real, Figuras 112 a 115.

Figuras 112 a 114 - Olho Humano Natural e Representações Escultóricas para Efeito de Volume Cenográfico



Fonte: *Anatomy for sculptors*; Uldis Zarins with Sândis Kondrats, 2017, p.106-107

Figura 115 - Cabeça do David, na qual se Observa os Olhos com Cavidades Escuras e Divisão de Massas



Fonte: ZARIN, Uldis; KONDRATS, Sândis. *Anatomy for Sculptures: understanding the human figure*. Zurich: Taschenbuch, 2017, p. 106-107.

A escultura do David, possui 5,17 metros de altura, datada de 1504. Esta obra apresenta a cabeça e as mãos muito grandes. O que a princípio pode parecer uma falha, na verdade é a pura maestria de Michelangelo, que realizou a escultura pensando no ponto de vista do observador, ou seja, uma vista de baixo para cima. Logo, mãos e cabeça estariam proporcionais segundo o ângulo de visão, como podemos observar na imagem abaixo Figura 116, logo toda sua anatomia foi pensada para o público percebê-la em sua totalidade, sem perder os detalhes do rosto.

Figura 116 - Escultura do David de Michelangelo Buonarroti.



Fonte: Wikipédia (2021). *Palazzo della Signoria*, Florença.

Para cada parte do corpo humano existem traduções escultóricas para se evidenciar o que se quer dar ênfase numa escultura. São códigos técnicos da escultura para comunicar. Ao aprofundar a forma côncava numa escultura monumental, as passagens transformam-se em divisões negativas predominando a sombra. As sombras comprimem os volumes que saltam para a luz, como podemos observar na sequência de Figuras 117 a 118, a seguir.

Figuras 117 e 118 - Rosto da Cantora Ivete Sangalo (Esq.) e Rosto Traduzido Escultoricamente para ser Visto de Longe⁵¹



Fonte: Arquivo da Autora (2016)

Figuras 119 e 120 - Maquete em Argila da Cabeça da Bruxa, Escala 1:20 para compor o Abre-Alas (Esq.) e Cabeça da Bruxa com 3m (Dir.), 2011⁵²



Fonte: Coleção da Autora (2011)

Não são apenas os escultores que se preocupam com este efeito, alguns Carnavalescos atentos a este fato, preocupam-se justamente em reforçar as cavidades que

⁵¹ “Ivete do Rio ao Rio”, Criação Carnavalesco Fábio Ricardo para o Carnaval 2016. A escultura foi adereçada com tecido brilhante e pintura artista semelhante a estátua da liberdade.

⁵² A cabeça da Bruxa possui volumes e profundidades com muita sombra, formando contrastes claros e escuros para além da pintura. Neste caso a escultura é realmente uma caricatura, um personagem fictício. Esculpi a cabeça e as mãos, todo o corpo foi confeccionado pela equipe de Parintins. Criação do Carnavalesco Cahê Rodrigues, enredo “Y-Jurerê Mirim – A Encantadora Ilha das Bruxas (Um Conto de Cascais). (2011). Neste ano a escola pegou fogo e fez esta cabeça e todo o restante do carro abre alas com os restos das esculturas que sobraram do incêndio.

o escultor teria que deixar na peça para que o empastelador e o forrador não roubassem sua força expressiva. Certa vez o Carnavalesco Renato Lage me disse: "Deixa pelo menos um dedo de profundidade a mais, para a empastelação e a forração não tirem a profundidade das passagens". Como na Figura 121, a seguir, as golas dos pierrôs aparecem bastante por causa do efeito da sombra provocado pelas cavidades.

Figura 121 - Esculturas de Pierrô de Marina Vergara, forradas com Feltro Branco⁵³



Fonte: Coleção da Autora (2018)

As esculturas de Carnaval passam por muitos processos coletivos artesanais, em todas as etapas pode ocorrer a perda dos volumes e dos contrastes positivo/negativo, luz/sombra e, conseqüentemente, sua força expressiva fica atenuada pela quantidade de elementos sobrepostos sobre sua superfície. Quando a escultura passa na Avenida, ela ainda sofre o efeito dos refletores que estouram as superfícies e diminuem sua profundidade/sombra/divisão de passagem das massas volumétricas que lhe traduzem, como dito, enquanto tal. Kiffer citando Ferreira considera que;

As esculturas em isopor já representam, em si, a expressão de uma criação artística. Depois de prontas, servem como 'tela' para a criação do pintor de arte. Mas a escultura ainda poderá passar pelas mãos de um aderecista, que irá acrescentar novos elementos, como lantejoulas ou tecidos, por exemplo. No fim, a escultura será, como várias outras, parte de um carro alegórico, que, por sua vez, desfilará na Avenida entre as demais alegorias da Escola. Tudo isso sob a coordenação do Carnavalesco (2011, p. 9).

⁵³ Criação do Carnavalesco Renato Lage, "Vai para o trono ou não vai?" – Carnaval 2017.

Muitas esculturas expressivas no isopor correm o risco de serem apagadas na última fase do acabamento com adereços. Sendo assim, a pintura artística exerce um papel importante, pois dependendo da habilidade do pintor os volumes escultóricos em alguns casos são desconsiderados provocando perda de volumetria e expressividade e, em outros o pintor salva uma escultura mal esculpida. Como podemos observar a pequena escultura do lado direito perto do guerreiro está sem rosto. E o pintor improvisou um rosto para ela. Como podemos comparar na sequência de Figuras 122 a 124.

Figura 122 - Escultura com Empastelação



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figuras 123 e 124 - Pintura Artística sobre Rosto sem Volume Escultórico



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 125 - Escultura de São Jorge Finalizada, Abre-Alas 2023



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Nas sequências de Figuras 126 a 133, podemos perceber com clareza quando um trabalho coletivo é bem executado. Partimos do desenho do carro com foco na escultura central da lateral do carro. Da maquete até a avenida, onde sofre influência também das luzes, é possível avaliar que a escultura e o carro alegórico foram executados com primor onde tudo aparece.

Figuras 126 a 128 – Desenho do Carro, 2017,⁵⁴ , Maquete em Plastilina⁵⁵ e Escultura Isopor 4m



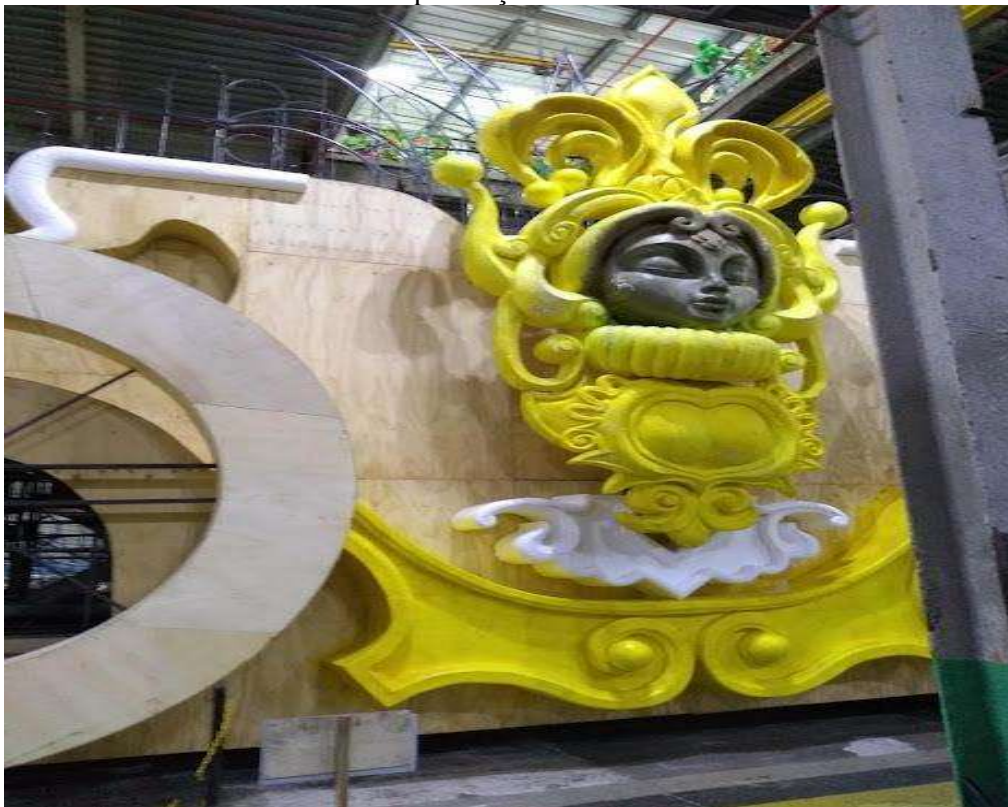
⁵⁴ Criação do carnavalesco Renato Lage com o enredo “*Vai para o trono ou não vai?*”.

⁵⁵ Este material é uma mistura de cargas minerais, óleo mineral, ceras, parafina e pigmentos orgânicos e inorgânicos, por causa da sua maciez a modelagem se torna mais delicada); à direita, reprodução da peça em isopor com altura de quatro metros.



Fonte: Coleção da Autora (2017)

Figura 129 - Escultura com Fusão de Acabamentos, Resina à Base D'água Amarela e Empastelação no Rosto



Fonte: Coleção da Autor (2017).

Figura 130 - Escultura semifinalizada com tecidos.



Fonte: Coleção da Autora (2017)

Figura 131 - Escultura Totalmente Adereçada ⁵⁶



Fonte: Coleção da Autora (2017)

Figura 132 - O Carro Alegórico na Avenida



Fonte: G1 (2018)

Existe também o apagamento das formas por excesso de adereço, na qual a escultura se perde entre tantas etapas de sobreposições como nas Figuras 133 a 135, ou então por ficar escondida no carro alegórico quando é colocada atrás de um destaque gigante. A sequência de imagens abaixo são um exemplo de como a escultura perdeu totalmente a expressão após as camadas de adereços sobre ela.

Figuras 133 a 135 – Escultura Empastelada (Esq.) e Pintura Dourada (Dir.) e Forração com Tecido Dourado (Abaixo)



Fonte: Coleção da Autora (2009)

⁵⁶ Após empastelação, vem a forração com tecido de feltro branco direto na peça e com tecido pastilhado prata e acabamento com pintura artística. Desta forma, mantida a expressão artística e os respectivos volumes. Criação do carnavalesco Cahê Rodrigues, com enredo “*Voilà, Caxias! Para sempre liberté, egalité, fraternité. Merci beaucoup, Brésil!*” Para o carnaval 2009.

É neste momento que o artista escultor toma consciência de que toda a arte do Barracão é coletiva e se faz necessário o desapego da sua obra. Neste ponto, concordo com Carneiro quando nos relata que o desapego é;

a qualidade psicológica necessária para o artista não se sentir dono de sua produção. Após a execução dessa minha primeira peça, aprendi que, para o escultor de Carnaval, o desapego é importante, posto que os detalhes por demais minuciosos colocados em uma escultura em isopor eram eclipsados por procedimentos posteriores. A começar pelo recobrimento com papel e cola, que se não executados por profissionais experientes perdem detalhes. Percebi que os emassamentos, passagem da escultura em isopor para a fibra (resina de poliéster e fibra de vidro), pintura e adereços descaracterizaram o aspecto inicial do trabalho. Por fim, muitas vezes a peça era colocada no carro alegórico em meio a muitos outros elementos ou atrás de uma figura com uma fantasia (chamados de destaque) que a colocaria em segundo ou terceiro plano (2021, p. 54).

No Capítulo 3, a seguir, descrevemos não só as rotinas que precedem a construção das esculturas carnavalescas, a partir do desmonte do carro alegórico, bem como os métodos criados para solucionar e explorar as infinitas possibilidades do material isopor e a análise dos desenhos e plantas idealizados pelo carnavalesco.

3 TÉCNICAS E MÉTODOS DA CONSTRUÇÃO DE ESCULTURAS CARNAVALESCAS

Para Dohmann (2013), imaginamos, criamos, desenvolvemos e construímos objetos que tem sido a maneira como moldamos e participamos do processo civilizatório, estabelecendo a compreensão do tempo presente com o tempo passado na qual é reflexo de relações sociais de trabalho. Para este autor,

A cultura material constitui-se em exposição e fonte de conhecimentos sobre a técnica, tecnologia, funcionalidade, estética, suas formas de apropriação e, sobretudo, de uso. A produção humana de artefatos estabelece uma relação direta com suas necessidades, sejam materiais ou imateriais, expressando padrões culturais locais e de tempo (2013, p.36).

Sendo assim, neste capítulo, encontramos no espaço utilizado para construção da festa de Carnaval, o barracão, todos os elementos e circunstâncias que corroboram para produção de uma cultura.

E após o desfile, a maioria das Escolas param suas atividades para um descanso coletivo, permanecendo apenas o vigia, o financeiro e alguns poucos funcionários contratados. O início dos trabalhos coletivos no Barracão é marcado pela desconstrução do Carnaval que passou, como na Figura 136, a seguir.

Figura 136 – Desmonte dos Carros Alegóricos



Fonte: Coleção da autora (2022)

Desmontar, guardar, doar, vender, tudo é precioso e descartável ao mesmo tempo. Após a retirada de todo material estético, sobram os chassis dos carros alegóricos, esqueletos de ferro à espera da nova roupagem artística; algumas toneladas de ferro,

tecidos, madeira, isopor e uma infinidade de materiais distintos transformam-se novamente em carros alegóricos.

Aos idealizadores do Carnaval, no caso os Carnavalescos, cabe desenvolver o novo desfile a partir de um enredo, com tema sugerido e aceito pela comunidade e diretoria, explicando-o aos compositores que criarão os sambas de enredo (Carneiro, 2021). A construção do Carnaval começa com a aprovação da diretoria, a respeito das ideias da equipe de criação como na Figura 137.

Figura 137 – Reunião Diretoria e Equipe de Criação⁵⁷



Fonte: Coleção da autora (2023)

Sendo assim, nem bem termina a criação plástica das alas, das fantasias e dos carros alegóricos, o carnavalesco começa a formar as equipes, chamando os artistas para fazer o orçamento de suas idealizações. Inicia-se a contratação da mão de obra especializada, de acordo com cada setor artístico necessário para construção de suas criações, as quais sofrem várias recriações até o dia do desfile, abrindo espaço para imprevisibilidades e acasos criativos no decorrer da produção. E é nestas frestas que as equipes de fazedores criam formas de concretizar as ideias dos Carnavalescos.

A princípio, apesar da produção ser coletiva, cada equipe de um determinado setor artístico desenvolve seu trabalho separadamente. Depois, cada equipe vai se mesclando à outra, e mais outra, num processo orgânico de muitas mãos em cooperação. Começa-se

⁵⁷ Da direita para esquerda, os Carnavalescos Leonardo Bora (de costas), Gabriel Haddad, Diretor de Barracão; Silvio Selo, Diretor de Carnaval Thiago Monteiro, programador das plantas Renato, Ferreiro Joãozinho.

pelas partes para se atingir o todo, como um quebra-cabeça que só se finda na avenida de desfile, num todo sinérgico.⁵⁸

Sendo assim, após análise das plantas e desenhos (Figuras 138 e 139), os primeiros a serem contratados são os ferreiros. Eles desmontam as estruturas que não serão utilizadas e constroem novas estruturas que serão soldadas sobre os eixos dos caminhões, com tantas rodas quantas necessárias para equilibrar o chassi, do qual também se calcula o peso frontal, lateral e posterior, para que o mesmo fique nivelado e não quebre na avenida, conforme a Figura 140.

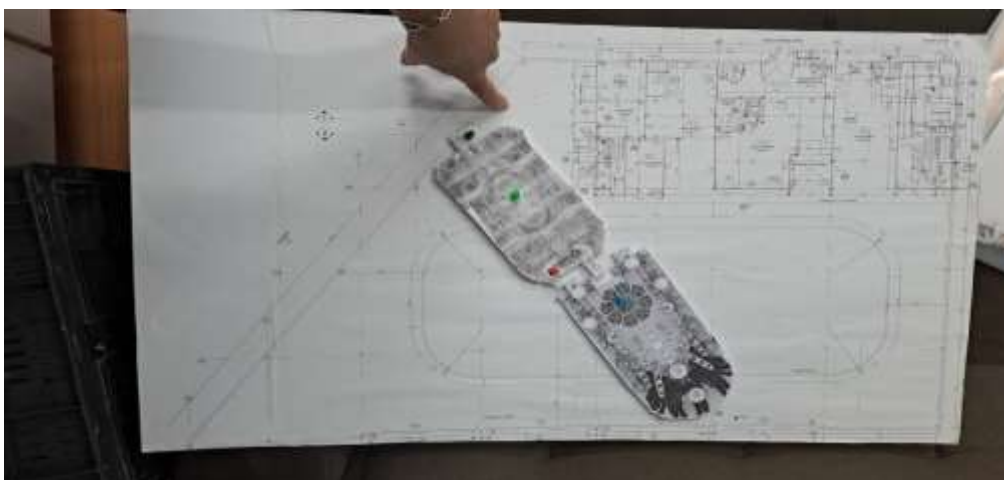
Figura 138 - Analisando o Desenho do Carro, Escala 1:50



Fonte: Coleção da autora (2023)

⁵⁸ No campo da Psicologia, a sinergia é a união de diferentes conhecimentos e habilidades para cumprir um objetivo de forma eficiente e eficaz. Isto se consegue através da colaboração, união de esforços diversos, cada um contribui com o que faz de melhor e a complementaridade entre eles.

Figura 139 - Planta Baixa do Térreo e os Carros Abre-Alas 1 e 2, Escala 1:50⁵⁹



Fonte: Coleção da autora (2023)

Figura 140 – Soldando Estruturas de ferro



Fonte: Coleção da autora (2023)

⁵⁹ Momento em que se analisa a melhor distribuição dos espa  os dos carros aleg  ricos para reproduzir as estruturas dos chassis no espa  o certo.

Depois da estruturação de ferro, entra o trabalho de marcenaria, com a qual a base de ferro é forrada com compensados finos e grossos. Figura 141 a seguir.

Figura 141 - Trabalho de Madeiramento do Carro



Fonte: Coleção da autora (2022)

Os próximos a serem contratados são os escultores e assim, sucessivamente, os empastadores, os laminadores os formistas. Nesta fase a Escola começa a contabilizar os gastos e investimentos acerca dos orçamentos e materiais, apresentados pelos artistas, na qual incluem a ferragem estrutural, as madeiras, os blocos de isopor, os tipos de resinas e fibras de vidro, quantidade de cópias em fibra, o valor da mão de obra e assim por diante.

Na Grande Rio, os Carnavalescos distribuem as tarefas através de um grande cronograma, disposto na parede da sala, com datas de entrega de cada setor de produção, para melhor organização do tempo como na Figura 142. Os carros também possuem fichas técnicas com os nomes dos empreiteiros e suas respectivas funções, Figura 143.

Figura 142 – Cronograma dos Carnavalescos



Fonte: Coleção da autora (2023)

Figura 143 – Ficha Técnica para Abre-Alas⁶⁰

Fonte: Coleção da autora (2022)

⁶⁰ Ficha técnica dos chefes de equipe que produzem o carro.

3.1 CONSTRUINDO OS PROTÓTIPOS DE FANTASIAS DE ALA

Como explicado por Carneiro (2021), primeiro o escultor faz os protótipos das pequenas esculturas que compõem as fantasias de ala, como se observa na sequência de Figuras 144 a 153. Após a confecção das pequenas esculturas, todas as peças passam pelo mesmo processo de acabamentos das maiores; entretanto, como são muitas cópias, é utilizado um processo de tiragem das cópias em acetato, feito através da máquina de *Vacuum Forming*.⁶¹

Figura 144 - Espaço da Confecção dos Protótipos das Alas



Fonte: Coleção da autora (2023)

⁶¹ Esta máquina é um equipamento de termomoldagem, que formata peças de plástico, mediante a aplicação de calor das resistências e da ação da bomba de vácuo sobre o molde feito em resina ou gesso.

Figura 145 – Desenho do Carnavalesco para Confeção do Protótipo, 2022



Fonte: Coleção da autora (2022)

Figura 146 - Escultura de Isopor



Fonte: Coleção da autora (2022)

Figura 147 - Forma de Gesso



Fonte: Coleção da autora (2022)

Figura 148 - Escultura em Resina para Reprodução



Fonte: Coleção da autora (2022)

Figura 149 - Reprodução em Placa de Acetato



Fonte: Coleção da autora (2022)

Figura 150 - Cópia de Escultura de Acetato para Figurino



Fonte: Coleção da autora (2022)

Figura 151 - Máquina *Vacuum Forming*



Fonte: Coleção da autora (2022)

Figuras 152 e 153 - Cópias de Acetato e Figurino Finalizado



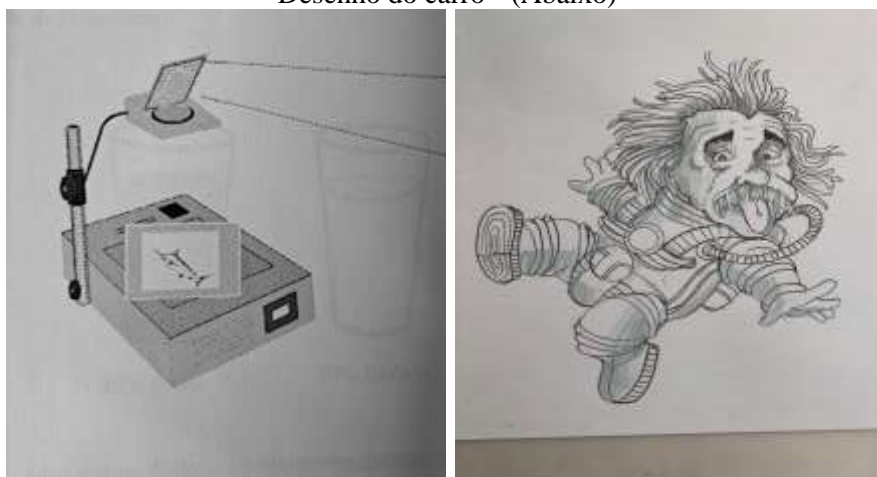
Fonte: Coleção da Autora (2024)

Logo após a tiragem da quantidade de peças necessárias para compor as alas, todas as esculturas são levadas para o ateliê de pintura e adereços.

3.2 CONSTRUINDO A ESCULTURA

Após a confecção dos protótipos das alas, inicia-se de fato a construção das grandes esculturas. Ajustamos um roteiro de confecção da quantidade de peças a serem feitas semanalmente e a quantidade de ajudantes necessários para a empreitada. Os primeiros trabalhos são os mais difíceis, até porque, nos primeiros dias de Barracão lidamos com a adaptação física e mental a um ritmo intenso entre esculpir e organizar o espaço de trabalho. Na tese de Carneiro (2021), estão descritos com maestria os métodos que hoje são considerados de conhecimento geral. Passadas duas décadas a maioria dos escultores continuam utilizando muitas das técnicas apontadas pelo autor, ou seja, após a criação do carro desenhado pelo Carnavalesco, geralmente utilizando escalas de 1:25 ou 1:50, com possibilidade de três vistas, o escultor inicia a confecção da escultura que abarca oito etapas de produção: a) análise da planta do carro alegórico e das esculturas e suas referências; b) maquete da escultura principal em escala 1:20; c) transposição do desenho para transparência; d) projeção sobre o bloco de isopor ou sobre o papel para molde através do retroprojeter; e) corte do perfil através do fio quente; f) desbastes secundários com arcos de fio quente; g) modelagem com facas e h) acabamentos com escovas de pregos, latinhas e lixas, como poderemos conferir na sequência das figuras 154 a 163 a seguir.

Figuras 154 a 156 – Retroprojeter (Esq.) e Projeção do Desenho de Einstein Astronauta (Dir), Desenho do carro⁶² (Abaixo)



⁶² Criação do Carnavalesco Renato Lage para Escultura de 5m, para o Carnaval 2019. Enredo “Quem nunca...? Que atire a primeira pedra”.



Fonte: Coleção da Autora (2019)

Figura 157 - Maquete em Plastilina, Escala 1:20 da Cabeça de Einstein



Fonte: Coleção da Autora (2019)

Após o corte da peça em perfil, transpomos o desenho das partes internas para o isopor, furando com palito de churrasco e tinta, conforme Figura 158, a seguir.

Figura 158 – Transposição do Desenho para Isopor



Fonte: Coleção da Autora (2019)

Quando a peça já está arredondada, transpomos o desenho das partes internas usando plástico transparente furado com palito de churrasco e tinta. O molde de plástico, por ser flexível, permite maior precisão nas curvas (Figura 159).

Figura 159 – Transposição do Desenho com Plástico



Fonte: Coleção da Autora (2019), Escultor Diego Neto.

Primeiro, cortamos o molde em papel carniseca em perfil; depois, a peça de isopor é também cortada em perfil (Figura 160).

Figura 160 – Molde em Papel Carniseca e Corte de perfil



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 161 e 162- Cabeça em Isopor e Corpo Sendo Montado por Partes, 2019



Fonte: Coleção da Autora, Escultores Felipe Vicente e Diogo Gomes da Fonseca.

Figura 163 - Escultura Pintada e Adereçada, Concentração Av. Presidente Vargas, RJ



Fonte: Coleção da Autora (2019)

3.3 FUSÃO DE TÉCNICAS

Valendo-me da transmissão de saberes entre escultores, avancei nas técnicas de corte para melhor realizar as esculturas. Esta escultura foi escolhida pela sua complexidade advinda da fusão de técnicas inspirada no método de corte e ocagem elaborado pela equipe de escultores de Parintins, que consiste na retirada do miolo da escultura logo após o corte, depois corta-se toda a peça em fatias de 50 em 50 centímetros, como postas de peixe. No caso de grandes esculturas, a ocagem contribui para sua leveza, como veremos na sequência de imagens de Figuras 164 a 176. Vale ressaltar que esta baleia, sereia e golfinhos, foram construídos para compor um tripé para o Carnaval de 2011 (ano em que a Escola sofreu um incêndio).⁶³

⁶³ Das 12 Escolas do Grupo Especial, três foram atingidas pelo fogo no dia 7 de fevereiro de 2011, na Cidade do Samba, no Rio de Janeiro, a saber: Portela, União da Ilha e a Grande Rio. Além delas, o galpão cultural da LIESA também foi afetado. Os barracões já começaram a ser demolidos. Enquanto isso, a Grande Rio ocupa o Barracão 7, que era da LIESA, e a Portela e a Ilha estão em tendas montadas pela Prefeitura. A Grande Rio teve o maior prejuízo. Segundo a direção de Carnaval da Escola, oito carros alegóricos e 3.300 fantasias foram incendiados. Partes do teto e da parede lateral do barracão cederam. Do antigo barracão da Grande Rio sobrou apenas um monte de ferro retorcido dos carros alegóricos atingidos pelo fogo. Para refazer um ano de trabalho há um mês do desfile na Sapucaí, os componentes da Grande Rio correram contra o tempo. Apesar da tragédia, o carnavalesco Cahê Rodrigues garantiu que a escola vai pisar na Avenida completa. Fonte: Reportagem G1, em 03/03/2011, Disponível em: <https://glo.bo/gnLqa3>.

Figura 164 - Desenho do Tripé Baleia, Sereia e Golfinhos, Escala 1:25, 2011⁶⁴



Fonte: Coleção da Autora (2011)

Figura 165 - Maquete Baleia, Escala 1:50, em Plastilina Azul



Fonte: Coleção da Autora (2011)

Após análise da primeira maquete em plastilina, foi feito um protótipo de isopor inspirado na técnica de Parintins para ocagem e corte dividindo-as como em postas de peixe para definir o corte de 50 cm, figuras 166 e 167. Cada posta gera um perfil, que por sua vez gera uma frente que será desenhada na transparência e projetada uma a uma; a parte que está pintada de amarelo será cortada formando um espaço oco por dentro da baleia.

⁶⁴ A pesar da criação ser do carnavalesco Cahê Rodrigues o desenho é de autoria do Assistente de Carnaval Leandro Vieira.

Figuras 166 e 167 - Frente e Perfil do Protótipo da Baleia em isopor



Fonte: Coleção da Autora (2011)

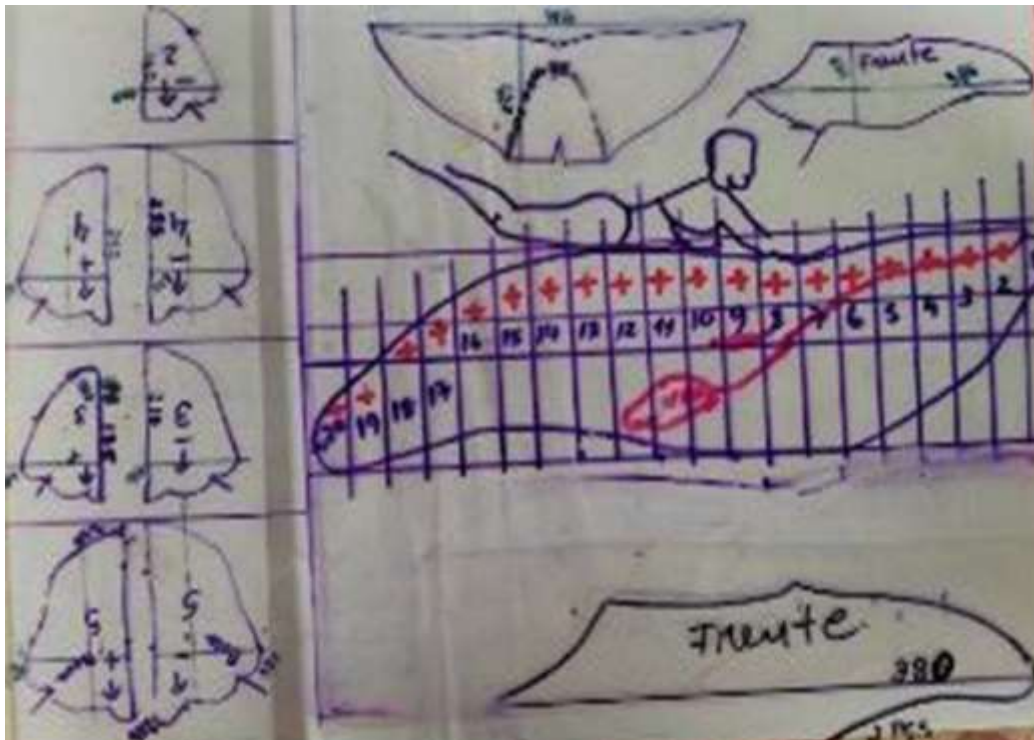
Figura 168. Estudo de corte na escala 1:20



Fonte: Coleção da Autora (2011)

A seguir, na Figuras 169, vemos na transparência os estudos através dos desenhos para concretizar uma escultura de baleia de 18 metros, para iniciar a projeção do perfil e de cada posta, neste desenho as nadadeiras e a calda serão confeccionadas separadamente. É possível observar na figura 170 as marcas da cola em amarelo onde foi feito os cortes que a compuseram.

Figura 169 – Estudos para Baleia de 18m



Fonte: Coleção da Autora (2011)

Figura 170 - Baleia Finalizada em Isopor



Fonte: Coleção da Autora (2011)

Figuras 171 e 172 - Baleia Empastelada (Esq.), Cortada ao Meio e Completamente Ocada (Dir.)



Fonte: Coleção da Autora (2011)

Figuras 173 e 174 - Pessoal do Apoio Transportando as Metades da Baleia⁶⁵



Fonte: Coleção da Autora (2011)

⁶⁵ Para descê-las pelo vão central.

Figura 175 - Chegada da Baleia ao Térreo



Fonte: Coleção da Autora (2011)

Figura 176 - Tripé da Baleia Completa, com Sereia e Golfinhos



Fonte: Coleção da Autora (2011)

3.4 ACABAMENTOS SOBRE ESCULTURAS

A escolha do que será feito sobre a escultura, na maioria das vezes, é decidido entre escultor, carnavalesco, ferreiro e laminador. As decisões giram em torno das maneiras como a escultura será encaixada no carro, como estruturar a peça, qual o acabamento utilizar, se empastelado, emassado ou laminado, ou a fusão de todos estes processos numa peça só. Enfim, são muitas as intervenções a serem decididas após a confecção da peça em isopor. Existe uma infinidade de acabamentos para se finalizar uma escultura. Tudo dependerá das questões financeiras da Escola, do gosto do Carnavalesco e da capacidade hábil da mão de obra contratada para executar esta etapa do processo.

A seguir, ilustramos, na Figuras 177, a empastelação sobre o isopor; na Figura 178, a pintura direta sobre empastelação; na Figura 179, a laminação com fibra de vidro e resina de poliéster e na Figura 180, a massa sobre empastelação.

Figura 177 - Empastelação com Papel Carniseca



Fonte: Coleção da Autora (1998) Empasteladora Marina Vergara

Figura 178 - Pintura sobre Empastelação



Fonte: Coleção da Autora (2022)

Figura 179 - Laminação com Fibra de Vidro e Resina de Poliéster (Quente) sobre Empastelação



Fonte: Coleção da Autora (1998). Laminadora Marina Vergara.

Figura 180 - Escultura Emassada com Massa à Base D'água



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Na sequência das Figuras 181 a 183, podemos ver a produção das réplicas das esculturas em fibra de vidro, a partir da primeira escultura de isopor.

Figura 181 - Escultura de Isopor Embaixo do Queijo



Fonte: Coleção da Autora (2024). Escultor Andrew Fingolo

Figura 182 – Oito Réplicas em Fibra



Fonte: Coleção da Autora (2024)

Figura 183 - Réplicas de Fibra Finalizada no Carro sob o queijo



Fonte: Coleção da Autora (2024)

3.5 TÉCNICAS E MÉTODOS PRÓPRIOS

a) Método de Corte de Perfil com Cortes de Gavetas Laterais

Abordaremos agora, o ‘método de corte de perfil com gavetas laterais’. Para Dohmann, “todo o empreendimento humano é voltado para busca incansável da invenção em função da superação” (2013, p. 2). Em vista deste fato, esculpir por quinze anos ininterruptos, na GRES Grande Rio, contribuiu para elaboração de técnicas cada vez mais complexas e possibilitou-me desenvolver um método próprio de cortar o isopor, que denomino "corte de gaveta avançado"; ele foi desenvolvido na tentativa de superar métodos antigos, no qual o escultor tinha que empregar muita força física para obter maior velocidade na modelagem. Para Piaget,

o sujeito age sobre o objeto, assimilando-o: essa ação assimiladora transforma o objeto. O objeto, ao ser assimilado, resiste aos instrumentos de assimilação de que o sujeito dispõe no momento. Por isso, o sujeito reage refazendo esses instrumentos ou construindo novos instrumentos, mais poderosos, com os quais se torna capaz de assimilar, isto é, de transformar objetos cada vez mais complexos (1975, p. 34).

Valendo-me do conceito do autor transporto-o para a área prática de modelagem de esculturas em isopor. Dito de outra forma, assimilo o bloco de isopor onde tenho que fazer cortes precisos, ao assimilar imagino como posso dar a forma a este bloco através dos instrumentos que a possuo, no segundo momento tento fazer o corte preciso com uma faca de modelagem. O isopor reage a este instrumento mostrando falhas e imperfeições no material ao invés da precisão desejada. Então reajo a esta situação criando um novo método ou usando um instrumento mais poderoso para esta situação. Ou seja, para melhores resultados é neste caso o melhor é utilizar o fio quente,⁶⁶ nos casos de maior precisão.

O ‘corte de gaveta’ consiste em cortar os detalhes da parte interna de um rosto ou das partes anatômicas do corpo humano para modela-los separadamente. Este método facilita a modelagem das partes internas do objeto que já sai sem excesso de massa, como olhos, boca, nariz e barba, conforme a Figura 184. As partes são retirados lateralmente como gavetas de perfil; sendo assim, quando acontece um erro em uma das gavetas é só refazer uma parte da escultura sem precisar refazer todo o resto. Todas as imagens em sequência são fontes da autora.

⁶⁶ Fio de níquel usado para resistência de chuveiro.

Figura 184 - Olhos, Boca, Nariz e Barba do Exu Retirados como Gavetas de Perfil, Carnaval Campeão



Fonte: Coleção da Autora (2021)

Este corte permite ao escultor distribuir e otimizar de forma mais sincrônica o trabalho e com menos esforço físico, pois a peça sai das mãos da equipe para as mãos do escultor praticamente pronta. A cabeça do Exu foi modelada e rusticamente geometrizada, permanecendo na peça as marcas das facadas. Todos os elementos da cabeça também são retirados de lado. O objetivo é uma peça mais limpa, sem marcas de poliuretano,⁶⁷ conforme as Figuras 185 a 189, a seguir.

⁶⁷ Composto pelo poliol (espuma de PU A) e isocianato (espuma de PU B). Estes dois componentes quando misturados servem para colar o isopor de forma quase instantânea. Ver CARNEIRO, 2021.

Figuras 185 e 186 - Cabeça do Exu, Carnaval Campeão



Fonte: Coleção da Autora (2021)

Figura 187 - Cabeça Completa do Exu



Fonte: Coleção da Autora (2021)

O corte gaveta é uma adaptação, aperfeiçoada por mim, dos antigos cortes chamado “corte de caixa” desenvolvido pelo escultor Glauco Bernardi, ideal para objetos geométricos. Agreguei a este método, o corte transversal que possibilita a esfera sair quase pronta, conforme as Figuras 188 e 189.

Figura 188 - Método “Cortes de Perfil, Frontal e Transversal na Técnica da Caixa”



Fonte: Coleção da Autora (2020)

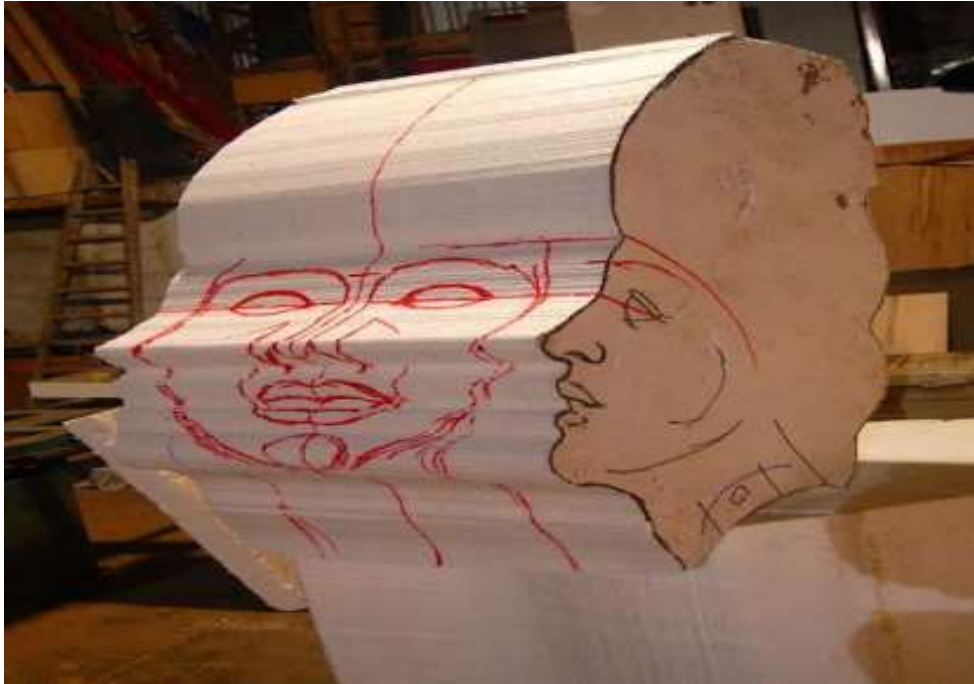
Figura 189 - Esfera Semifinalizada



Fonte: Coleção da Autora (2020). Escultores Diego Martins e Felipe Vicente

O aperfeiçoamento dos “cortes de gavetas de perfil e frontal” se deu a partir do corte de perfil já utilizados pela maioria dos escultores, como os do escultor Carlos Eurico Poggi, na Figura 190. Ao longo do tempo, aperfeiçoei estes cortes de perfil, fazendo gavetas laterais nas esculturas, como os olhos, o bico e as sobrelhas do galo como na Figura 193.

Figura 190 - Trabalho do Escultor Carlos Eurico Poggi



Fonte: Escultor Carlos Eurico Poggi (2008)

Figura 191 e 192 - Maquete em Plastilina, Escala 1:20 com Desenho e Corte de Perfil



Fonte: Coleção da Autora (2019)

Figura 193 - Corte de Gaveta Lateral para os Olhos e Bico



Fonte: Coleção da Autora (2019)

A seguir, veremos o método de corte de perfil com gavetas na lateral, nos olhos, boca, nariz, orelhas, braços (Figuras 194 a 197).

Figura 194 – Observação do Perfil através da Foto



Fonte: Coleção da Autora (2016)

Figura 195 – Cortes de Perfil com Gavetas na Lateral



Fonte: Coleção da Autora (2016)

Figura 196 - Escultura da Cigana, Baseada no meu Rosto, com Cortes de Gaveta de Perfil



Fonte: Coleção da Autora (2016)

Figura 197 - Escultura Empastelada



Fonte: Coleção da Autora (2016) Escultores Diego Martins e Felipe Vicente

c) Método de Corte de Perfil com Cortes de Gaveta Frontal

Já o método de corte frontal com gavetas frontais é ideal para máscaras, possibilita maior profundidade na escultura sem precisar desbastar demais a peça, como dito, economizando tempo, força física, isopor e cola de poliuretano.

Figuras 198 a 200 – Processo com Corte Gaveta Frontal, 2011



Fonte: Coleção da Autora (2011)

c) Técnica da Réplica

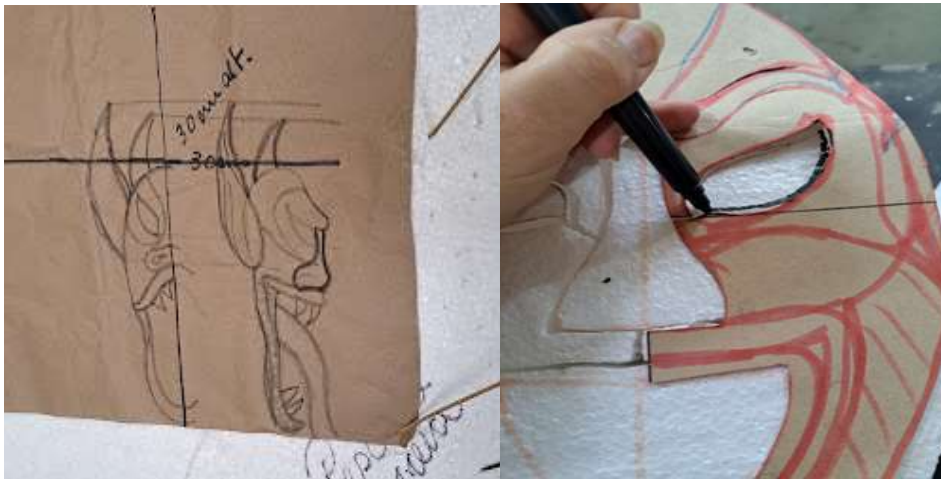
A seguir, ilustramos a técnica da réplica da escultura de isopor através do corte gaveta frontal ideal para replicar com precisão as cópias das peças. Usamos retroprojektor para projeção do desenho de perfil e de frente no papel carniseca. À direita, marcação no isopor através do corte vazado do molde, conforme Figuras 201 a 203.

Figura 201 - Projeção do Desenho pelo Retroprojektor



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figuras 202 e 203 – Desenho para Fazer o Molde de Papel. Marcação através do molde



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figuras 204 e 205 – Puxando as Gavetas Frontais para Iniciar a Modelagem



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figuras 206 e 207 - Comparando o Molde de papel, começando o Desbaste com Faca (Dir.)



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 208 a 210 - Conferindo a modelagem através molde, Início do Acabamento com Lixa e Máscara Pronta para Colagem (Dir.)



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figuras 211 a 213 - Aplicação da Cola Quimional (de Contato para Isopor), Colando as Partes sem Colar as Gavetas da Máscara e Peças Finalizadas (abaixo)



Fonte: Coleção da Autora (2023)



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Para as cópias ficarem perfeitamente iguais é preciso fazê-las simultaneamente através das peças internas. Então, cada peça (olhos, boca, nariz e orelhas) é modelada separadamente para que fiquem com o mesmo formato. Neste ponto, o corte-gaveta é extremamente eficiente, como é possível perceber na Figura 214.

Figura 214 – Peça Piloto Empastelada (Centro) e as outras, em Linha de Montagem



Fonte: Coleção da Autora (2023)

d) Técnica do “Projeto Japonês a Olho Nu”

Outro método desenvolvido por mim - nomeei de “projeto japonês a olho nu” - é um recurso para visualizar proporções. O nome se deu pelo fato de tê-lo justificado como um curso feito em viagem ao Japão, (uma ironia, para atrair a atenção do sujeito). O método serve para observar, em vários momentos, se o que está sendo esculpido está de acordo com desenho ou referência do carnavalesco, de acordo com as Figuras 215 e 219, seja em grande ou pequena dimensão. Basta aproximar dos olhos a transparência com o desenho do objeto e enquadrar a escultura que se está construindo dentro do desenho que está na transparência, como na Figura 223, para ver se as proporções ainda estão dentro do limite do desenho carnavalesco.

Este método também tem o objetivo de, através do enquadramento à distância do desenho da transparência, poder verificar se o real tamanho da escultura caberá no carro, de acordo com as Figuras 221, 222 e 224. Basta medir o local e conferir através da transparência, usando o desenho de perfil ou em sua maior grandeza. É mais seguro e assertivo de conferir se os tamanhos do desenho batem com o que o carnavalesco desenhou na planta. Ocorre muitas vezes de o ferreiro não respeitar as medidas da planta. É neste momento que este método funciona com eficácia, economizando futuros problemas de tamanho. Sem essa conferência corremos o risco de a escultura não caber no carro.

Figuras 215 e 216 - Maquete do Pierrô, Plastilina Branca, Escala 1:25⁶⁸



Fonte: Coleção da Autora (2017)

Figura 217 - Pierrô em Isopor, 3m (altura)



Fonte: Coleção da Autora (2017)

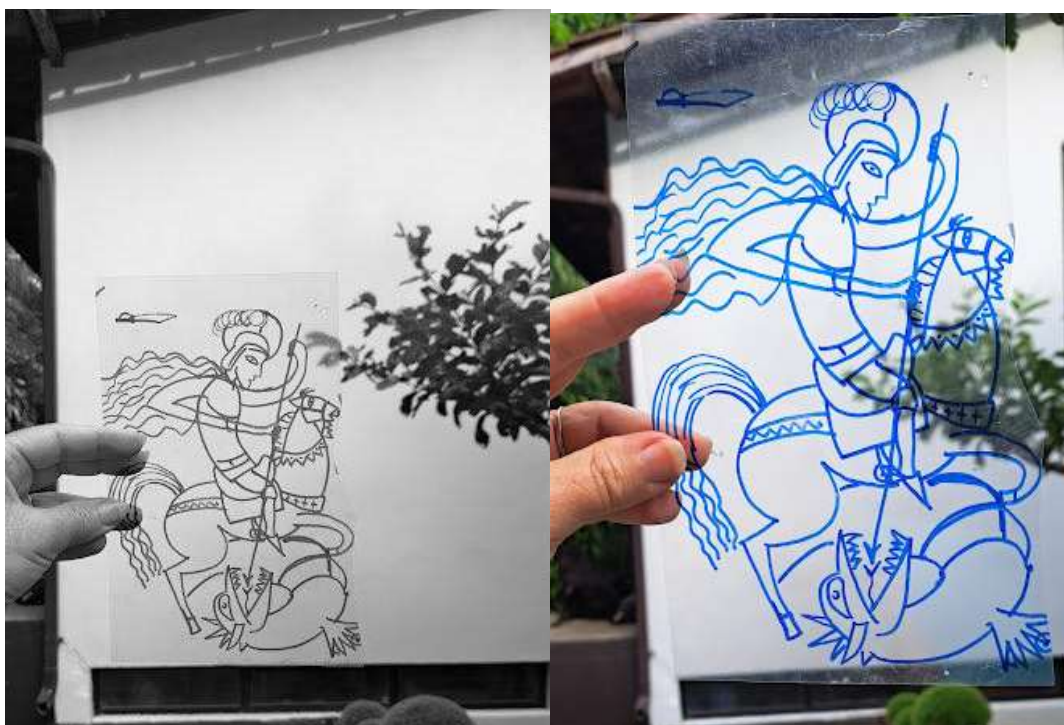
⁶⁸ Enquadramos a transparência para conferir se a maquete de plastilina está dentro das medidas propostas através do desenho do Pierrô com marcador para retroprojetor (tinta permanente) sobre a transparência.

Figura 218, 219 e 220 - Gravura do São Jorge
Transposição do Desenho para Transparência, Verificando Proporções



Fonte: Coleção da Autora (2022)

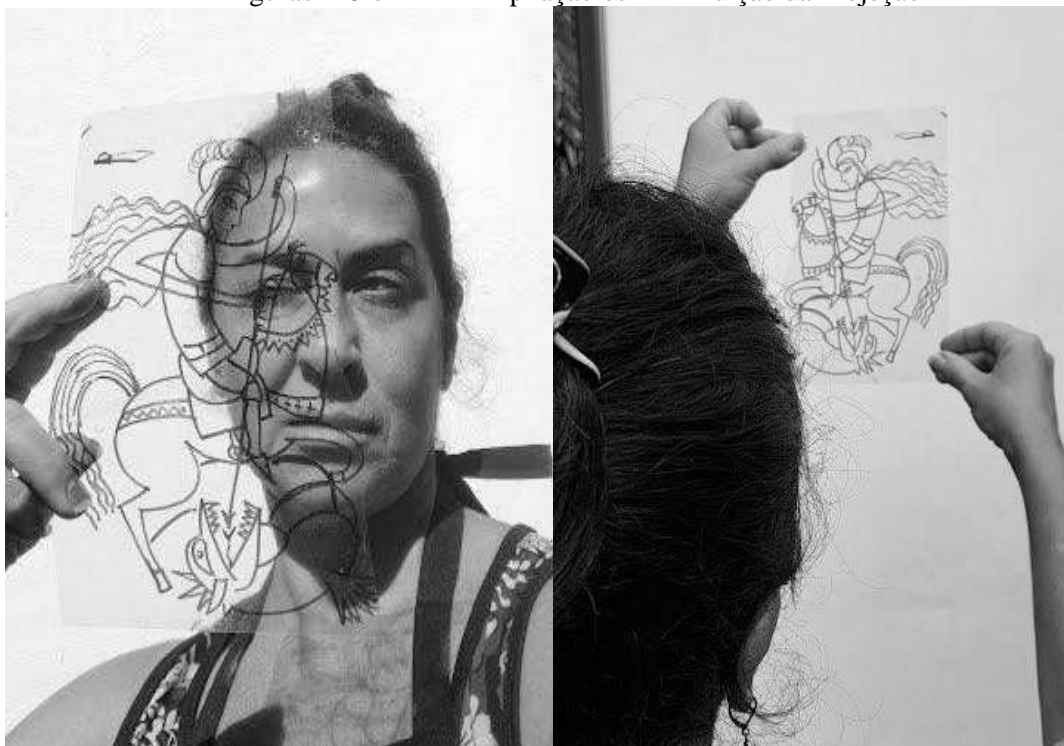
Figuras 221 e 222 - Estabelecendo o Tamanho Exato da Escultura para Carro Alegórico



Fonte: Coleção da Autora (2022)

Para ampliar ou diminuir a projeção no tamanho desejado basta fechar um olho e aproximar ou afastar a imagem do rosto, exatamente como funciona o retroprojektor.

Figuras 223 e 224 – Ampliação ou Diminuição da Projeção



. Fonte: Coleção da Autora (2022)

Figura 225 – Aproximação da Maquete através dos Olhos para Obter a Proporção Certa da Escultura no Carro Alegórico



Fonte: Coleção da Autora (2023)

3.6 FERRAMENTAS: UM PAR INDISPENSÁVEL

Passemos agora para a criação de ferramentas no Barracão. Desde os primórdios, o homem transforma materiais brutos e naturais em ferramentas utilizando-as como se fossem a extensão do seu próprio corpo, de acordo com suas necessidades de sobrevivência. A busca de novas ideias para solucionar os desafios do cotidiano motivaram o ser humano em uma caminhada pela evolução ferramental, estabelecendo de forma definitiva a conexão dos homens com o meio.

Dohmann considera que, “a ação coordenada entre a habilidade manual e o poder mental, possibilitou ao ser humano se firmar como espécie, passando de condicionado a condicionador do seu próprio ambiente” (2013, p.31). Para este autor,

o homem e o artefato constituem um par inseparável que caminha em direção a uma dupla evolução. Todas as esferas biológica, psicológica e social estão constantemente permeadas pela massiva presença do objeto, comprovando que não há atividade humana que dispense o suporte material, a começar da sua condição mais básica: a do espírito existir e, sobretudo, manifestar-se (*Ibid.*, p. 31).

Os escultores de alegorias, motivados pela ausência de instrumentos apropriados para modelar as peças de isopor, começaram a criar ferramentas a partir daquelas que já existem no mercado, como as facas e as latas de sardinha. Influenciados pela necessidade de alcançar maior perfeição em sua modelagem, reciclam-nas de forma muito específica

de acordo com a necessidade. Estes instrumentos eram e são obtidos a partir de outros, modificados ou adaptados para desempenhar novas funções. Este somatório de ferramentas artesanais desenvolvidas dentro do âmbito dos Barracões das Escolas de Samba, bem como e suas técnicas de confecção são repassadas de geração para geração, definindo-as como componente essencial da cultura do cotidiano direcionado ao social.

Dentre todas as ferramentas criadas no Barracão, o escultor considera a faca como um objeto sagrado, com o poder para realizar esculturas. Enquanto, para outras pessoas a faca, geralmente, é vista como um instrumento perturbador e perigoso, definido como arma branca ou simplesmente restrita à cozinha, no imaginário do artista escultor ela é uma varinha de condão, com a função mágica de esculpir.

Figura 226 – Facão, Instrumento do Escultor



Fonte: Coleção da Autora (2019)

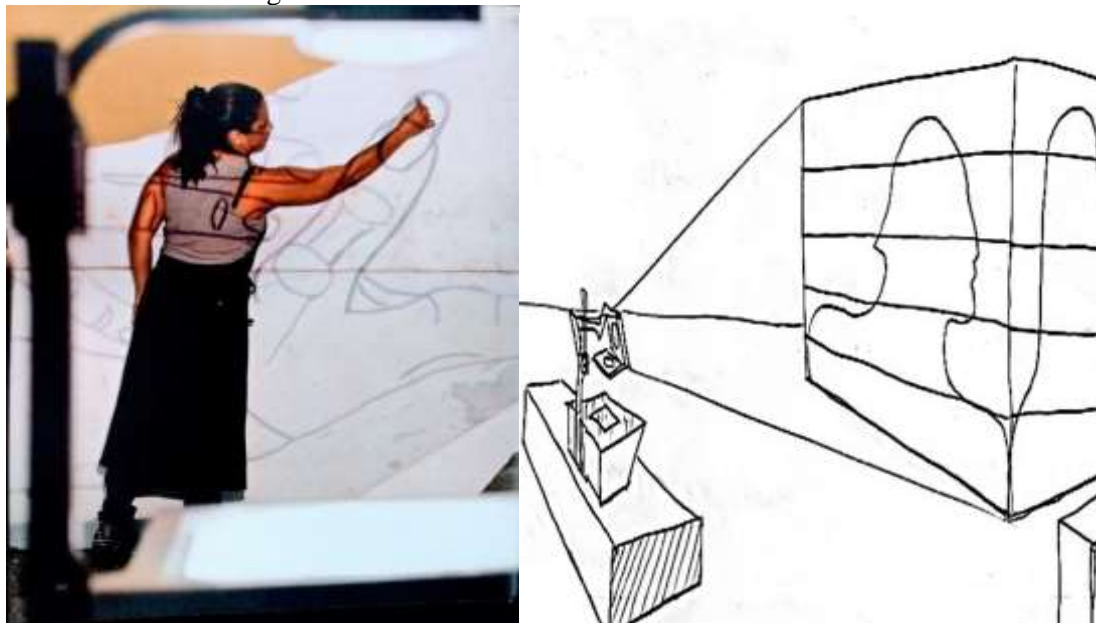
Apesar de ser considerada uma arma, não há relatos de um escultor usar sua faca para ferir alguém. Apesar de sabermos que dentro de um Barracão existem adversidades constantes entre os integrantes dos grupos que compõem as grandes equipes de trabalho. Uma hipótese para este comportamento inesperado seria o propósito para a qual são destinadas, ou seja, são confeccionadas única e exclusivamente para a modelagem das esculturas: uma grande faca para esculpir uma grande escultura, pequenas facas para

detalhes como olhos, bocas, narizes, unhas, dedos e etc., cada uma, como disse, para cada detalhe específico.

Para Barros (2010), as relações da cultura material e o imaginário podem ser exploradas criativamente, independentemente de ser considerado uma arma branca, ou artefato cortante, ela estendesse para o gesto que corta, que fura, que ameaça. No entanto, para o escultor, o símbolo incorpora uma função representativa para além do enfretamento do inimigo. A faca torna-se símbolo de empoderamento ao aprender a manusear o instrumento, reutilizando-o para modelagem na arte de esculpir. Para Wagner,

mesmo ferramentas não são tanto instrumentos utilitários “funcionais” quanto uma espécie de propriedade humana ou cultural comum, relíquias que constroem seus usuários ao aprenderem a usá-las”. [...] ao aprendermos a usar esses instrumentos nós estamos secretamente aprendendo a nos usar; enquanto controles, esses instrumentos mediam esta relação, eles objetificam nossas habilidades (1981, p. 76-77).

Como podemos descrever as ferramentas do escultor? Facas de diversos tamanhos e formas, serrotes adaptados, aparatos elétricos, escovas de pregos, latas de sardinha como raladores, esponjas com lixas de diversos tamanhos para acabamentos, fitas de serra adaptadas para modelar. Estas ferramentas de corte, de desbaste e acabamentos de isopor, não existem no mercado à venda. Elas são improvisadas pelos escultores de acordo com a complexidade de cada escultura encomendada. A maioria dos instrumentos utilizados para modelagem do isopor já foram identificados por (Carneiro, 2021), em sua tese de doutorado. Portanto, farei um comparativo atualizado através de imagens retiradas de sua tese com resultado da minha vivência de barracão, conforme a sequência de Figuras 227 a 240.

Figuras 227 e 228 - Marcando o Perfil da Escultura⁶⁹

Fonte: Coleção da Autora (2011). Desenho de Nivaldo Rodrigues Carneiro, 2021, p. 96.

Figuras 229 e 230 - Mesa de Corte Ligada à Máquina de Corte com Suporte de Madeira e Desenho Ilustrativo



Fonte: Coleção da Autora (2023). Desenho de Nivaldo Rodrigues Carneiro, 2021, p. 96.

⁶⁹ Se marca o perfil da escultura através da retroprojeção de transparência sobre blocos de isopor e, por fim, vemos o desenho ilustrativo do retroprojetor em ação.

Figuras 231 e 232 - Tchaco para Cortar a Dois, com Desenho Demonstrativo de Carneiro



Fonte: Coleção da Autora (2016). Escultor Felipe Vicente e Diego Martins. Desenho de Nivaldo Rodrigues Carneiro, 2021, p. 96.

Figuras 233 e 234 - Pêndulo para Cortar Sozinho e Desenho Demonstrativo



Fonte: Coleção da Autora (2022). Escultor Felipe Vicente. Desenho; Desenho de Nivaldo Rodrigues Carneiro, 2021, p. 96.

Figura 235 e 236 – Arco que funciona como Segundo Desbaste da Peça



Fonte: Coleção da Autora (2023). Desenho de Nivaldo Rodrigues Carneiro, 2021, p. 96.

Figura 237 - Escultor Gilberto França Desbastando a Escultura com Arco de Fio de Níquel



Fonte: Coleção da Autora (2022)

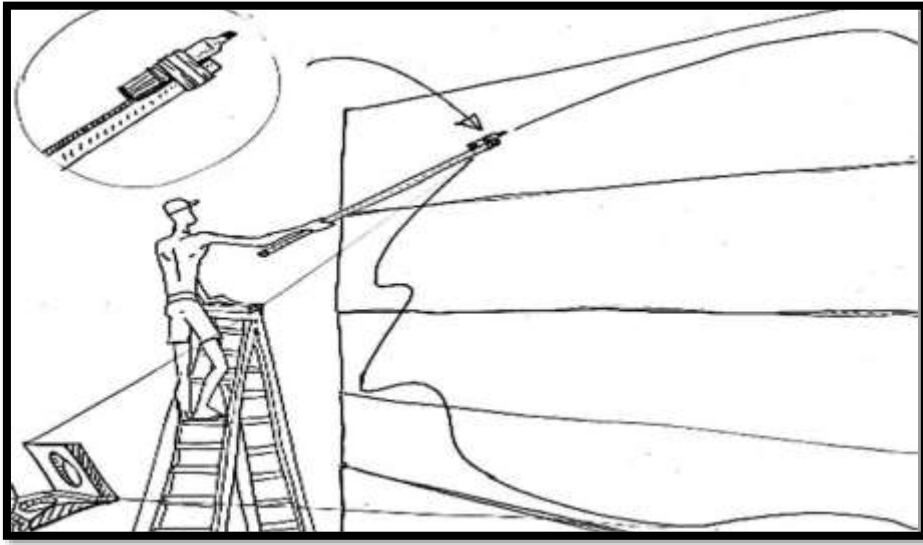
Nas marcações das vistas (Figuras 238 e 239) – ainda utilizamos os mesmos recursos observados no desenho de Carneiro, “amarrava-se com fita crepe um marcador na extremidade de uma haste comprida, de modo a não se aproximar demais da tela e assim perder a noção do desenho” (2021, p 96). Comparando-a aos dias atuais, utilizamos o mesmo princípio; entretanto, na ponta com pincel e tinta à base d’água, pelo fato de ser mais econômico.

Figuras 238 e 239 – Desenhando com Vara de Bambu



Fonte: Coleção da Autora (2023). Escultor Andrew Fingolo

Figura 240 – Desenho Esquemático da Ação, correspondente às Figuras 238 e 239 (acima)



Fonte: Desenho de Nivaldo Rodrigues Carneiro, 2021, p. 96.

a) Ferramentas de Desbastamento

As ferramentas de desbastamento, como facas e os serrotes, são usados na terceira fase da confecção das esculturas, para arredondar ou geometrizar por subtração as quinas vivas do isopor. As facas, que existem em vários tamanhos, uma para cada caso ou parte do corpo humano, têm de ser afiadas todo o tempo de uso. Também é possível finalizar uma escultura só na faca, o resultado é um processo mais rustico.

Figura 241 - Facas de Diversos Tamanhos e Machadinhas (Dir.)



Fonte: Coleção da Autora (2021)

Figura 242 – Detalhe da Machadinha em Ação



Fonte: Coleção da Autora (2021)

b) Ferramentas de Modelagem Refinada

Já as ferramentas de modelagem refinada são de diversos tipos como; escovas de pregos e de aço e latinhas de sardinha. São utilizadas num quarto momento, depois que desbastamos a escultura de isopor com a faca ou o serrote.

Figura 243 - Escovas de Pregos e Aço, Latinhas de Sardinha



Fonte: Coleção da Autora (2021)

Figuras 244 e 245 – Detalhes Ferramentas de Modelagem e Serrinha para Reparos de Acabamento



Fonte: Coleção da Autora (2021)

c) Ferramentas de Acabamento Liso

Para acabamento final, utilizamos como ferramentas a latinha de sardinha e as esponjas adaptadas com lixa de ferro número 36 e pedaços de madeira adaptados com a mesma lixa 36, ambas dão acabamento liso na escultura.

Figuras 246 e 247 - Latinhas de Sardinha, Lixas com Esponjas e Escova de Fita de Serra (Dir.)



Fonte: Coleção da Autora (2021)

As ferramentas de medição são; esquadros, níveis, compassos e trenas, conforme a seguir, Figura 248 e 249.

Figura 248 - Instrumentos de Medição



Fonte: Coleção da Autora (2021)

Figura 249 - Nivelando a Peça



Fonte: Coleção da Autora (2023) Escultor Andrew Fingolo

d) A Máquina de Corte – Uma Engenhoca Mágica

Ao final dos anos 1980, os técnicos de cenografia dos estúdios da TV Globo realizaram os primeiros experimentos com fio níquel cromo aquecido por resistência elétrica quando ligado à eletricidade. Este aparelho servia para cortar isopor. Segundo a tese de Carneiro (2021), a inspiração surgiu de um brinquedo para recortar figuras de personagens infantis, chamado “fio mágico”: sendo assim, baseados nesse sistema,

começaram a desenvolver um aparato bem maior destinado ao corte desse material chamado “mesa de corte”. Esta engenhoca revolucionou o corte do isopor em princípio e possibilitou a criação e aperfeiçoamento de novos e versáteis aparelhos para a escultura em isopor de grandes dimensões.

Figura 250 - Aparelho de Madeira com Resistências e Molas de Fio de Níquel



Fonte: Coleção da Autora (2021)

Juntamente com este recurso, os reguladores de voltagem industriais disponíveis no mercado, permitem, como o nome deles explicita, regular as temperaturas, permitindo tanto que o fio não arrebente todo o tempo e que seu uso tenha aprovação do Ministério do Trabalho, pois não pegam fogo como as velhas engenhocas habitualmente criadas nos Barracões.

Figuras 251 e 252 - Dois Tipos de Aparelhos Substitutos das Antigas Máquinas de Corte



Fonte: Coleção da Autora (2021)

3.7 APOTEOSE DO FIM: AS EXPECTATIVAS DO FINAL DOS TRABALHOS NO BARRACÃO

Até aqui apresentamos nossas técnicas, métodos, ferramentas e tudo o mais implícito na construção de uma escultura. Este amálgama é a consagração de uma cultura criativa com raiz empírica, além de enorme somatório de saberes descritivos e, digamos, também acadêmicos. É chegada a hora em que o escultor sai de cena, limpa o espaço, guarda sua cafeteira, junta seu material e tranca o baú.

O espaço que antes abrigou a construção das esculturas será utilizado para guardar os milhares de sacos com fantasias de ala que serão distribuídas nas semanas que precedem o dia do desfile como na Figura 253, a seguir.

Figura 253 - Espaço Preenchido com Fantasias de Carnaval



Fonte: Coleção da Autora (2023) Escultor Andrew Fingolo

Entre as saias das baianas e as cabeças emplumadas, o espaço é preenchido com a presença massiva do outro, e mais uma vez nos desapegamos, não só das esculturas, mas também do espaço. Agora, nos resta a inquietação dos momentos finais; iremos para a concentração, consertar as possíveis esculturas danificadas pelo trajeto até a Avenida Presidente Vargas, como nas Figuras 254 e 255, a seguir.

Figura 254 - Concentração dos Carros, Av. Presidente Vargas, Carnaval



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 255 - Concentração do Abre-Alas, enredo “Nosso Destino é ser Onça”⁷⁰



Fonte: Coleção da Autora (2024)

É neste momento que acontece a outra ponta desse diálogo que nos causa tanta ansiedade, mas pelo qual endereçamos todo laboro; a expectativa da passagem da escola pela avenida, a disputa pelo título, a espera pela pontuação dos jurados, o êxtase no coração do espectador, a aprovação da comunidade. Esta ponta tão insegura desse diálogo

⁷⁰ Criação dos Carnavalescos Leonardo Bora e Gabriel Haddad.

narrativo que não temos domínio, só presunção. Um ano endereçado a uma hora de olhares tão curiosos quanto o olhar crítico dos jurados e da plateia, tão afetivos quanto cobradores.

Esta uma hora de desfile define o próximo ano. Em orçamentos, prazos, mecânicas, grupos, qualidade de futuros serviços, materiais e autoestima da comunidade. Esta busca pela poesia transcendente no curso de uma hora tem um preço, a tentativa do eterno, eterno que dure essa uma hora. E que para dor de todos que se debruçam o ano todo, esse eterno acaba na dispersão. O mágico que reside no Carnaval é justamente nos apresentarmos num tempo diacrônico. O que nos faz entender que por mais estática que seja a escultura, ela se movimenta às vistas de quem está na arquibancada. Pensamos e construímos algo sincrônico, estático, para uma compreensão temporal em movimento.

Para quem vive a escultura como objeto único no Barracão sabe que a completude da significação das peças com as várias camadas manufaturadas terá seu apogeu nos olhos dos espectadores. Entretanto, a diferença do ambiente manufaturado e a apoteose de presença na apresentação só é percebida, acerca dos detalhes, por quem faz e vive esse dia a dia.

A escultura, seja por seu tamanho em destaque vertical, na grande colcha que se faz o desfile, seja por seu caráter claramente narrativo descritivo, é elemento figurativo maior de um enredo. O Carnavalesco pode, e faz, um acento de figuração, para uma pontuação clara daquilo que trata o conto da passagem do desfile. Se o samba entrega a metáfora do conto, suprido em estrofes que delimitam os pontos principais do enredo, será a alegoria e, assim, a escultura, que terá a capacidade visual para captação daquilo que não se pode deixar de fazer ver, ou seja, nela está depositada a responsabilidade de dar voz a maior parte da narrativa visual e comunicacional do enredo. Muito do desfile se faz no campo da expressão, mas a esta escultura de seis, sete, vinte metros, o ponto narrativo tem que ter no seu conteúdo a não dúvida de significação. A alegoria é o início e fim do “parágrafo” do enredo. A exuberância talvez se descreva aí, para onde se olha, tem-se mais a olhar. E olhando para algo, algo deixa de se ver, é desfile, passante, que não volta. E tudo acontece no tempo que não se espera, feitos para encantar o espectador, atraindo-o para dentro da cena que se forma na avenida, convidando-o a participar da ação, conforme a Figura 256, a seguir.

Figura 256 - Carro Abre-Alas, Criação dos Carnavalescos, Gabriel e Leonardo Bora ⁷¹

Fonte: G1 (2021).

Na lógica do desfile como rito agonístico ainda tem o julgamento, porque é uma competição, e a alegoria um item que vale pontos. É quando a poesia da criatividade se depara com a parede de pedra da lógica prática, ou seja, não caberá erro ou engano, a assimilação dos julgadores confirmará nosso futuro. Poderemos ganhar prêmios (Figuras 257 a 260), campeonatos, maior vista, ou descenso de categoria, de fomento, capital, e para a comunidade e para cadeia produtiva criativa, maior ou menor empoderamento de si.

⁷¹ Esculpi 70% de toda Escola, incluindo os protótipos de todas as alas. Este ano (2021), a GRES Grande Rio foi campeã pela 1º vez.

Figura 257 - Prêmios Exibidos na Sala dos Carnavalescos, GRES Grande Rio



Fonte: Coleção da Autora (2023)

Figura 258 - Estandarte de Ouro Alegoria “Fala, Majete”⁷²



Fonte: Revista da Grande Rio, Jan 2022; Foto de Fernando Grilli (Riotur).

⁷² Enredo “Tata Londira”: o canto do caboclo no quilombo de Caxias. Todas as esculturas foram confeccionadas pela autora.

Figura 259 - Estandarte de Ouro Abre-Alas⁷³



Fonte: Revista Feras, 8º ed.32, foto Fernando Grilli (2020)

Figura 260 - Prêmio Anônimos do Carnaval, Categoria Escultura - Marina Vergara



Fonte: Instagram Prêmio Anônimos do Carnaval, 2024.

⁷³ Todas as esculturas confeccionadas pela autora.

Mas o fato de ser comprometida com a pontuação não tira seu compromisso expressivo. Ao contrário, se a pontuação se desconectar do termômetro do conjunto, a harmonia se deteriora. Dessa forma, as alegorias têm em si um compromisso intenso, a pontuação objetiva e o fervor esperado da Escola, e por isso é julgada, baseada nos quesitos de alegorias e adereços. Dito de outra forma, como descrito no Livro dos Jurados de 2023;

os carros alegóricos e os adereços devem ser criativos, bem-acabados, transmitir com clareza o seu significado dentro do enredo, e dentro desta lógica, qualquer objeto estranho ao enredo presente no carro deve ser penalizado, tais como escadas ou caixas, por exemplo.

Assim, ainda que dez quesitos⁷⁴ nos dê conta de um gabarito referente ao nosso desfile, não temos e, talvez, ninguém tenha como esquadrihar exatamente nosso momento de exposição ao sensível. Ainda que estejamos dentro do pensado, o sentido, me atrevo dizer, não tem como ser sequer totalmente descrito, apenas vivenciado.

A bela imagem do desfile na Marques de Sapucaí (Figura 261), a seguir, representa o sentido deste todo que é construído e vivenciado pelas partes. Ao fundo, o grande Abre-Alas do enredo “Ô Zeca, o pagode onde é que é?”, (todas as esculturas esculpidas pela autora), no meio a autora como desfilante vestida de Maria Padilha personificando “A moça da saia rodada” (personagem especial de chão), a frente, a exuberante porta bandeira da escola.

⁷⁴ O quesito julga o andamento do desfile e a uniformidade das alas. Jurados são instruídos a tirar pontos quando a Escola acelera muito ou quando se formam buracos ou clarões os nove quesitos são alegoria e adereços; bateria; comissão de frente; enredo; evolução; fantasia; harmonia; mestre-sala e porta-bandeira; e samba enredo. Segundo a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), são quatro jurados por quesito, totalizando 36 jurados no total. Disponível em: <https://www.google.com/search/>.

Figura 261 – Carro Abre-Alas, Apoteose



Fonte: *Blog Carnaval no Brasil 2023*, Foto Gabriel Monteiro.

Diante do brilho que transborda deste evento, sou apenas um ponto que também compõe esta fotografia, e, como desfilante bailo compondo a festa. Mesmo sendo “assinatura” no barracão, agora estou amalgamada, pertencida, misturada aos foliões numa profusão coletiva, de plumas, paetês, acetatos, luzes, lantejoulas e esculturas. Faço parte do todo apoteótico, desta grande assinatura coletiva.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhum objeto, nenhuma coisa é ou tem movimento na sociedade humana, exceto pela significação que os homens lhe atribuem.
(Marshall Sahlins)

Até aqui apresentamos ‘a escultura’, ‘a escultora’ e ‘as técnicas’ de construção de objetos tridimensionais monumentais para o Carnaval carioca, num ambiente potente que é o Barracão da Escola de Samba. Ao apresentar a fusão de ambos, percebemos aquilo que não é a descrição de uma peça, de uma técnica, de um processo e tampouco de uma profissional, mas o resultado da junção de todos os saberes implicados nela, ou seja, o ato de esculpir, seu efeito, o sentido de gênese e seus desdobramentos.

Cabe aqui nestas considerações finais, ressaltar que a produção tomou ares interdisciplinares, percebemos a História, a Sociologia, a Cultura, a Antropologia e a Filosofia como caminho: o produto é processo e também processador. Fui apresentada a uma Academia que me permitiu ser criativa desde que entendesse a responsabilidade residente neste espaço, importando a metodologia aqui para traduzir a quem lê, o meu modo de condução do texto dissertativo. E foi na metodologia de ‘construção de um desfile de Carnaval’ (grifo nosso), que encontrei amparo científico para a realização desta pesquisa, a luz de autores, tais como: Guimaraes, Carneiro, Cavalcanti, Piaget, Becker, Gombrich, Sennett e Dohmann, entre outros que ecoaram minhas percepções e costuras no desenvolvimento de um saber. Tudo isso vindo de sapienciais formais, em misturas de construções empíricas da fecunda vivência do mundo pleno do Barracão.

Completamos quase um século de desfiles Carnaval, desde que se formou a primeira Escola de Samba, em 1926. Em pesquisa para o estado da arte acerca do tema de pesquisa aqui proposto, encontrei poucas falas autorais sobre os processos de confecção de uma escultura de Carnaval, principalmente de uma fala feminina.

Sendo assim, como autora, entendo que o ato criativo para uma dissertação, há de ser amplo para manutenção de uma perenidade pois a pesquisa é feita por narrativa. O uso de narrativas nesta pesquisa justificou-se na convicção de que ao contar histórias dei sentido aos percursos e experiências vivenciados no cotidiano, até porque, o “sentido do que somos depende da história que contamos e das que contamos a nós mesmos”, segundo Larrosa (1994, p. 48). Por sua vez, estas narrativas nos conduziram a valores culturais locais e proporcionaram diversas maneiras de estar na História e na modernidade. À vista

deste fato, conduzi a pesquisa, explicando a quem lê os processos criativos entremeados às minhas histórias vividas no barracão da GRES Grande Rio.

Para dar ritmo, a conclusão está estruturada em cinco carros, sendo a Introdução o carro da comissão de frente e os demais capítulos como carros alegóricos passando na avenida.

A Comissão de frente – parte da Introdução, sob o título “**Ambientação do Mundo Barracão**”, onde foi possível ambientar-se ao contexto deste lugar (Barracão), no qual, pessoas, métodos, técnicas, criação, cheiros, sons, calor, poeira, modelam não só esculturas, mas o próprio ser. O conhecimento percebido através desta ‘ópera dos sentidos e sensações’. A finalidade desta comissão foi apresentar ao público o ambiente de trabalho dentro dos galpões de forma resumida.

O Carro Abre alas – **A Escultura Carnavalesca**, a natureza espetacular da ‘**escultura carnavalesca**’ coloca-se como ‘**protagonista**’, através de sua crescente valorização na história da cultura dos desfiles de Carnaval e dos primeiros carros alegóricos. Traduzidas pela sua monumentalidade cenográfica, constituem uma intrincada rede de criação e relações sociais reveladas pela sua consequente valorização. A partir dos anos 1950, o interesse da mídia, a ampliação do público pelas Escolas de Samba, o fortalecimento do turismo e o envolvimento dos intelectuais na cultura popular, fez com que as alegorias assumissem mais destaque no processo de produção do desfile.

O processo de constante crescimento, se constituiu na verticalidade das esculturas, proposta pelo carnavalesco Joãozinho Trinta, relacionada à altura das arquibancadas e posicionamento do público (Guimaraes, 2015). Outro fator que contribuiu para seu gigantismo, segundo Ferreira (2008), foi a presença massiva de destaques e composições em cima dos carros, ou seja, para as esculturas não serem confundidas com os elementos visuais e humanos tornaram-se monumentais. Com o passar do tempo, deu-se a construção do Sambódromo (1984) e na sequência os carros alegóricos assumiram grandes dimensões. Posteriormente, em 2006, inaugurou-se a Cidade do Samba e com seus grandes galpões, abriu ainda mais o caminho para este vertiginoso gigantismo. Tal espaço tornou-se um potente aliado na profissionalização de artistas populares e eruditos, incorporando os saberes na prática, constituindo-se como um espaço de difusão da arte popular contemporânea no qual, ‘os artistas expõem seu trabalho a céu aberto’, (Ferreira, 2008), amalgamados pelas relações de suas produções com o grupo ao qual se inserem, passando também a ser testemunhos vivos da arte escultórica carnavalesca coletiva.

Percebemos que a escultura de Carnaval é entendida como arte efêmera. ‘Nascer e morrer num mesmo dia’ faz parte de sua característica; entretanto, este ciclo não se finda na Sapucaí, renasce em outra escola, tornando-a responsável por uma rede de trocas, vínculos e apadrinhamentos entre escolas coirmãs.

O ambiente do Barracão da Grande Rio, na Cidade do Samba, nos mostrou a realidade da adaptação dos escultores ao espaço físico. A contextualização desses modos de percepção, a partir dos conceitos de Piaget, trouxe à tona processos cognitivos acionados por momentos de experiência em que o trabalho exaustivo, a perícia artesanal e o tempo cronometrado estão intimamente ligados a noções diferenciadas de compreensão do espaço tridimensional, ou seja, sem adaptação o escultor não permanece no Carnaval.

Carro Dois – **O Escultor de Carnaval: ‘Ao Fazer, Fazer-se’**. Se para trás me diz de um bloco frio de isopor, pra frente se é elemento novo, criativo, com significado, indo muito além das músicas altas, dos cheiros de solventes, das vozes de conversas atravessadas, dos restos de isopor, das resinas, “plumas e paetês”. Cada um a seu tempo e do seu jeito, depõe esse ato contínuo que descreve e constrói a memória e a história da cultura do Carnaval. E por descrever muito mais que uma semana de fevereiro; somos todos descritores deste ato vivo que é a identidade dos profissionais artistas, que está oculta, nos bastidores.

Após adaptarmos-nos ao ambiente, tomamos ciência de que o papel do escultor está imbricado ao coletivo. Compreendemos que seu ofício se manifesta na cooperação e na divisão de tarefas para um fim comum. Percebemos que, no ato de esculpir, o sujeito adquire sapiências empíricas baseadas na prática e na experiência vivida, mesclados pela troca de saberes herdados pela oralidade regular (Simas, 2020), entre pares do mesmo ofício. A tensão das alteridades entre artistas e artesãos é percebida como assinatura e linguagem, ou seja, como uma espécie de DNA configurado pela metodologia envolvida na confecção da escultura. Importa o grau de habilidade manual e mental, aliados à consciência material que se manifesta nas soluções criativas empregadas pelos atores que produzem os objetos. É por meio de nossa capacidade de representar as ideias dos carnavalescos que o escultor determina seu valor artístico e se impõe como artista cocriador.

A noção de técnica redefine-se, então, como todo ato coletivo e eficaz, tendo as mãos como instrumento natural, imperceptivelmente construído através do gesto; “mostre em vez de dizer”! (Sennet, 2020, p.203). A demonstração traduz-se numa orientação

artesanal, na qual, ergue-se como item fundamental no prestígio de quem executa diante de outros, um gesto logo assimilado e imitado, em “arraigados hábitos corporais que se combinam numa liga indissolúvel com o psicológico e o biológico, o físico e o intelectual” (Cavalcante, 2002, p. 38). Na qual expressam padrões socioculturais locais e de tempo. Como dito, um tempo frenético, do agora, de ritmo constante e progressivo, estabelecido pelo ciclo anual de produção intensa, configurado por muita solução técnica, precedida de soluções estéticas. Uma questão a ser levantada é a quantidade de maneiras pelas quais podemos encontrar a “*téchne*”, que por sua vez acaba sendo traduzida como arte, habilidade, perícia e proficiência.

Essa compreensão do Carnaval vista por dentro elucida informações sobre a cultura dos produtores da festa. E revela a definição dos profissionais que perduram. Há de ter catarse, estesia, vocação, mas também, orçamento, prazo, velocidade, maleabilidade, desapego no entendimento desse espaço e circunstância.

Em 1960, com a chegada dos profissionais da Escola Belas Artes e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o mundo acadêmico mergulhou nas Escolas de Samba, e, apesar da fusão de saberes, houve o fim de um tempo para muitos profissionais. Com a troca de material comum nas esculturas e a chegada das equipes de profissionais de Parintins, novo ponto de separação. Crises econômicas, diminuição de fomento, além das mudanças de direções criativas (muito comuns), aceleraram as mudanças neste ambiente. Neste ritmo, o escultor entende que sua excelência profissional dependerá de suas habilidades de adaptação às mudanças, muito além da adequação ao ambiente de trabalho. Considerando que conhecer a causa das coisas que faz, vai além da experiência do hábito, sugere-se a contemplação para análise dos fatos. (Aristóteles citado por Pinguelli 2005, p.107).

Carro Três – **No processo, a construção das linguagens através das técnicas e métodos.** A mecânica do Barracão expõe a cultura material como reflexo de um universo de relações sociais. Os inúmeros registros em imagens atestam o cotidiano do *modus operandi* da construção das esculturas carnavalescas, da qual, as técnicas e os métodos revelam as possibilidades intelectuais e materiais de produção artesanal. Tal produção pode ser compreendida como expressão da arte popular deste determinado grupo social, o qual fortalece suas raízes e forma vínculos com o ambiente no qual se situam. A fabricação das ferramentas artesanais, utilizadas para esculpir o isopor, transformam-se em companheiras emocionais inseparáveis, que sustentam memórias das experiências vividas e impressas no manuseio diário, deixando um legado físico que registra sua

história. Portanto, a pesquisa não se resumiu ao objeto material tomado em si mesmo; também não é mero inventário descritivo, mas sim de seus usos, suas apropriações sociais, de técnicas envolvidas na sua criação e manipulação, como expoentes de rede de relações humanas que fazem parte de uma realidade concreta, da sua materialidade a ser registrada e contada, conforme Barros (2010), com o qual concordamos.

Ainda que formada pela Escola de Belas Artes e com larga e reconhecida experiência, foi o ofício e o produto de Barracão que me ensinaram e ensinam coisas novas como escultora. Diante deste objetivo específico, desta demanda, de escultura carnavalesca, adaptei-me, em desapegos e assinaturas coletivas agregadas pela Escola. A escultura em si, entendo, é a visualidade de técnicas do escultor, da narrativa coletiva de saberes e dizeres de ofícios. O entendimento do organismo “Barracão” e a competência por ele exigida, fez-me pertencer a ele, como aprendiz, como parte potente e criadora, atuando junto em elaborações criativas. Da periferia é trazido e visto aqueles que forjam a sociedade o ano todo e em quatro dias de festa, provam sua capacidade de transcender e dar sentido de si. A lógica do Carnaval, para quem trabalha nele e, dele faz seu sustento e identidade, empodera o sujeito em muitos sentidos, a vista do reconhecimento de multilugar, de sermos nós um tanto construtores, desfilantes, espectadores e porque não dizer, julgadores. A consequência deste conhecimento gera uma expansão da consciência sociológica e filosófica, como instrumento de libertação. Ou seja, aprender a se conhecer, a se situar e refletir sobre sua posição, gera autonomia (Freire, 1986) e, para mim, gerou empoderamento como artista e mulher.

Na busca para nos tornarmos um ser pleno e completo através das coisas que fazemos, tomamos ciência de que somos incompletos; então, buscamos evoluir. Segundo Aristóteles citado por Pessanha (1987, p.21), “conhecer algo fora de si implicaria atualização de uma potência e, portanto, imperfeição e incompletude”. Neste sentido, vivencio e busco o processo de aquisição de conhecimento de muitas formas, tais como: a) experimentação, b) experiência, c) hábito, d) repetição, e) erros e acertos na prática da ação, f) na teoria livresca, g) na oralidade, h) no gesto, i) nos sentidos e sensações e, por fim, j) através da reflexão oriunda da contemplação. Por isso, aprender é, em parte, saber se adaptar a estas novidades.

Sendo assim, nos bastidores do Carnaval, neste lugar chamado “Barracão”, temos o material como a sede de atualizações das potencialidades percebidas na criação coletiva, nos modos de adaptação, na superação, na adequação às mudanças e imprevistos. E assim é que, por trás da escultura, tem o escultor; por trás do escultor, tem

os modos como se adquire o conhecimento. É, portanto o bastidor do bastidor do bastidor de uma escultura de carnaval.

Consagrado como um dos maiores espetáculos da cultura do país, o Carnaval se faz exuberante por ser uma circunstância de muitos sentidos individuais simultâneos, impossíveis de serem captados e descritos em plenitude, apenas vivencia-se. O trânsito se dá em um mundo onde qualquer ato descritivo só é possível como pertença. Eu não seria nada original e somativa se descrevesse os saberes de lá. Mas ao escolher escrever por lá (a partir do Barracão), presumo um fim dedutivo do chão de condução de conhecimento no *stricto sensu*. Ser pertencente tanto à Academia quanto ao Barracão me privilegia como locutora e a presente dissertação me possibilitou isso.

Não à toa, trago Pinguelli para o final de minhas considerações, até porque se a conclusão fosse o último carro de desfile, nos moldes tradicionais, estaríamos exaltando a velha guarda de uma Escola de Samba, ou seja, **a ancestralidade e o conhecimento**. Não fosse o PPGHCTE, nos primeiros semestres, antes da pandemia, não teria sido possível ir tão longe em minhas costuras para a dissertação. O fazer aliado ao conhecimento livresco, expandiu meus horizontes. O Professor Luís Pinguelli Rosa (*in memoriam*) me deu a possibilidade de conhecer autores diversos e seus confrontos de teorias em sala de aula, enriqueceu e mudou minha percepção e visão do mundo; eis aí uma mudança de paradigma pessoal. Ao fim da leitura do livro *Tecnociências e Humanidades: Novos paradigmas, velhas questões* e das disciplinas Teoria do Conhecimento I e II, percebi o grande universo a qual me lancei, agora sei, que este universo não é só do séc. XXI, ele é pré-socrático, Platônico, Aristotélico, Euclidiano, de Copérnico e Galileu, Newton, Einstein e de tantos outros, artistas, astrônomos, astrólogos, cientistas, filósofos, físicos, matemáticos, mágicos, místicos, e curiosos, e pode ser refutado em qualquer tempo, na qual nenhuma verdade é absoluta.

A luz dos paradigmas do sistema contemporâneo, as esculturas carnavalescas impactam na produção sociocultural do Carnaval, conforme vimos na descrição de sua trajetória. O encontro entre ancestralidade, memória e contemporaneidade confere o dinamismo necessário para minhas futuras investigações sobre a simbiose e diversidade do processo criador e as linguagens artísticas autorais dos escultores de Carnaval e como a fusão destas linguagens está incorporada na minha pesquisa artística de ateliê.

5 REFERÊNCIAS

- ANGELO, Elis Regina Barbosa (Org.). **Textos Completos do III Congresso Internacional e Interdisciplinar em Patrimônio Cultural: Experiências de Gestão e Educação em patrimônio**. Porto: Editora Cravo, s/d.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Ensaio introdutório de texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Tradução Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. **Os Pensadores (Coleção)**. V. I. Seleção de textos: José Américo Motta Pessanha. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BARBIERI, Ricardo José. **Os Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador: competição e colaboração entre as escolas insulanas**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 183-197, nov. 2011.
- BARROS, José D`Assunção. **O Campo da História: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BARROS, Manoel de. **O Livro das Ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BECKER, Howard S. **Mundos Artísticos e Tipos Sociais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BECKER, Howard S. Arte como Ação Coletiva. *In: Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **A Produção Simbólica**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.
- BEZERRA, Denise. **Passeando de Bicicleta com Jean Piaget** [livro eletrônico]. Florianópolis: Editora Arquétipos, 2021.
- BLAS, Leila Maria da Silva. **Rompendo fronteiras: a Cidade do Samba no Rio de Janeiro**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. v. 25, n. 66, 1998.
- CARNEIRO, Nivaldo Rodrigues. **Fio Mágico: a escultura nos barracões das escolas de samba nas décadas de 1980 e 1990**. Orientador: Mércio Gomes. 185 fls. 2021. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.
- CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro. **Alegorias no Carnaval Carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual**. *In: Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 17-27, 2006.
- CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro. **Formas do Efêmero: alegorias em performances rituais**. **181 ILHA**. v.13, n. 1, p. 163-183, jan./jun. 2011/ 2012.

- CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval Carioca**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro. **Alegorias em ação**. Sociologia & Antropologia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. v. i, n. 1. p. 233-245, julho de 2011
- CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. **Revista de Antropologia**. v.45, n. 1, p. 37-80, 2002.
- CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro. **O Rito e o Tempo**: ensaios sobre o Carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata. **Carnaval em Múltiplos Planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009b.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CANCLINI, Nestor García. **A Socialização da Arte**: teorias e práticas na América-Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.
- DOHMANN, Marcus. **A Experiência Material, a Cultura do Objeto, a Alma das Coisas**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2023.
- FEIJÓ, Carlos. **Artesão da Sapucaí**. Carlos Feijó e André Nazareth: São Paulo: Olhares Editora, 2011.
- FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- FERREIRA, Felipe. **Carnaval em Branco**: Esculturas em isopor para escolas de samba. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.
- FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas**. Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2019.
- FREIRE, P.; SHOR, I. **Medo e ousadia**: o cotidiano do professor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986
- FRÓES, Maira M.; TEIXEIRA, Alexandre Valença *et al.* **A Racional Epistemologia versus a Não-linear Criatividade**. Congresso *Scientiarum História*. PPGHCTE/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 7, p. 1-10, 2013.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2018.
- GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **Antropologia dos Objetos**: coleções, museus e patrimônios. **BIBANPOCS**, n. 60, EDUSC, 2º semestre 2005.

- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Coleções, Museus e Teorias Antropológicas: Reflexões sobre Conhecimento Etnográfico e Visualidade. **Cadernos de Antropologia e Imagem 8**, Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1995.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **A Batalha das Ornamentações: A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o Profissional que faz Escola no Carnaval Carioca**. Orientadora Dra. Liana Silveira. 1992. 2 volumes, 324/260 fls. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1992.
- LIESA. **Manual do Julgador**. Rio de Janeiro: LIESA/O Globo, 2023. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/manual-do-julgador-2023.pdf>. Acesso em 10/12/2023.
- LOPES, Nei e SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- LÜDKE, Menga; e ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas** (Temas básicos de educação e ensino). São Paulo: E.P.U., 1986. 1º ed. 86-0030 CDD-370.78
- MARQUEIRO, Paulo (Coord.). **Alegorias: Esculturas de uma ópera popular**. Rio de Janeiro: Agência O Globo/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2008.
- MORETTI, Marcella Quadros. **Camille Claudel: A Arte como Expressão do Inconsciente**. Orientador Dr. Hélio Alves. 2008. 41p. (Trabalho de Conclusão de Curso) Departamento de Psicologia – Universidade Católica de Santos, Santos – SP, 2008.
- MOREAU, Joseph: *Aristote et son Ecole*. Paris: *Presses Universitaires de France*, 1962.
- PESSANHA, J. A. Aristotelismo e Historicidade. **Boletim de História da Faculdade Nacional de Filosofia**. Rio de Janeiro, ano v, n.º 7, 1963.
- PESSANHA, J. A. A potência, o ato, o movimento. **Os Pensadores (Coleção)**. vol.1, p. XIX. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PINGUELLI ROSA, Luiz. **Tecnociências e Humanidades (Vol. I): Novos paradigmas, velhas questões – O determinismo newtoniano na visão de mundo moderna**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- PINGUELLI ROSA, Luiz. **Tecnociências e Humanidades (Vol. II): Novos paradigmas, velhas questões. A ruptura do determinismo, incerteza e pós-modernismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- PIAGET, Jean. **A Equilibração das Estruturas Cognitivas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

- SAHLINS, Marshall. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro:Zahar,2003.
- SERRES, Michel. **Os Cinco Sentidos**. Filosofia dos corpos misturados. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SERRES, Michel. **Hermes: Uma filosofia das ciências**. Tradução de Andréia Daher. Rio de Janeiro: Garra, 1990.
- SENNETT, Richard. **O Artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/horizontes/219>. Acesso em 24/05/2023.
- SENNETT, Richard. **O Artífice**. In: GUIDETTI, Filipe Ferreira. Horizontes Antropológicos. vol. 40, 2013.
- STADEN, Hans. **Duas Viagens ao Brasil: Primeiros registros sobre o Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: ensaios e sociologia da arte**. Rio de Janeiro. Zahar, 1977.
- WAGNER, Roy. *The Invention of Culture*. The University of Chicago Press. Chicago. 1981, p. 76-77.
- TILLEY, Christopher. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Oxford: Oxford Publisher, 1994.
- TILLEY, Christopher. **A Materialidade da Pedra: Explorações em Fenomenologia da Paisagem**. Oxford: Berg, 2004. ISBN 978-1-85973-892-4.
- ZARIN, Uldis; KONDRATS, Sândis. *Anatomy for Sculptures: understanding the human figure*. Zurich: Taschenbuch, 2017, p. 106-107.

GLOSSÁRIO

ABRE-ALAS – Na ordem do desfile é o elemento alegórico principal que abre o desfile de uma Escola de Samba. Geralmente é o maior carro com dois ou três chassis.

ACABAMENTO – Detalhes de finalização artística dos carros alegóricos ou fantasias com adereços e tecidos e pintura.

ACOPLAGEM – Mecanismo utilizado para que um carro alegórico seja dividido em duas ou mais partes através de engate.

ADERECISTA – Profissional responsável pelo acabamento de detalhes dos elementos alegóricos.

ADEREÇOS – pequenas peças de acabamentos brilhantes para fantasias ou para o carro alegórico.

ALA – Conjunto de sambistas que fantasiados ou uniformizados compõem o cortejo carnavalesco de uma Escola de Samba.

ALEGORIA DE CARNAVAL – É a composição visual que, juntamente com a fantasia, ajuda ao desenvolvimento do enredo. Esculturas de madeira, ferro, plástico e isopor, entre outros materiais, dão contornos visuais ao enredo na Sapucaí. O termo alegoria na [Filosofia] Modo de interpretação que, usado por pensadores gregos, tinha o intuito de descobrir as ideias que estavam subentendidas ou expressas de modo figurado, em narrativas mitológicas. Nas [Artes] Obra que representa um pensamento abstrato.

QUESITO ALEGORIAS E ADEREÇOS - As alegorias e tripés são um dos quesitos considerados pelos jurados, englobam elementos cenográficos como luzes e telas sobre rodas e adereços. É dividido nos subquesitos concepção e realização. No primeiro, avaliam-se a adequação dos itens ao enredo e a criatividade, desde que haja significado. No segundo, valem a impressão causada pelas formas, materiais e cores, o acabamento

(inclusive das partes traseiras e geradores) e o papel e a fantasia dos destaques. Perde pontos a escola que deixar pedaços de fantasias, materiais estranhos ou geradores aparentes. Neste Quesito estão em julgamento as Alegorias (entendendo-se, como tal, qualquer elemento cenográfico que esteja sobre rodas, incluindo os tripés) e os Adereços (entendendo-se, como tal, qualquer elemento cenográfico que não esteja sobre rodas), exceto os utilizados para a realização das Comissões de Frente, que serão avaliados pelos julgadores daquele quesito. Para conceder notas de 9,0 a 10,0 pontos, o Julgador deverá considerar:

- o julgamento das alegorias e/ou dos adereços apresentados em cada um dos desfiles, de acordo com os roteiros fornecidos pelas respectivas Agremiações (Livro Abre-Alas).

CONCEPÇÃO: (valor do sub-quesito: de 4,5 a 5,0 pontos)

- a concepção e a adequação das Alegorias e dos Adereços ao Enredo que devem cumprir a função de representar as diversas partes do conteúdo desse Enredo;
- a criatividade, mas devendo, necessariamente, possuir significado dentro do Enredo;

REALIZAÇÃO: (valor do sub-quesito: de 4,5 a 5,0 pontos)

- a impressão causada pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração e distribuição de materiais e cores;
- os acabamentos e cuidados na confecção e decoração, no que se refere ao resultado visual, inclusive das partes traseiras e geradores;
- que os “destaques” e “figuras de composição”, com suas respectivas fantasias, devem ser julgados como partes integrantes e complementares das Alegorias.

Penalizar:

- a exposição de pedaços de Fantasias, escadas, caixas, isopores ou qualquer outro tipo de objeto estranho ao significado das Alegorias e/ou Adereços apresentados em desfile;
- a eventual passagem de geradores integrando as alegorias, sem que estejam embutidos ou decorados.
- a falta, em desfile, de uma ou mais Alegorias e/ou adereços constantes no roteiro previamente fornecido pela Escola (Livro Abre-Alas).

Não levar em consideração:

- a inclusão de qualquer tipo de merchandising (explícito ou implícito) em Alegorias e/ou Adereços;
- as quantidades de Alegorias e/ou tripés, no que se refere aos limites mínimos ou máximo fixadas pelo Regulamento;
- o retorno e/ou retrocesso de Alegorias e/ou Adereços na pista, durante o desfile das respectivas Escolas;
- questões inerentes a quaisquer outros quesitos.

APOTEOSE (PRAÇA) – Parte final da Passarela do Samba onde estão localizados os setores 6 e 13 (populares).

ARMAÇÃO – o mesmo que concentração, área ou ato de arrumar e organizar a Escola para entrar na avenida.

ATELIÊ – Local onde se concentra a confecção das fantasias, existem ateliês dentro e fora das escolas de samba.

ATRAVESSAR – É quando não há um entrosamento perfeito entre o canto da Escola.

BAIANAS – Ala obrigatória composta, geralmente, por senhoras da comunidade com vestimenta baseada nas baianas de terreiro.

BALUARTES – As personalidades mais importantes de uma Escola de Samba. Representam o sustentáculo das tradições da agremiação.

BARRACÃO – Local onde os elementos alegóricos e algumas fantasias de alas e destaques são confeccionados.

CARNAVALESCO – A pessoa que, na maioria dos casos, é responsável pela escolha do tema-enredo, fantasias e elementos alegóricos de um desfile.

CARRO – Forma simplificada utilizada para se referir aos carros alegóricos.

CARROS ALEGÓRICOS – Grandes alegorias montadas sobre chassis que ajudam a desenvolver o enredo.

CARVALHÃO – Guindaste utilizado para colocar os Destaques sobre os seus respectivos suportes nos carros alegóricos.

COMPONENTE – Partícipe e colaborador de um desfile de Escolas de Samba.

COMPOSIÇÃO ALEGÓRICA – Personagem de um carro alegórico que ajuda a passar a ideia central do tema.

CHUMBAR UMA ESCULTURA - significa colar a escultura de isopor presa às ferragens estruturantes com cola de poliuretano, fundindo-as ao carro alegórico.

DESFILE – Apresentação da Escola na avenida, do primeiro ao último componente.

DESCER – Quando uma Escola de Samba é rebaixada de grupo.

DESTAQUE – Figura que se destaca em um desfile de Escola de Samba pelo luxo, originalidade ou notoriedade. Pode vir no chão ou sobre carros alegóricos.

DIRETOR DE HARMONIA – Principal responsável pelo bom andamento do desfile. (canto, animação, evolução e harmonia do desfile).

DIRETOR DE BARRACÃO - Principal responsável pela coordenação e andamento dos trabalhos dentro do barracão.

DIRETORIA – Conjunto formado pelos diversos diretores de uma agremiação.

DISPERSÃO – Saída dos componentes e elementos alegóricos da pista de desfile.

EMPURRADOR – Componente responsável pelo deslocamento dos elementos alegóricos sobre rodas.

EMPASTELAÇÃO – Utilização de pequenos pedaços de papel que cobrem a escultura de isopor utilizando cola branca diluída em água. Sua utilização serve para proteger e preparar a escultura antes de ser emassada e pintada.

EMPASTELADOR – É o profissional responsável pela empastelação. Geralmente é um trabalho ainda hoje atribuído às mulheres, pelo seu caráter delicado.

ESPLENDOR- Adorno costeiro que compõem algumas fantasias. Também chamado de resplendor.

ESTANDARTE – Bandeirola geralmente estreita e comprida que ajuda a ilustrar o enredo.

ENREDO QUESITO – o julgador deve Penalizar: • a falta de Alegorias, Tripés ou Alas que estejam previstas no Roteiro fornecido pela Escola (Livro Abre-Alas); • a presença, em desfile, de Alegorias, Tripés ou Alas, que não estejam previstas no Roteiro fornecido pela Escola; • a troca de ordem, em desfile, de Alegorias, Tripés ou Alas em desacordo no Roteiro fornecido pela Escola (Livro Abre-Alas) se, para o Julgador, resultar em prejuízo para o entendimento da narrativa apresentada; • a ausência ou inclusão, em Desfile, de integrantes (destaques de chão, destaques de alegorias, Tripés e etc.) em desacordo com o Roteiro fornecido pela Escola (Livro Abre-alas) se, para o Julgador, resultar em prejuízo para o entendimento da narrativa apresentada. Em concepção, valem o argumento, o desenvolvimento, a importância e a densidade cultural. O jurado avalia a clareza, a coerência e a coesão na roteirização do desfile, de modo a facilitar o entendimento do tema. Também conta pontos a criatividade no enfoque ou “recorte” escolhido. Em realização, é vista a adaptação do conceito para o que é apresentado na Avenida, como a sequência das alas e alegorias, a criatividade e a carnavalização do tema proposto. Perde pontos a escola que não apresentar na pista alegorias, tripés ou alas descritos no roteiro. Itens a mais ou trocados também geram punição. (Manual do julgador de Carnaval / 2023 4 (1.globo.com/rj/rio-de-janeiro))

FERREIRO – Profissional que executa a parte de ferragem dos carros alegóricos.

GRITO DE GUERRA – É o pequeno discurso pronunciado pouco antes da Escola iniciar sua apresentação com o objetivo principal de animar os componentes.

JURADOS DE CARNAVAL - As ligas das escolas de samba são as responsáveis por escolherem os jurados. Estes são convidados devido ao seu conhecimento técnico e artístico. Durante os desfiles, os avaliadores ficam isolados em cabines de julgamento. Lá, o uso de celulares e demais aparelhos eletrônicos é proibido. São quatro julgadores para cada um dos dez quesitos. As notas variam de 9,0 a 10,0, de décimo em décimo, e a menor delas será descartada. A apuração é realizada na Quarta-Feira de Cinzas, no Sambódromo.

LAMINADOR – é o profissional que faz as formas de fibra das esculturas para reproduzi-las ou simplesmente após a empastelação cobre a escultura com camadas de manta de fibra de vidro e resina de poliéster ou resina a base d'água.

LAMINAÇÃO – quando se usa camadas de manta de fibra de vidro e resina de poliéster ou resina a base d'água sobre as esculturas, serve para proteger as esculturas mais delicadas contra possíveis danos na sua trajetória até a avenida de desfile.

LIGA – É a LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro foi fundada em 24 de julho de 1984, o ano de inauguração do Sambódromo. As escolas fundadoras foram: Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel. A criação da Liesa foi o ápice de um movimento em busca de independência e poder de pressão das escolas de samba nas negociações sobre o “maior espetáculo da Terra”. Desde então, as agremiações passaram a chamar umas às outras de “co-irmãs”, reduzindo a histórica rivalidade. Disponível em: <https://diariodoporto.com.br/>

LIVRO ABRE-ALAS é uma publicação interna da LIESA voltada, exclusivamente, aos julgadores dos desfiles e à Imprensa especializada. Contém informações gerais e outras, detalhadas, sobre os nove quesitos de julgamento, fornecidas pelas Agremiações. É dividido em dois volumes: o que traz os dados sobre as Escolas que desfilarão no Domingo; e o das que se apresentarão na Segunda-Feira de Carnaval. A pedido das Agremiações, objetivando manter o máximo de sigilo sobre determinados setores, estes volumes digitalizados só podem ser publicados no site oficial da LIESA ao meio-dia dos respectivos dias dos desfiles.

MANUAL DO JULGADOR - Objetiva transmitir informações básicas sobre o desfile das Escolas de Samba do grupo especial.

MARQUÊS DE SAPUCAÍ - conhecido como Sambódromo da Marquês de Sapucaí porque está localizado na Avenida Marquês de Sapucaí, que recebeu o nome em

homenagem a Cândido José de Araújo Viana, desembargador e político brasileiro mais conhecido como Marquês de Sapucaí.

OCAGEM – método desenvolvido pelas equipes de artistas de Parintins para ocar a escultura por dentro. Um dos objetivos é deixa-la mais leve. A peça oca facilita sua estruturação com ferros para movimentos articulares.

PARINTINS - situa-se na ponta de uma ilha, Tupinambarana, localizada no médio rio Amazonas, próxima à fronteira com o estado do Pará. É uma cidade de médio porte; o município tem cerca de 50 mil habitantes e a população dobra no período festivo. Para uma abordagem histórica e etnográfica da festa, remeto o leitor a Cavalcanti (2000) e também a Valentim (2000).

PRAÇA DA APOTEOSE - local onde as escolas de sambas dispersam desde 1984. É na Praça da Apoteose que existe um grande arco parabólico de concreto com um pendente ao centro na extremidade sul da avenida, para fechar a área dos desfiles das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. Projetado em 1983, foi construído em concreto pré-fabricado e demorou quatro meses a construção. Na base abriga um pequeno museu do samba com entrada pela rua Frei Caneca. Este arco se tornou um símbolo do sambódromo do Rio e mais um ícone arquitetônico criado pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

PASSISTA – Componente que samba com muita maestria e tem muito ‘samba no pé’.

PAPEL CARNE-SECA (ou *semigraft*) - É utilizado para empastelar as esculturas, moldes dos figurinos e esculturas. Este papel era utilizado nos antigos açougues para embrulhar carne.

PROTÓTIPO – Pequenas esculturas feitas para as fantasias de ala, composição e destaques.

QUEIJO – Suportes onde desfilam os Destaques nos carros alegóricos ou tripés.

QUESITOS - são 09 (nove) os quesitos em julgamento nos desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial. São os seguintes: Bateria; Samba-Enredo; Harmonia; Evolução; Enredo; Alegorias e Adereços; Fantasias; Comissão de Frente e Mestre-Sala e Porta-Bandeira. (20 de mar. de 2023)

SANTO ANTÔNIO – Apoio de mão para dar equilíbrio aos Destaques que saem nos carros alegóricos, geralmente sobre os queijos.

SAMBÓDROMO - Sambódromo Professor Darcy Ribeiro, construído nos anos de 1983 e 1984, após a intensificação dos debates sobre o assunto, o Sambódromo do Rio de Janeiro foi idealizado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, arquiteto brasileiro e um dos principais expoentes do modernismo no país, a pedido da administração do estado na época que tinha Leonel Brizola como governador e Darcy Ribeiro como vice-governador/secretário de Cultura do estado. Tinha como objetivo construir um palco permanente para exibição de umas das principais festividades da cidade: os desfiles das Escolas de Samba no Carnaval.

SUBIR – É quando a Escola de Samba ascende de Grupo.

TRIPÉ – Pequeno chassi com alegorias sobre rodas. Só pode ter um Destaque Principal.

APÊNDICE A - LINHA DO TEMPO

1985 – Ingressou na EBA

1990 – 1º trabalho como escultora – N° UNO INTERNACIONAL SR.

1991 – Formatura, BACHAREL EM ESCULTURA; 1ª exposição

1992 – Escultora GRES UNIDOS DE LUCAS - Estágio

1993 – Supervisora na BOYS'GIRLS

1994 – Montou Ateliê em Cabo Frio

1995 – Exposição Individual

1996 – Exposição Individual

1997 – Exposição Individual

1998 – Exposição Individual

1999 - Escultora GRES Unidos da Tijuca. CLASSIFICAÇÃO: 5º Lugar. PONTUAÇÃO: 293,0. ENREDO/CARNAVALESCO: Chiquinho Spinoza. AUTORES DO SAMBA: Henrique Badá, Edson de Oliveira e Lacy Inspiração. PUXADOR (INTÉRPRETE): David do Pandeiro. MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Paulo Roberto e Gleice Simpatia. **“Terra dos papagaios... Navegar foi preciso”** O enredo da Azul-Pavão e Amarelo contando o Descobrimento do Brasil desde a viagem até a primeira semana de existência da “Nova Terra” foi bem detalhado, com fantasias e carros alegóricos de bela execução. A maior controvérsia ficou por conta da imagem de Nossa Senhora da Boa Esperança, que vetada pela Igreja não foi levada à avenida. A Tijuca realizou um desfile competente, sustentado por uma bateria simplesmente maravilhosa.

2000 - Escultora GRES Unidos da Tijuca. CLASSIFICAÇÃO: 9º Lugar. PONTUAÇÃO: 280,5. ENREDO/CARNAVALESCO: Chiquinho Spinoza, AUTORES DO SAMBA: Vicente das Neves, Gilmar L. Silva, Douglas, Toninho, Gentil e Wantuir PUXADOR (INTÉRPRETE): Wantuir MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Paulo Roberto e Gleice Simpatia. **“Tijuca, com Nelson Rodrigues, pelo buraco da fechadura”** Com um enredo de leitura fácil, a Azul-Pavão e Amarelo Tijucana carnavalizaram Nelson Rodrigues com êxito. Entretanto, quem esperava um desfile audacioso e polêmico, decepcionou-se. Faltou um pouco mais de animação. Muitos componentes passaram sem cantar o samba-enredo que, por isso mesmo, não conseguiu crescer na avenida. Bonitinha, a Unidos da Tijuca se deixou pecar por problemas ordinários. Três carros apresentaram defeito e fizeram a Escola embolar e correr no final para não estourar o tempo máximo.

Obs.: No período de 2001 a 2005 regressei a Cabo Frio, terra onde passei minha infância e adolescência, para fazer o carnaval, não como escultora, mas como carnavalesca. Durante estes anos trabalhei na escola de samba GRES Vermelho e Branco e GRES Banda da Cidade. Consegui excelentes colocações para as duas escolas deixando-as em terceiro e segundo lugar.

2001 – Casamento em Cabo Frio

2002 – GRES Vermelho e Branco (Cabo Frio). CLASSIFICAÇÃO: 3º Lugar. CARNAVALESCA: Marina Vergara. ENREDO Waltency Silveira. **“Cidade Invasa de Mar, Sol e Alegria”**

2003 – GRES Vermelho e Branco (Cabo Frio). CLASSIFICAÇÃO: 2º Lugar. CARNAVALESCA: Marina Vergara. ENREDO Waltency Silveira. **“E vai rolar a festa”**

2003 – Formou-se em Licenciatura Plena em Educação Artística (BENNET)

2004 – GRES Vermelho e Branco (Cabo Frio). CLASSIFICAÇÃO: 2º Lugar. CARNAVALESCA: Marina Vergara. ENREDO Waltency Silveira. **“Antropofagia Cultural, Ruptura e Revolução: é o Modernismo chegando no país da miscigenação”**

2005 – GRES Vermelho e Branco (Cabo Frio). CLASSIFICAÇÃO: 2º Lugar. CARNAVALESCA: Marina Vergara. ENREDO Waltency Silveira. **“Ivan Veleiro; um jeito novo de ser herói de um povo”**

2005 – Escultora GRES Caprichosos de Pilares. CLASSIFICAÇÃO: 11º Lugar. PONTUAÇÃO: 386,3. ENREDO/CARNAVALESCO: Chiquinho Spinoza. AUTORES DO SAMBA: J. L. Fróes, Carlinhos Danoninho, Edmar Silva, Jorge 101, Fernando de Lima, Rafael França e Lee Santana PUXADOR (INTÉRPRETE): Serginho do Porto MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Fabrício e Cristiane. **“Carnaval, doce ilusão. A gente se vê aqui no meio da multidão – 20 anos de Liga”**. Com um carnaval preparado em apenas três meses e meio, a Azul e Branco de Pilares voltou às origens e DA CANDELÁRIA À APOTEOSE | 323 retomou o tom irreverente para reviver a saudade de carnavais passados. Apesar da garra dos componentes e das deliciosas paradinhas da bateria de Mestre Louro, a Escola desenvolveu o enredo de forma pouco clara. Faltou um pouquinho mais de capricho na confecção das alegorias, mas as fantasias leves facilitaram a boa evolução, ajudada, sem dúvida, pelo samba que caiu no gosto popular.

2006 - GRES Banda da Cidade (Cabo Frio). CLASSIFICAÇÃO: 3º Lugar. ENREDO /CARNAVALESCA: Marina Vergara. **“Do Alvorecer ao anoitecer, uma viagem sideral nos raios do sol, o astro rei”**. A história da divindade solar a partir da mitologia grega. Sua trajetória do nascer ao poente, será mostrada como uma longa e inesquecível vigem pelo tempo.

2006 – Escultora GRES Caprichosos de Pilares. CLASSIFICAÇÃO: 13º Lugar. PONTUAÇÃO: 383,5. ENREDO/CARNAVALESCO: Chiquinho Spinoza. AUTORES DO SAMBA: Josemar Manfredini, Mauro Esperanza e Márcio do Swing PUXADOR (INTÉRPRETE): Clóvis Pê MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Birinha e Elaine **“Na folia com o Espírito Santo, o Espírito Santo caprichou”**. Parece que o Espírito Santo acabou não protegendo a Azul e Branco de Pilares dos problemas que ela teve que enfrentar. Apesar do bom desfile, exaltando a história desse estado da Região Sudeste brasileira, a evolução ficou comprometida pela formação de grandes buracos entre as alas, que ainda precisaram correr para não estourar o tempo. Dificuldades apareceram também no desenvolvimento do enredo e em algumas fantasias e carros, onde a combinação de tons deixou um pouco a desejar. Até uma ventania inesperada quase fez os chapéus das baianas levantarem voo. Como foi possível perceber, nem a fé no santo garantiu a proteção divina.

2006 – Escultora GRES Império Serrano. CLASSIFICAÇÃO: 8º Lugar. PONTUAÇÃO: 391,9. ENREDO/CARNAVALESCO: Paulo Menezes. AUTORES DO SAMBA: Arlindo Cruz, Maurição, Carlos Sena, Aluísio Machado e Elmo Caetano PUXADOR (INTÉRPRETE): Nêgo MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Robson Sensação e Ana Paula. **“Da Candelária à Apoteose - O Império do Divino”**. O Império surpreendeu ao apresentar um mosaico das festas populares e religiosas, que encantam o povo brasileiro, em um desfile absolutamente divino. Mais tradicional que nunca, a Verde e Branco de Madureira realizou, ao clarear do dia, a apresentação mais emocionante de todas. Driblou a falta de recursos vindo esteticamente simples, porém, muito elegante. Destaque para o melhor samba-enredo do ano, realçado pela imponente interpretação do puxador Nego, ambos premiados pelo Estandarte de Ouro.

2007 – Escultora GRES Estácio de Sá. CLASSIFICAÇÃO: 13º Lugar. PONTUAÇÃO: 386,5. ENREDO/CARNAVALESCO: Paulo Menezes. AUTORES DO SAMBA: Darcy do Nascimento, Djalma Branco e Dominginhos do Estácio PUXADOR (INTÉRPRETE): Anderson Paz MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Alex e Carla

“O Ti -Ti -Ti do Sapoti” No seu retorno ao **Grupo Especial**, após dez longos anos, a Vermelho e Branco do Estácio trouxe de volta o “Ti -Ti -Ti” de 1987. No carro Abre-Alas, o deslumbrante Leão, símbolo da agremiação, movimentava-se, rugia alto e impressionava o público. A reedição do enredo, no entanto, não conseguiu empolgar. A explicação talvez seja o excesso de pompa e luxo levados para a avenida destoando, completamente, do espírito alegre e divertido do tema que tanto sucesso fez no desfile de vinte anos atrás.

2007 – Escultora GRES Império Serrano. CLASSIFICAÇÃO: 12º Lugar. PONTUAÇÃO: 389,6. ENREDO/CARNAVALESCO: Jack Vasconcelos. AUTORES DO SAMBA: Arlindo Cruz, Mauriçã, Carlos Sena, Aluísio Machado e João Bosco PUXADOR (INTÉRPRETE): Nêgo MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Robson Sensação e Ana Paula. **“Ser diferente é normal: o Império Serrano faz a diferença no carnaval”** A guerreira Escola Verde e Branco da Serrinha comemorou seu sexagésimo aniversário, em grande estilo, exaltando o trabalho de pessoas que, apesar de “diferentes”, estiveram a frente do seu tempo. Emocionou o povão cantando o samba e dançando na maior empolgação apoiada na pulsação segura e característica da Bateria de Mestre Átila, premiada pelo Estandarte de Ouro. Voltou a sofrer com problemas crônicos de harmonia, o que não permitiu um desfile coeso.

2007- Nasce Ravenna (filha), Construção do Ateliê em Jacarepaguá

2008 – Escultora GRES Renascer de Jacarepaguá. CLASSIFICAÇÃO: 4º Lugar. Grupo de Acesso A. ENREDO/CARNAVALESCOS: Sérgio Silva e Léo Moraes. PRESIDENTE Antônio Carlos Salomão. INTERPRETE Rogerio Teodoro da Silva, SAMBA ENREDO Adriano Cesário, Josemar, Teleco e Julião. MESTRE SALA E PORTA BANDEIRA Luiz Augusto Russier e Denadir Garcia. **“É chegado a Portugal o tempo de padecer, se te oprimem a cruel França sorte melhor hás de ter”**. Após um rápido período de adaptação no grupo, no ano de 2008 a escola convidou a atriz Nívea Stelmann para ocupar o posto de rainha de bateria. A agremiação alcançou naquele ano a quarta colocação, até então sua melhor colocação no grupo e em toda sua trajetória competitiva no carnaval.

2009 – Escultora GRES Renascer de Jacarepaguá. CLASSIFICAÇÃO: 2º Lugar. Grupo de Acesso A. ENREDO/CARNAVALESCOS: Paulo Barros e Paulo Menezes. PRESIDENTE Antônio Carlos Salomão. INTERPRETE Rogerio Teodoro da Silva,

SAMBA ENREDO Gabriel da Penha, Leandro Nogueira, Luiz Gustavo, Deco e Hélio Luna. MESTRE SALA E PORTA BANDEIRA Luiz Augusto Russier e Denadir Garcia **“Vai, Vai bem? Veio a Pé ou de Trem?”**. A escola de Jacarepaguá alcançou o vice-campeonato do Grupo de Acesso A. No somatório final, a agremiação perdeu o título por apenas sete décimos para a campeã União da Ilha. OBS: Nos anos de 2008 e 2009, trabalhei para a Gres Renascer de Jacarepaguá, no famoso local onde se faziam as escolas dos grupos de acesso ‘O CARANDIRU’. O conjunto de barracões em seus primórdios, por sua grande precariedade, ganhou o apelido de “Carandiru” em alusão ao presídio de São Paulo. Era insalubre, muito quente, cheio de mosquitos. Uma boa parte do trabalho executei em meu ateliê recém construído; devido as péssimas condições no ambiente de trabalho local e também para poder cuidar melhor da minha filha de um ano Ravenna.

2009 – Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 5º Lugar. PONTUAÇÃO: 396,5. ENREDO/CARNAVALESCO: Cahê Rodrigues. AUTORES DO SAMBA: Mingau, Emerson Dias, Rafael Ribeiro e Derá PUXADOR (INTÉRPRETE): Wantuir MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Sidcley e Squel. **“Voilà, Caxias! Para sempre liberté, egalité, fraternité. Merci beaucoup, Brésil!** Não tem de quê!” Oui, Oui, a Tricolor de Duque de Caxias, suntuosamente, homenageou o ano da França no Brasil com um desfile correto em que os componentes cantaram o samba com muita vibração. Faltou ao desenvolvimento do enredo um pouco mais de inspiração, e as alegorias, que causaram impacto, apresentaram alguns problemas de acabamento. Mas, show mesmo foi dado pelas 32 lindíssimas bailarinas do Moulin Rouge que trouxeram o samba na ponta da língua e deram um gostinho do Can Can, misturado com o rebolado carioca, ao povão na avenida.

2010 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 2º Lugar. PONTUAÇÃO: 299,4. ENREDO/CARNAVALESCO: Cahê Rodrigues. AUTORES DO SAMBA: Arlindo Cruz, Barbeirinho, Carlos Sena, Chico da Vila, Da Lua, Emerson Dias, G. Martins, Isaac, Juarez Pantoja, Levi Dutra, Mingau e Rafael Ribeiro PUXADOR (INTÉRPRETE): Wantuir MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Sidcley e Squel

“Das Arquibancadas ao Camarote nº 1... Um “Grande Rio” de Emoção na Apoteose do seu Coração”. A Escola verde, vermelho e branco de Duque de Caxias surpreendeu realizando um excelente desfile. A homenagem aos grandes momentos do Sambódromo e aos artistas responsáveis pela concepção desse magnífico espetáculo, foi muito bonita e comovente. O carnavalesco Cahê Rodrigues demonstrou grande habilidade e criatividade para desenvolver o enredo (patrocinado). E a avenida foi completamente inundada por

um grande rio de emoção, o tributo que a Grande Rio e a Mangueira prestaram ao grande Jamelão. Duas esculturas gigantes do maior ‘tenor’ do samba de todos os tempos. Nota 10000.

2011 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: *Hors-Concours*. ENREDO/CARNAVALESCO: Cahê Rodrigues. AUTORES DO SAMBA: Edispuma, Foca, Licinho Jr. e Marcelinho Santos PUXADOR (INTÉRPRETE): Wantuir MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Luís Felipe e Squel. **“Y-Jurerê Mirim – A Encantadora Ilha das Bruxas (Um Conto de Cascais)”** Num momento absolutamente mágico do carnaval 2011, a agremiação caxiense, qual uma fênix, renasce das cinzas para demonstrar que com sua garra e emoção é capaz de reproduzir a magia da ilha encantada que é Florianópolis e dos magníficos contos de Cascais. A Verde, Vermelho e Branco, depois de ser completamente devastada pelas chamas, enfrentou uma chuva torrencial, durante todo o seu desfile, que em nenhum momento foi capaz de minar a animação dos seus componentes. E o carnaval provou, mais uma vez, que é um momento único de paixão, beleza e encantamento... OBS.: 2011 foi um ano completamente atípico para o Grupo Especial do Rio de Janeiro. Pela primeira vez nos últimos quarenta anos, três Escolas desfilaram hors-concours. O grande incêndio que atingiu a Cidade do Samba, na manhã do dia 07/02, comprometeu a apresentação das seguintes agremiações: Portela, União da Ilha do Governador e, principalmente, Acadêmicos do Grande Rio, que perdeu todas as suas fantasias e alegorias. Foi também um carnaval marcado pela palavra que traduz o sentimento que emocionou a todos que amam esse evento: **SUPERAÇÃO**

2012 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 5º Lugar. PONTUAÇÃO: 298,3. A ENREDO/CARNAVALESCO: Cahê Rodrigues. AUTORES DO SAMBA: Edispuma, Foca, Licinho Jr. e Marcelinho Santos PUXADOR (INTÉRPRETE): Wantuir MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Luiz Felipe e Squel **“Eu Acredito em Você! E você? (Histórias de Superação)”**. Parece que a Tricolor de Duque de Caxias não conseguiu superar o cansaço e o tema abstrato, amplo, fragmentado e muito subjetivo. Bonita estava, mas nem mesmo o enredo previsível fez com que algumas fantasias passassem o seu real significado de forma mais clara. O samba-enredo deixou a desejar não conseguindo empolgar um bom número de alas que passaram burocráticas e pouco animadas. O 398 | PÉRSIO GOMYDE BRASIL grande momento do desfile foi o velejar do campeão Lars Grael, delirantemente aplaudido pelo público remanescente no Sambódromo.

2012 - Escultora GRES Portela. CLASSIFICAÇÃO: 6º Lugar. PONTUAÇÃO: 297,2.

ENREDO/CARNAVALESCO: Paulo Menezes. AUTORES DO SAMBA: Luiz Carlos Máximo, Naldo, Toninho Nascimento e Wanderley Monteiro PUXADOR (INTÉRPRETE): Gilsinho MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Rogerinho e Lucinha Nobre. **“...E o povo na rua cantando. É feito uma reza, um ritual...”**. Emocionante a viagem que a Águia Guerreira, dessa vez em dourado, nos levou pelos encantos da Bahia. Tendo Clara Nunes como guia, os elegantíssimos Marisa Monte e Paulinho da Viola como cicerones, a “Tabajara do Samba” e o mais bonito samba do ano (ambos agraciados com o Estandarte de Ouro) a nos embalar, a jornada foi iluminada e abençoada pelos Orixás que abriram os caminhos para a Azul e Branco de Oswaldo Cruz e Madureira, altiva e altaneira, seguir em um cortejo de fé pelos festejos mais belos e significativos da cultura da Boa Terra, além de lembrar alguns momentos marcantes de desfiles passados da própria agremiação. E a plateia, delirou...Okê Arô!...Ora Iêê ô!

2013 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 6º Lugar. PONTUAÇÃO: 297,2. ENREDO/CARNAVALESCO: Roberto Szaniecki. AUTORES DO SAMBA: Mingau, Junior Fraga, Deré, Mingauzinho, Arlindo Neto PUXADOR (INTÉRPRETE): Emerson Dias MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Luiz Felipe e Verônica Lima. **“Amo o Rio e vou à luta, Ouro Negro sem disputa!”** Nem mesmo o talento e o esforço do seu carnavalesco conseguiram transformar o árido tema de disputa pelos royalties do petróleo em carnaval. A Tricolor Caxiense passou pouco criativa, com fantasias e alegorias pesadas e em alguns casos de gosto bastante duvidoso. O grande destaque da apresentação foi a bateria “Invocada” comandada por Mestre Ciça que comemorou vinte e cinco anos na função do jeito que mais gosta, surpreendendo a Sapucaí com uma coreografia inspirada na “avalanche” criada pelos torcedores do Grêmio de Futebol Porto Alegre.

2014 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 6º Lugar. PONTUAÇÃO: 297,2. ENREDO/CARNAVALESCO: Fábio Ricardo AUTORES DO SAMBA: Deré, Robson Mutarelli, Rafael Ribeiro, Hugo da Grande Rio, Toni Vietnã PUXADOR (INTÉRPRETE): Emerson Dias MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Luiz Felipe e Verônica Lima. **“Verdes olhos de Maysa sobre o mar, no caminho: Maricá “**. A Tricolor de Duque de Caxias realizou, sem dúvida alguma, um dos seus melhores desfiles dos últimos anos, comemorando, assim, o seu Jubileu de Prata em grande estilo. O carnavalesco conseguiu “costurar” um enredo que parecia um pouco confuso. Pena que a Comissão de Frente, que fez o público delirar (vide a seção

Rapidinhas), não tocou no chão da avenida, apresentando-se sobre uma imensa embarcação corsária fugindo completamente do conceito do quesito.

2015 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 3º Lugar. PONTUAÇÃO: 269,0*. ENREDO/CARNAVALESCO: Fábio Ricardo. AUTORES DO SAMBA: Gabriel Sorriso, Leandro Canavarro, Lucas Donato, Rafael Santos e Rodrigo Moreira PUXADOR (INTÉRPRETE): Emerson Dias MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Daniel Werneck e Verônica Lima. **“A Grande Rio é do baralho!”** Quando a tricolor de Caxias entrou na passarela ficou claro que a sorte estava lançada. O enredo, sobre o baralho, exigiu grande criatividade por não oferecer grande variedade temática para o seu desenvolvimento. O samba que animou e o bom uso de cores nos carros e fantasias tornaram mais leve a passagem da Escola. Porém, sem a menor sombra de dúvidas, foi a excelente cartada da surpreendente e bem-humorada Comissão de Frente (vide comentário na seção Rapidinhas) que mais agradou a plateia.

2016 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 7º Lugar. ENREDO/CARNAVALESCO: Fábio Ricardo. AUTORES DO SAMBA: Gabriel Sorriso, Leandro Canavarro, Lucas Donato, Rafael Santos e Rodrigo Moreira PUXADOR (INTÉRPRETE): Emerson Dias MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Daniel Werneck e Verônica Lima. **"Fui no Itororó beber água, não achei. Mas achei a bela Santos, e por ela me apaixonei..."**. Em 2016 a Grande Rio decidiu homenagear a cidade de Santos com o enredo "Fui no Itororó beber água, não achei. Mas achei a bela Santos, e por ela me apaixonei...". Foram destaques o ex-jogador Pelé e o atacante do Barcelona Neymar. A escola escolheu a atriz Paloma Bernardi como Rainha de Bateria e a permanência de todos os seus segmentos para o próximo carnaval. Na apuração obteve notas máximas em Comissão de Frente e Mestre Sala e Porta-bandeira, mas com a perda de pontos em enredo, alegorias e adereços e fantasias, a Grande Rio acabou terminando na 7º posição, ficando fora do Desfile das Campeãs.

2017 – Profa. Substituta do Curso de Licenciatura em Artes da (UFRRJ)

2017 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 5º Lugar. ENREDO/CARNAVALESCO: Fábio Ricardo. PESQUISA Helenise Guimaraes. AUTORES DO SAMBA: Gabriel Sorriso, Leandro Canavarro, Lucas Donato, Rafael Santos e Rodrigo Moreira PUXADOR (INTÉRPRETE): Emerson Dias MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Daniel Werneck e Verônica Lima. **"Ivete do rio ao Rio!"**. Para o carnaval de 2017, a Grande Rio anunciou um enredo em homenagem a cantora Ivete

Sangalo. O enredo foi anunciado na quadra da escola, em Duque de Caxias, com a presença da própria homenageada.^[28] Fez um desfile correto e empolgante, contando sobre a história da cantora, desde as origens em Juazeiro até alcançar o sucesso. Ivete desfilou em dois momentos, o primeiro na comissão de frente, e depois retornando na última alegoria. Na apuração, a escola terminou em quinto lugar.

2018 – Exposição Individual Centro Cultural dos Correios

2018 – Ingressou no Mestrado PPGHCTE /UFRJ

2018 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 12º Lugar. ENREDO/CARNAVALESCOS: Renato Lage e Márcia Lage. "*Vai para o trono ou não vai?*" - Para o carnaval seguinte, a tricolor renovou os contratos com seus segmentos tendo a contratação dos experientes que juntos assinaram os últimos quinze carnavais no Salgueiro. E homenageou o centenário do comunicador Abelardo Barbosa, o Chacrinha e a chegada da nova Rainha de Bateria Juliana Paes. No desfile, a escola fazia uma correta apresentação, mas último carro da escola não entrou, e com atrasos e buracos na evolução, sem contar a perda de 0,5 décimos por estouro de tempo, a escola terminou em 10º décimo segundo lugar, sendo rebaixada e retornando para a Série (A) depois de 26 anos. OBS: após plenária realizada na LIESA decidiu-se pelo não rebaixamento junto com o Império Serrano permanecendo no grupo especial para 2019.

2019 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 9º Lugar. ENREDO/CARNAVALESCOS: Renato Lage e Márcia Lage. INTERPRETE Evandro Mallandro, PORTA BANDEIRA/MESTRE SALA Daniel Werneck, Taciana Couto, DIRETOR DE BATERIA Mestre Fabrício Machado. DIRETOR DE CARNAVAL Thiago Monteiro. COREOGRAFOS Hélio e Beth Bejani. (estreia). "**Quem nunca...? Que atire a primeira pedra**". Em 2019 a escola pretende tirar a má impressão e aposta em renovações no quadro de seus segmentos como a chegada do novo que vem com enredo autoral sobre os maus hábitos e a educação como meio de transformação, além de optar pela encomenda do samba-enredo para o desfile. Será a 3º escola a desfilar no domingo de carnaval por decisão pelo não decesso em 2018. Com a apresentação a escola venceu ainda dois prêmios Estandarte de Ouro, entregues pelo Jornal O Globo, no quesito Bateria, sendo esse seu quarto prêmio, e em Inovação, pelo segundo ano consecutivo e única escola a vencer essa categoria até então.

2020 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 2º Lugar. ENREDO/CARNAVALESCOS Gabriel Haddad e Leonardo Bora.

"Tata Londir: O Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias". a escola aposta em dois estreantes no grupo especial oriundos da Série A, substituindo os experientes carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage, que propõem o enredo: "Tata Londir: O Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias", trazendo a história de Joãozinho da Gomia famoso pai de santo que marcou a história de Duque de Caxias. O enredo  aclamado por resgatar a história e as origens da Grande Rio. Renovando com os demais segmentos para o próximo ano, houve a saída da Rainha de Bateria Juliana Paes que optou por não continuar no posto. Após um movimento nas redes sociais, a escola terá a volta de Paolla Oliveira ao posto de Rainha de Bateria. Com um dos sambas mais apreciados do ano, a escola realiza um desfile com problemas de evolução, mas extremamente aclamado por público e crítica, faturando seis Estandartes de Ouro: melhor escola, melhor samba-enredo, melhor enredo, melhor puxador, melhor Ala das Baianas, e o recém criado prmio Fernando Pamplona para o Abre-alas da escola. Na apuração, foi exatamente o quesito evolução que impediu a Grande Rio de ganhar seu primeiro título, ficando atrás da campeã United do Viradouro.

* Tripé 01 "OK OK" * Integrado  ala "Ias", o tripé presta reverência ao orixá Oxóssi, orixá da caça, o senhor das florestas, o caçador essencial, cercado de fartura e riqueza. Oxóssi, o Alaketo (Senhor do Reino de Keto)  aquele que dança seguindo o ritmo do Aguer. Dominando os perigos das matas, Oxóssi atua com astúcia, inteligência e cautela – e faz da flecha a extensão do seu olhar. (...) **a escultura central, obra de Marina Vergara**,  uma adaptação carnavalesca da peça "Oxóssi", de Hector Caribé (...). Na peça, veem-se diversos animais caçados, amarrados por cordas de sisal. Trata-se, portanto, de um todo híbrido, fusão pertinente que muito diz da personalidade aglutinadora do homenageado.

2020 - Pandemia COVID 19

- a) Entrevista CN1 – Minha história no mundo do samba
- b) Entrevista CN1 – Técnicas de Carnaval

2021- Não houve Carnaval devido ao isolamento provocado pelo corona vírus

- a) Museu do Samba - Exposição Permanente - Semba/Samba
- b) Entrevistas *Online*

c) Museu da Pessoa – Minha história/Projeto Motirô

d) Mesa – Festival do Conhecimento – UFRJ - ‘A PRESENÇA DA AUSÊNCIA DO ÊXTASE DO CARNAVAL’- Autora Marina Vergara

e) Mesa - NESCAFÉ – ‘RESTOS DE CARNAVAL’

2022 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: **Campeão**. ENREDO/CARNAVALESCOS Gabriel Haddad e Leonardo Bora.

'Fala, Majeté! Sete chaves de Exu'. Exu é uma divindade complexa, é energia circular e infinita, movimento, luta, insubmissão, mudança, que se transforma em incontáveis entidades e que tem muito a ver com a nossa ancestralidade. Mas que é visto com restrição por muita gente. O enredo deste ano, como dos anteriores, visa a desconstruir essa imagem estereotipada, o racismo religioso, a intolerância e a demonização de religiões como o candomblé, a umbanda e as macumbas. Por isso, as sete chaves, para abrir o conhecimento sobre Exu".

2023 - Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 6º Lugar.

ENREDO/CARNAVALESCOS Gabriel Haddad e Leonardo Bora. **“Ô Zeca, o pagode onde é que é? Andei descalço, carroça e trem, procurando por Xerém, pra te ver, pra te abraçar, pra beber e batucar!”** Atual campeã do Carnaval Carioca, a Acadêmicos do Grande Rio apostou também em uma homenagem a um sambista: Zeca Pagodinho. o desfile trouxe em sua abertura uma alegoria com 40 imagens de São Jorge para retratar a religiosidade do artista – representada em diversas culturas. Essa devoção de Zeca pelos santos ainda ganhou destaque em outra alegoria que fazia referência a São Cosme e Damião e toda Falange de Erê, protetores da criançada. O homenageado veio com a família na última alegoria, que trazia uma grande águia em referência à Portela, sua escola do coração. Mestre Fafá, diretor de Bateria, destacou o bom rendimento do samba na Avenida e a comunicação com o público

OBS.: No primeiro chassi, observa-se, **graças às mãos e às releituras da escultora Marina Vergara**, um pequeno “inventário” da iconografia de São Jorge nas artes brasileira e mundial, com destaque para peças inspiradas nas fantásticas criações de artistas como Reinaldo Louredo, Elson Alves dos Santos, Mestre Expedito (Antonino dos Santos), Luís Antônio da Silva, Mestre Kim (José Joaquim Alves), Antônio de Dedé (Mestre Antônio Alves dos Santos). A maior das esculturas do carro, **expressão do barroco de Vergara**, é uma adaptação da peça que adorna o interior da igreja dedicada a São Jorge em Estocolmo, na Suécia – adaptada, por óbvio, para o contexto afro-

brasileiro'. (101 FICHA TÉCNICA DAS ALEGORIAS. Abre-Alas – G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio – Carnaval/2023. Criador das Alegorias (carnavalescos) Gabriel Haddad e Leonardo Bora. (LIESA)

2023 – Exposição Museu Mar – Escultura MARIA PADILHA

2023 – Exposição Erótica – Escultura EXTASE

2023 – Exposição Banco Do Brasil – Escultura Mulher Heitor Dos Prazeres

2024 – Escultora GRES Acadêmicos do Grande Rio. CLASSIFICAÇÃO: 3º Lugar. ENREDO/CARNAVALESCOS Gabriel Haddad e Leonardo Bora. PRESIDENTE Milton Abreu do Nascimento; Presidentes de Honra: Jayder Soares, Leandro Soares e Helinho de Oliveira. DIRETOR DE CARNAVAL Thiago Monteiro. DIREÇÃO DE HARMONIA Andrezinho, Cacá Santos, Clayton Bola e Jefferson Guimarães. INTERPRETE Evandro Malandro. COREOGRAFOS Hélio Bejani e Beth Bejani. MESTRE DE BATERIA Fabrício Machado (Fafá). RAINHA DE BATERIA Paolla Oliveira. 1º CASAL DE MESTRE SALA E PORTA BANDEIRA: Daniel Werneck e Taciana. **“Nosso Destino é Ser Onça”**. A onça como símbolo de força e poder. Inspirada pelas lendas tupinambás e pelo livro de Alberto Mussa, a Acadêmicos do Grande Rio, terceira colocada, novamente encantou o público com sua bela comissão de frente e as alegorias e fantasias extremamente criativas.