

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

NIVALDO RODRIGUES CARNEIRO

**FIO MÁGICO: A ESCULTURA NOS BARRACÕES DAS ESCOLAS
DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

**RIO DE JANEIRO
2021**

NIVALDO RODRIGUES CARNEIRO

**FIO MÁGICO: A ESCULTURA NOS BARRACÕES DAS ESCOLAS
DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História das Ciências.

Orientador: Mércio Pereira Gomes

RIO DE JANEIRO
2021

CIP - Catalogação na Publicação

R289f Rodrigues Carneiro, Nivaldo
FIO MÁGICO: A ESCULTURA NOS BARRACÕES DAS ESCOLAS
DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO NAS DÉCADAS DE 1980 E
1990 / Nivaldo Rodrigues Carneiro. -- Rio de
Janeiro, 2021.
207 f.

Orientador: Mércio Pereira Gomes.
Tese (doutorado) - 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, 2021.

1. Esculturas. 2. Carros de Desfile. 3. Escolas
de Samba. 4. Carnaval do Rio de Janeiro. 5.
Sociedade. I. Pereira Gomes, Mércio, orient. II.
Título.

NIVALDO RODRIGUES CARNEIRO

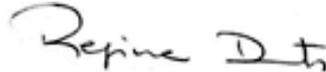
**FIO MÁGICO: A ESCULTURA NOS BARRACÕES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO
NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

Tese submetida ao corpo docente do Programa de História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia.

Aprovada em: 05 de maio de 2021



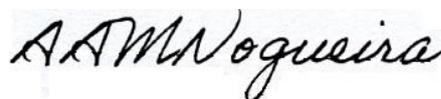
Prof. Dr. Mécio Pereira Gomes
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof^a. Dr^a. Regina Maria Macedo Costa Dantas
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof^a. Dr^a. Helenise Monteiro Guimarães
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Aurélio Antonio Mendes Nogueira
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira
Universidade Federal Fluminense



Prof^a. Dr^a. Kátia Correia Gorini
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa
Universidade Federal Fluminense

A meus pais, meus irmãos e irmãs que me acolheram com carinho e tanto contribuíram para a minha formação.

Agradecimentos

Ao professor Mércio Pereira Gomes, por sua inteligência e capacidade de valorizar o outro; por me apresentar uma nova visão de mundo e do fenômeno humano; pelo aprofundamento do meu olhar e amor por nosso povo.

À professora Regina Dantas, pelas reflexões sobre as mais significativas questões da contemporaneidade através da sétima arte e seus instigantes comentários e debates.

À professora Maria Letícia Galuzzi Nunes, pelo carinho e atenção com que sempre me recebeu desde a minha chegada ao HCTE.

Ao professor José Carlos de Oliveira, por me trazer a visão cósmica, abrangente e otimista de Edgar Morin e “seus” filósofos.

À professora Maira Fróes, que me instigou à novas performances como forma de compartilhar reflexões sobre as mais importantes urgências de nosso tempo.

Ao professor Kubrusly, por me apresentar suas reflexões sobre a finitude, resultando em uma relação mais proveitosa e positiva da existência como um todo.

Aos professores Rundsthen e Nadja Paraense, por me levarem aos lugares onde aconteceu a história das ciências em nossa cidade, me proporcionando uma experiência de valor inestimável.

À professora Kátia Correia Gorini, pelo incentivo e carinho de sempre.

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

Ao professor Aurélio Nogueira, grande incentivador e amigo.

Aos professores Luiz Sérgio e Wallace de Deus do IACS/UFF, pelo entusiasmo com que aceitaram meu convite.

À minha companheira Joseli, pela paciência com que me auxilia a elaborar e escrever esse e outros trabalhos.

Aos técnicos administrativos do PPGHCTE/UFRJ secretários Robson Borralho, Gabriela Evangelista e Mariah Martins, pela atenção a mim dispensada ao longo do curso.

À minha professora Ivone Gordalina (in memoriam) por me descobrir um escultor.

Ao meu professor Mauricio Salgueiro por me apresentar a Arte Contemporânea em suas infinitas possibilidades.

Aos carnavalescos Max Lopes e Mauro Quintaes, por minha iniciação como escultor de Carnaval e seus valiosos depoimentos para esse trabalho.

Ao grande mestre de toda uma geração Yarema Ostrog (in memoriam), descobridor e pioneiro da escultura em isopor e inesquecível figura humana.

Aos escultores Elson Cardoso, Glinston Dias de Paiva, Paulo Remanowsky, Marina Vergara e Rodrigo Bonan, por fazerem a história da escultura de Carnaval, pela amizade e preciosa atenção com que me concederam seus depoimentos.

A todos os amigos que de alguma forma me incentivaram a levar a cabo esse importante trabalho, fascinante etapa de minha passagem por essa dimensão.

*“E um dia, afinal
Tinham direito a uma
Alegria fugaz.
Uma ofegante epidemia
Que se chamava carnaval”*
(Chico Buarque de Holanda)

CARNEIRO, Nivaldo Rodrigues. FIO MÁGICO: a escultura nos barracões das Escolas de Samba do Rio de Janeiro nas décadas de 1980 e 1990. Rio de Janeiro: 2021. Tese (Doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RESUMO

A presente tese surgiu da experiência do autor como escultor de carnaval em escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro na década de 1990 e vem mostrar a arte da escultura de alegorias em seus espaços de produção - os barracões - no período de recorte de nossa pesquisa (década de 1980 e década de 1990). Mostrando como, quando, onde e por que(m) eram criadas e executadas essas esculturas, a tese procura demonstrar que esse foi o período da história das escolas de samba do Rio de Janeiro em que o escultor foi mais valorizado, apontando os fatores históricos e sociais que concorreram para essa afirmação. Estudando o papel do escultor na rede de atividades da produção dos desfiles, a partir da vivência do autor que atuou como observador participante, mostramos as relações desses artistas: com seu chefe imediato (o artista criador e idealizador do desfile); com os demais grupos de trabalho na rede de ações dessa obra de arte coletiva; com os patronos das escolas (em maioria contraventores do jogo do bicho) enfatizando as peculiaridades dessa relação trabalhista. Para ampliar a visão do desfile, em seus aspectos ontológicos e sociais, utilizamos o Sistema Lógico Hiperdialético (SLH) de Luiz Sérgio Coelho de Sampaio e sua aplicação na Antropologia por Mércio Pereira Gomes. Começamos com uma breve história dos carros de desfile, desde as Grandes Sociedades em meados do século XIX, passando pelos Ranchos no início do século XX, pelas Escolas de Samba em seus primórdios, chegando ao período do recorte de nossa pesquisa. Destacamos então: A influência dos patronos do jogo do bicho; o talento do escultor associado ao domínio de novos materiais (isopor e fibra) e sua tecnologia como instrumento de poder e valorização; o crescente afluxo das classes média e alta para o desfile como fator identitário nacional e gerador de recursos; a criação da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba -1984) trazendo autonomia para as escolas; a inauguração da Passarela do Samba (1984) aumentando as dimensões dos carros (Super Alegorias) e a requisição dos escultores. Finalizamos com depoimentos de alguns artistas (escultores e carnavalescos) que, juntamente com o testemunho do autor, corroboram a nossa hipótese de que esse foi o momento de maior prestígio e valorização do escultor nas Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: escultura; carros de desfile; escolas de samba; carnaval do Rio de Janeiro; sociedade.

CARNEIRO, Nivaldo Rodrigues. *MAGIC WIRE: sculpture in sheds of the Samba Schools of Rio de Janeiro in the 1980s and 1990s*. Rio de Janeiro: 2021. Thesis (Doctorate in History of Sciences, Techniques and Epistemology) - Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

ABSTRACT

This thesis arose from the author's experience as a carnival sculptor in samba schools in the city of Rio de Janeiro in the 1990s and comes to show the art of allegory sculpture in his production spaces - the sheds - in the period of our clipping. research (1980s and 1990s). Showing how, when, where and why these sculptures were created and executed, the thesis seeks to demonstrate that this was the period in the history of the samba schools in Rio de Janeiro in which the sculptor was most valued, pointing out the historical factors and social factors that contributed to this statement. Studying the role of the sculptor in the network of activities for the production of the parades, based on the experience of the author who acted as a participating observer, we show the relationships of these artists: with their immediate boss (the artist who created and the parade's creator); with the other work groups in the network of actions of this collective work of art; with school patrons (mostly contraventors of the animal game) emphasizing the peculiarities of this labor relationship. To broaden the parade's vision, in its ontological and social aspects, we used Luiz Sérgio Coelho de Sampaio's Hiperdialectic Logical System (SLH) and its application in Anthropology by Mércio Pereira Gomes. We started with a brief history of parade cars, from the Great Societies in the middle of the 19th century, through the Ranchos in the beginning of the 20th century, through the Samba Schools in their beginnings, reaching the period of the clipping of our research. We highlight then: The influence of the patrons of the animal game; the sculptor's talent associated with the mastery of new materials (styrofoam and fiber) and their technology as an instrument of power and valorization; the growing influx of the middle and upper classes to the parade as a national identity and resource generating factor; the creation of LIESA (Independent League of Samba Schools -1984) bringing autonomy to schools; the opening of Passarela do Samba (1984) increasing the dimensions of the cars (Super Allegories) and the requisition of sculptors. We ended with testimonials from some artists (sculptors and *carnavalescos*) who, together with the author's testimony, corroborate our hypothesis that this was the most prestigious and valued moment of the sculptor in the Samba Schools of the city of Rio de Janeiro.

Keywords: sculpture; parade cars; samba schools; Rio de Janeiro Carnival; society

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Vincent Van Gogh. O Zuavo sentado, 1888, óleo sobre tela	25
Figura 2 - Estandarte do Tenentes do Diabo	26
Figura 3- Carro de Baco.....	30
Figura 4 – Carro de Vulcano	31
Figura 5 – Carro das cavalhadas	32
Figura 6 - Ângelo Agostini, “Carnaval de 1881”	34
Figura 7 - Ângelo Agostini, “Carnaval de 1881”	35
Figura 8 - Carro alegórico do Club dos Democráticos – 1908	36
Figura 9 - Carro alegórico, Carnaval de 1913	37
Figura 10 - Hilário Jovino com familiares	38
Figura 11 - Integrantes do Ameno Resedá	39
Figura 12 - Públio Marroig e José Fiúza	43
Figura 13 - A competição entre os grandes era atração nos jornais	45
Figura 14 - Carro de críticas – Democráticos	45
Figura 15 - Periódicos ataçavam a disputa entre os cenógrafos	46
Figura 16 - Bloco ou embaixada no início do século XX	48
Figura 17 - Carro alegórico da escola de samba “Depois eu digo” (1946)	53
Figura 18 - Fernando Pamplona	54
Figura 19 - Arlindo Rodrigues	55
Figura 20 – Matéria sobre queda das grandes sociedades	56
Figura 21 – Rosa Magalhães	57
Figura 22 - O grande mestre do papel machê e carnavalesco Júlio Matos	58
Figura 23 - Júlio Mattos no barracão da Mangueira na década de 1980	59
Figura 24 - Yarema Ostrog e sua produção em 1982	79
Figura 25 - Yarema Ostrog com uma sereia no barracão	81
Figura 26 - Colagem de blocos de isopor	82
Figura 27 - Colagem com grampos	83
Figura 28 - Mesa de corte	85
Figura 29 - Corte de bloco de isopor na mesa	86
Figura 30 - Esquema completo do pêndulo e resistência	87
Figura 31 – O uso do pêndulo	88

Figura 32 - Esquema básico do pêndulo	88
Figura 33 - Improvisação de uma resistência	89
Figura 34 - Potenciômetro improvisado	89
Figura 35 - Arco e resistência	90
Figura 36 - Esquema básico do arco	91
Figura 37 - Componentes do arco	91
Figura 38 - Funcionamento do arco	92
Figura 39 - Chaco com interruptor	92
Figura 40 - Numeração de perfil no bloco de isopor para o uso do chaco	93
Figura 41 - O uso do chaco por dois escultores	94
Figura 42 - Esmeril e serras de arco	95
Figura 43 - Facas adaptadas para corte de isopor	95
Figura 44 - Escova de pregos	95
Figura 45 - Raladores de lata de sardinha	96
Figura 46 – Retroprojektor	99
Figura 47 - Retroprojeção de transparência sobre blocos de isopor	100
Figura 48 - Marcação de perfil sobre bloco de isopor	100
Figura 49 - Cortes iniciais	101
Figura 50 – Empastelação	104
Figura 51 - Divisões de uma forma em gesso	105
Figura 52 – Execução da forma em gesso	106
Figura 53 - Estrutura das formas em gesso com sarrafos e sisal	106
Figura 54 - O trabalho com fibra	107
Figura 55 - Chassi de ônibus adaptado	110
Figura 56 - O trabalho dos ferreiros	110
Figura 57 – Marcenaria	111
Figura 58 - Forração e acabamento.....	111
Figura 59 - Carro na passarela	112
Figura 60 - Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro	115
Figura 61 – Desfile de escola de samba na década de 1930	128
Figura 62 - Natal da Portela em 1958	130
Figura 63 - Castor de Andrade com o time Bangu Futebol Clube na década de 1970	131
Figura 64 - Aniz e Néelson Abraão David	133
Figura 65 - Carro alegórico da escola de samba “Depois eu digo” (1946)	136

Figura 66 - Desfile da Acadêmicos do Salgueiro em 1969	136
Figura 67 - Primeiro desfile da Estação Primeira de Mangueira no Sambódromo	137
Figura 68 - Desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel (1983)	140
Figura 69 - Desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel (1987)	140
Figura 70 - Luiz Fernando do Carmo (Laíla) e Joãozinho Trinta na década de 1970	141
Figura 71 - Castor de Andrade saúda os jurados no Sambódromo	144
Figura 72 - Castor dando entrevista à televisão (1992)	147
Figura 73 - Aniz Abraão David comemorando mais uma vitória	154
Figura 74 - Joãozinho Trinta	155
Figura 75 - Max Lopes	155
Figura 76- Carro da Unidos do Viradouro (1992)	156
Figura 77 - Carro alegórico da Imperatriz Leopoldinense (1994)	156
Figura 78 - Renato Lage	157
Figura 79 - Carro alegórico da Mocidade Independente (1993)	158

Sumário

INTRODUÇÃO	18
ESTADO DA QUESTÃO.....	19
OBJETIVOS	20
BREVES OBSERVAÇÕES SOBRE A METODOLOGIA DE PESQUISA	20
APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS.....	21
1 BREVE HISTÓRICO DAS ESCULTURAS DE CARROS DE DESFILE DE CARNAVAL NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO	24
1.1 NAS GRANDES SOCIEDADES.....	24
1.1.1 TENENTES DO DIABO, FENIANOS E DEMOCRÁTICOS: AS GRANDES SOCIEDADES	24
1.1.2 TENENTES DO DIABO.....	25
1.1.3 OS DEMOCRÁTICOS	26
1.1.4 OS FENIANOS	26
1.1.5 POLÍTICA E LITERATURA.....	27
1.1.6 BRIGAS, PUFES E CRÍTICAS	27
1.1.7 CARROS DE DESFILE.....	28
1.2 NOS RANCHOS.....	37
1.2.1 HILÁRIO JOVINO FERREIRA	37
1.2.2 A ESCULTURA NOS RANCHOS	38
1.2.3 AMENO RESEDÁ – O NOVO MODELO DE RANCHO	39
1.3 OS ARTISTAS – TÉCNICOS – DOS RANCHOS E GRANDES SOCIEDADES.....	42
1.4 MÃO NA MASSA – A TÉCNICA DO PAPEL.....	43
1.4.1 - PASTA E PAPIÊ COLÊ	46
1.4.2 FUNDO DE QUINTAL – DIABOS E MORCEGOS.....	47
1.4.3 RELEVOS CENOGRÁFICOS.....	47
1.5 NAS ESCOLAS DE SAMBA	48
1.5.1 ASCENSÃO DAS ESCOLAS	50
1.5.2 INCORPORANDO ARTISTAS DA CLASSE MÉDIA - VALORIZAÇÃO DO VISUAL	54
2 JÚLIO MATTOS – A FÁBRICA DE SONHOS	57
3 O ESCULTOR ETNÒGRAFO	63
3.1 MOTIVAÇÃO E JUSTIFICATIVA – A EXPERIÊNCIA DO AUTOR.....	63
4 A PRODUÇÃO DE ESCULTURAS ENTRE 1980 E 1990	77
4.1 – A TÉCNICA DE ESCULTURA EM ISOPOR	77

4.1.1 – OS NOVOS MATERIAIS	77
4.1.2 – VACUUM FORMING	77
4.1.3 - O ISOPOR - POLIESTIRENO EXPANDIDO	78
4.1.4 – YAREMA OSTROG (1902 -1994) – O GRANDE MESTRE DO ISOPOR	79
4.1.5 A TÉCNICA DE ESCULTURA EM ISOPOR	81
4.1.6 A TECNOLOGIA DA ESCULTURA EM ISOPOR	84
4.1.7 A ESCULTURA ALEGÓRICA– NOVOS PROCEDIMENTOS	96
4.1.8 ESTUDOS INICIAIS	97
4.1.9 ARQUIVO DE IMAGENS	97
4.1.10 PROTÓTIPOS – CROQUIS 3D	98
4.1.11 DESENHOS DAS VISTAS	98
4.1.12 – PROJEÇÕES DAS VISTAS SOBRE BLOCOS DE ISOPOR	99
4.1.13 MARCAÇÃO DAS VISTAS	100
4.1.14 CORTES INICIAIS NA MESA	101
4.1.15 CORTES SECUNDÁRIOS COM ARCOS	102
4.1.16 DEMAIS CORTES MENORES PARA DETALHAMENTOS COM FACAS E ESTILETES	102
4.1.17 ACABAMENTOS COM ESCOVA DE PREGOS, RALADORES E LIXAS	103
4.1.18– REVESTIMENTO COM PAPEL.....	103
4.1.19 MOLDAGEM A GESSO	105
4.1.20 PASSAGEM PARA FIBRA	107
4.1.21 REPRODUÇÃO EM FIBRA	108
4.1.22 MONTAGEM	108
4.1.23 DA MODELAGEM PARA O DESBASTE	108
4.2 A ESCULTURA DE ALEGORIAS COMO PRODUÇÃO COLETIVA	109
4.2.1 O TRABALHO NO BARRACÃO SOB A ÓTICA DE BECKER.....	113
4.2.2 ESQUEMA GERAL DA PRODUÇÃO ESCULTÓRICA NOS BARRACÕES NOS ANOS 1980 E 1990	120
4.2.3 UMA VISADA HIPERDIALÉTICA	122
5 - AS ESCOLAS DE SAMBA E O PATRONATO DA CONTRAVENÇÃO	128
5.1 CRESCIMENTO DE IMPORTÂNCIA	128
5.1.2 - O PATRONATO DO JOGO DO BICHO	129
5.1.3 – APOGEU.....	132
5.1.4 – LIDERANÇA MOTIVADORA	132
5.1.5 TRANSFORMAÇÕES PRÓ ESCULTORES	134

6 – O ESCULTOR DE ALEGORIAS E OS PATRONOS DO JOGO DO BICHO	145
6.1 INÍCIO DOS ANOS 1990.....	146
6.2 NOVOS MODELOS DE ADMINISTRAÇÃO.....	151
6.3 EXIGÊNCIAS ESPETACULARES.....	154
Figura 76 - Carro alegórico da Mocidade Independente (1993) – acervo Tantos Carnavais	158
6.4 VIVÊNCIAS E OBSERVAÇÕES DO AUTOR	158
6.4.1 CONTRATO DE PALAVRA	158
6.4.2 NEGOCIAÇÃO.....	159
6.4.3 A ÉPOCA DE MAIOR VALORIZAÇÃO	160
6.4.4 TEMPO E COBRANÇAS.....	162
6.4.5 CÓDIGO DE ÉTICA	163
6.4.6 SOLIDARIEDADE.....	166
6.4.7 EQUILÍBRIO DE FORÇAS ANTAGÔNICAS	167
6.4.8 COMEÇO DO FIM.....	169
7 O TESTEMUNHO DOS PROTAGONISTAS	172
7.1 ENTREVISTAS COM CARNAVALESCOS, ESCULTORES E UM JURADO DE ALEGORIAS.	172
7.2 PERGUNTAS AOS ESCULTORES.....	172
7.3 PERGUNTAS AOS CARNAVALESCOS	173
7.4 PERGUNTAS AO ARTISTA PLÁSTICO E JURADO DE ALEGORIAS MAURÍCIO SALGUEIRO	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
APÊNDICE	175
TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS	175
LINHA DO TEMPO	179
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	183

INTRODUÇÃO

Com o presente trabalho, propomo-nos a apresentar um estudo sobre a escultura de alegorias das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1980 e 1990. Trataremos de situar o papel do escultor, as novas técnicas para os novos materiais e a invenção de instrumentos elétricos para o corte do isopor com fio de níquel cromo aquecido, inspirado no brinquedo “Fio Mágico” (daí o título da tese). Mostraremos o espaço de produção (barracão), as relações de trabalho, as políticas públicas, enfim, o conjunto social que envolveu a escultura no carnaval carioca (brasileiro) no período em questão.

Historicamente, vemos a face festiva do samba e do morro, (cuja expressão máxima se dá no Carnaval), inspirando a construção de uma identidade nacional ainda nas décadas de 1930 e 1940. Foi a personificação do espírito alegre do carioca (e, por extensão, do brasileiro) consagrado na figura do malandro de chapéu de palhinha e nas baianinhas ao estilo Carmen Miranda, forjando uma imagem positiva de Brasil, o que sempre atraiu e fascinou turistas de todo o mundo. Vemos também, nessa mesma época e espírito, a criação (Disney) do papagaio Zé Carioca, mediador da hegemonia americana na América Latina.

No final dos anos 1950, ao atrair cenógrafos da classe média para a confecção do desfile, as escolas viram a estética artesanal da comunidade ser substituída por outra (de origem burguesa e acadêmica). O aspecto visual tornou-se tão valorizado quanto o musical. Essa nova estética era mais ajustada às novas exigências decorrentes do meteórico crescimento de importância desse evento.

Esses artistas foram os iniciadores do gradual processo de agigantamento das alegorias e intensificação dos efeitos visuais. Eram as chamadas super alegorias, resultantes diretas das urgências quantitativas, (aumento de altura das arquibancadas, com novos ângulos de visão dos espectadores), apontados na década de 1970 por João Jorge Trinta (Joãozinho Trinta), ainda no desfile na Avenida Presidente Vargas. Essas novas dimensões alegóricas passaram a ser modelos para todas as escolas e se consagraram definitivamente com a inauguração, em 1984, de um espaço especialmente idealizado para o desfile: a Passarela do Samba.

O desfile das grandes escolas do Rio de Janeiro tornou-se, ao longo do tempo, um lugar de convergência dos diversos estamentos de nossa sociedade e poderoso meio de expressão, refletindo as tensões da cidade.

ESTADO DA QUESTÃO

Atualmente, o desfile das grandes escolas de samba é a atração principal do carnaval da cidade do Rio de Janeiro e desfruta do *status* de “maior espetáculo da Terra”. Esse grandioso evento tem uma importância crucial para a vida, a cultura e o modo de ser do povo carioca e brasileiro.

O processo de construção dos carros de desfile, (cíclico e ininterrupto, que até hoje se adapta e se reinventa a cada ano) teve, no período recortado da presente pesquisa, um momento de grande requisição e exigência de todos os profissionais envolvidos. Mais trabalho, principalmente, para os escultores.

Ao atrair uma grande participação de pessoas de todas as classes sociais em um processo de mercantilização dos desfiles, as escolas de samba necessitaram de uma organização metódica e sistemática em seus modos de produção. Essa administração, capitaneada por banqueiros do jogo do bicho, ao apresentar bons resultados, determinou o modelo a ser adotado por todas as grandes escolas. Inaugurou-se o tempo das “Super Escolas de Samba S.A”.

A injeção de dinheiro e a administração dos banqueiros da contravenção destacou o grupo das grandes escolas que, ao criar a LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba), conquistou autonomia e conseqüente aumento de lucro. Tal fato afetou positivamente a carreira de vários artistas, (carnavalescos, cenógrafos, figurinistas e escultores), envolvidos no processo de construção das alegorias e fantasias. Dentre esses profissionais, **os escultores foram os mais valorizados.**

Este estudo pretende demonstrar que, durante os anos de 1980 e 1990, produziu-se nas escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, sob o patronato dos banqueiros do jogo do bicho, **um novo tipo de escultura alegórica, realizada por um grupo de artistas que, além de talento, detinham o domínio estético e técnico sobre novos materiais e procedimentos.** Destacamos esse (dentre tantos fatores apontados), como **o fator mais importante a influenciar diretamente a negociação e pagamento de um alto valor pelos serviços dos escultores.** A experiência¹ do autor (como um desses escultores acima citados) descortinou a seguinte hipótese: **teria sido esse o período de maior valorização e prestígio para os escultores de alegorias das escolas de samba na história do carnaval carioca?**

¹ Esta experiência será apresentada ainda na Introdução.

OBJETIVOS

Diante do questionamento, surgiu a proposta de desenvolver pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-graduação em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia, com viés antropológico, com o **objetivo geral** de apresentar e analisar as esculturas de alegorias das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. Levando-se em consideração a experiência do autor, optou-se por definir como período de recorte as décadas de 1980 e 1990.

Temos o autor como observador participante sendo, assim, o próprio coletor de informações – estudo etnográfico – na qualidade de escultor oriundo da Escola de Belas Artes. O autor também executou trabalhos públicos na mesma linha representativa de monumentalidade e alegoria, sendo um importante mediador para essa análise.

Como **objetivos específicos**, iremos apresentar um breve histórico das esculturas em carros de desfiles no Rio de Janeiro; expor a parceria entre o escultor e o criador dos desfiles (o carnavalesco); descrever as técnicas utilizadas na produção das esculturas; mostrar a escultura como parte de uma mega produção e sua relação com os demais setores; inserir nesse estudo o patronato da contravenção; demonstrar a relação entre o escultor de alegorias e os patronos do jogo do bicho e colher depoimentos (memórias) dos protagonistas destes espetáculos.

BREVES OBSERVAÇÕES SOBRE A METODOLOGIA DE PESQUISA

O estudo que lastreia a presente tese se baseia primariamente na coleta de material factual obtido por uma metodologia de caráter antropológico, onde o autor se coloca como observador e agente através da técnica de observação participante. Grande parte do material da pesquisa advém da observação vivida “no campo” durante um longo período de trabalho nos barracões de diversas escolas de samba nas décadas de 1980 e 1990. Essa vivência centraliza as diversas outras técnicas e métodos de pesquisa, tais como o uso de teses, dissertações, artigos, catálogos, iconografias e objetos, que complementam os dados deste estudo. O fato de o autor ser um artesão e artista permitiu travar conhecimento e conseqüentemente aprender ao vivo detalhes de técnicas de produção de artes em arame, papel machê, gesso, madeira, ferro, alumínio e, sobretudo, isopor, o que constitui parte fundamental desta tese. Por sua vez, o conhecimento pessoal – e por que não dizer, a amizade

peçoal – com diversos artesãos do carnaval, artistas, diretores de arte, e outros profissionais – todos eles com larga e extensiva participação nos carnavais do período entre 1980 e 1990, no Rio de Janeiro, favoreceu o autor na obtenção de dados importantes. Tais dados foram obtidos através de entrevistas formais e informais, preenchimento de questionários específicos sobre técnicas de produção e sobre a concepção de arte e as suas visões sobre o sentido do carnaval e seus desdobramentos culturais, sociais, econômicos e políticos. De certo modo, se faz mister reconhecer que, grande parte desta tese deve-se à convivência e aos ensinamentos desses artistas.

Em termos gerais, a pesquisa se baseou em diversos autores que produziram análises teóricas, comumente usadas na Antropologia, desde a metodologia à interpretação do sentido geral dos dados. Em especial, o autor fez uso da Teoria Hiperdialética da Antropologia, tal como apresentada pelo antropólogo Mércio Pereira Gomes (2012), para consolidar a visão existencial, histórica e cultural do fenômeno carnaval, das inovações em materiais, técnicas e artes no contexto do fim do século XX, no Rio de Janeiro.

O método de exposição dos dados desta tese é de caráter primariamente descritivo e analítico, sem recorrer a explicações de ordem teórica para seu melhor entendimento. É da natureza etnográfica de um estudo antropológico, tal como o presente, que prevaleça o sentido existencial do material sobre o sentido teórico. Em outras palavras, a teoria que lastreia tal estudo deve interpenetrar o material factual, em suas várias características de observação e interpretação, sem a explicitação de uma teoria.

APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS

O capítulo 1, BREVE HISTÓRICO DAS ESCULTURAS DE CARROS DE DESFILE DE CARNAVAL NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, mostrará a história dessa arte desde a segunda metade do século XIX, nas Grandes Sociedades, com seus famosos carros alegóricos, bem como alguns desses cenógrafos escultores e mestres na técnica do papel machê - também usada nos ranchos no princípio do século XX e pelas escolas de samba. Na sequência, destacaremos, a partir de 1959, a participação de artistas cenográficos da classe média na gênese do desfile das escolas de samba, resultando na valorização do aspecto visual.

No capítulo 2, JÚLIO MATTOS, mostraremos a atuação marcante e abrangente do escultor e carnavalesco, mestre na técnica do papel, Júlio Mattos, representando o carnavalesco e escultor de transição da estética artesanal comunitária para a estética de origem

acadêmica. Apresentaremos, no período de recorte de nossa pesquisa, a substituição definitiva da técnica do papel pela escultura em isopor trazida por outro escultor chamado Yarema Ostrog.

No capítulo 3, elaboramos uma digressão acerca das vivências do autor como artista escultor de carnaval para compor o eixo central da presente pesquisa, com o propósito de representar a motivação e a justificativa necessárias para o desenvolvimento da investigação - a experiência etnográfica do autor.

O capítulo 4, A PRODUÇÃO, apresentará o espaço de produção das esculturas no período de recorte de nossa pesquisa e a nova técnica do isopor (trazida por Yarema Ostrog e aperfeiçoada pelos escultores de cenografia) com suas possibilidades dinamizadoras de produção, o improvisado de máquinas elétricas de corte utilizando o fio de níquel cromo aquecido por uma resistência elétrica (baseados no brinquedo “Fio Mágico” - que dá título à tese) e ferramental através de reciclagem (PINTO, 2008). Veremos que a escultura de alegoria dessa época era resultado do talento artístico aliado ao domínio dessa técnica, descoberta nos bastidores dos estúdios cenográficos de teatro e TV e aperfeiçoada nos barracões do Rio de Janeiro por escultores-cenógrafos.

Ainda nesse capítulo analisaremos a escultura de carnaval como parte de uma obra de arte coletiva (o desfile) sob a ótica do sociólogo americano Howard Becker – O barracão como “mundo artístico” (BECKER, 1976)

Para fechar o capítulo e ampliar a visão do contexto de nossa pesquisa, visando buscar uma melhor compreensão desse fenômeno - o desfile -, vamos focar esse evento em seus aspectos ontológicos, históricos e sociais à luz do Sistema Lógico Hiperdialético (SLH), criado pelo filósofo e lógico Luiz Sérgio Coelho de Sampaio e modelado pela Antropologia Hiperdialética, tal como proposta pelo antropólogo Mércio Pereira Gomes.

No capítulo 5, AS ESCOLAS DE SAMBA SOB O PATRONATO DA CONTRAVENÇÃO, apontamos a atuação dos banqueiros do jogo do bicho nos rumos da história das grandes escolas e os principais fatos que nessa época contribuíram para a grande valorização do trabalho dos escultores de carnaval, como, por exemplo, a criação de um território específico para o desfile: a Passarela do Samba (ou Sambódromo, como ficou sendo chamado) acarretando o crescimento de dimensões dos carros de desfile, afirmando a era das super alegorias.

Na ocasião, destacamos a criação da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), entidade que deu poder e autonomia às escolas de samba para administração de seus recursos, como iniciativa dos contraventores do jogo do bicho. Destacaremos outro fator

crucial identificado: a abertura das Escolas (antes exclusividade da comunidade de entorno), a crescente participação dos demais estamentos de nossa sociedade - classe média e alta - na elaboração e participação nos desfiles.

No capítulo 6, O ESCULTOR DE ALEGORIAS E OS PATRONOS DO JOGO DO BICHO, mostraremos que o talento e domínio técnico sobre os novos materiais conferiram aos escultores desse contexto, um poder diferenciado de negociação junto aos diretores e patronos. Mostraremos as relações de trabalho do escultor com os mecenas da contravenção, permeadas de afetos e tensões, regidas segundo seu código de ética e sensibilidade jurídica específica. Na ocasião, estaremos articulando com as abordagens de Clifford Geertz, em sua obra “O Saber Local” (GEERTZ, 1997). Apontaremos seus modos próprios de dinamização na produção e mercantilização dos desfiles que caracterizaram essa época.

No capítulo 7, O TESTEMUNHO DOS PROTAGONISTAS, serão apresentadas entrevistas com escultores, carnavalescos e um jurado de alegorias, todos atuantes no período proposto. São agentes importantes que interagiram com o autor e tiveram papel fundamental em episódios significativos nesse contexto. Nesses depoimentos estão contidas declarações que corroboram nossa hipótese.

Com visão privilegiada da produção do desfile dessa época, o autor busca compartilhar um pouco dessa experiência por meio de depoimentos dos carnavalescos Mauro Quintaes e Max Lopes, bem como dos escultores Glinston Paiva, Paulo Remanowsky e Elson Cardoso, que foram atuantes no período da pesquisa e trabalham até hoje na Cidade do Samba. Teremos também o testemunho de Rodrigo Bonan e Marina Vergara, da nova geração de escultores de Carnaval. Para completar esse capítulo, temos o depoimento do artista plástico, jurado nos concursos dos desfiles no quesito alegorias, Maurício Salgueiro (atuante de 1986 a 2004).

1 BREVE HISTÓRICO DAS ESCULTURAS DE CARROS DE DESFILE DE CARNAVAL NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

1.1 NAS GRANDES SOCIEDADES

A escultura de alegorias das escolas de samba cariocas, das décadas de 1980 e 1990, tem como antecedentes imediatos as peças executadas na técnica de papel machê. Essas peças compunham os carros usados nos desfiles das chamadas Grandes Sociedades, no carnaval da cidade do Rio de Janeiro, da metade do século XIX (1855) até meados do século XX.

As Grandes Sociedades surgiram como associações recreativas de jovens da elite abastada da sociedade carioca e, extensivamente, brasileira que promoviam uma maneira europeizada de gozar o reinado de Momo e rivalizar com o modo popular dos cordões e do entrudo, por ela (a elite) considerado bárbaro. Essas agremiações, em seus primórdios, eram formadas por moços ricos que viam na Europa os exemplos de costumes civilizados a serem seguidos por um Brasil a se modernizar. Tinham sede própria e o patrocínio de prósperos comerciantes do centro nobre da cidade.

Contando com a simpatia de figuras influentes, esses grupos buscavam refinar os modos grosseiros do carnaval popular. Nesse afã, ainda na década de 1880 tiveram participação intensa nas campanhas abolicionista e republicana ao deslumbrar e arrancar aplausos com a beleza e sofisticação de seus carros em desfile pelas ruas estreitas do centro da cidade. Neles, expressavam com arte seus ideais civilizatórios e criticavam com humor o poder monárquico como ultrapassado e não condizente com o limiar do novo século.

Esse sentido de “fazer política” no carnaval permanece até os dias de hoje.

1.1.1 TENENTES DO DIABO, FENIANOS E DEMOCRÁTICOS: AS GRANDES SOCIEDADES

Por sua grandiosidade, imponentes alegorias e grande senso de organização, as chamadas Grandes Sociedades se diferenciavam das demais associações carnavalescas, reinando como atração principal nos carnavais da segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX.

Três dessas agremiações - também chamadas de clubes - se destacaram no carnaval do Rio de Janeiro e serviram de modelo para a folia burguesa das grandes cidades do Brasil. Eram elas: o Tenentes do Diabo, o Fenianos e o Democráticos.

1.1.2 TENENTES DO DIABO

Esse era o mais antigo desses clubes, foi fundado em 1855 com o nome de Euterpe Comercial. No início era dedicado somente aos bailes onde seus sócios participavam fantasiados de zuavos, soldado do grupo especial de infantaria ligeira do exército francês criado na Argélia, em 1830. (Figura 1).



Figura 1 - Vincent Van Gogh. O Zuavo sentado, 1888, óleo sobre tela.
Fonte: FERREIRA, 2004, p. 145

Esse grupo se tornou famoso após ajudar a debelar um incêndio que aconteceu na terça-feira gorda de 1861 nas cercanias de um baile. Quatro anos depois, mudaram o nome para “Tenentes do Diabo”. Suas cores eram o preto e o vermelho.

O famoso cronista de Carnaval João Ferreira Gomes, em um artigo publicado em *O Jornal* em 19 de janeiro de 1964, nos mostra que já em 1864 essa agremiação dava mostras contundentes de sua veia abolicionista.

Com a verba do carnaval compraram a alforria de cinco (ou 12) escravos

Já havia sido constituída a Comissão de Carnaval que, como era de praxe, superintenderia a confecção do préstito a ser apresentado na terça-feira gorda defendendo as cores rubro-negras da agremiação. Mas poucos dias antes do tríduo do reinado de Momo, a diretoria tomava uma resolução meritória invalidando o anteriormente resolvido: a verba que seria gasta com alguns carros alegóricos libertaria alguns escravos. Desse modo, a Sociedade de Euterpe Comercial (depois Clube dos Tenentes do Diabo) não desfilou pelas ruas da cidade em 1864

participando das competições foliônicas ao lado do Congresso das Sumidades Carnavalescas e outras.

Ausentando-se assim dos empolgantes prélios, que eram a atração máxima do Carnaval naquela época, quando ainda imperava o grosseiro entrudo, a agremiação cumpria, no entanto, ação digna de louvores. Se permitia que em sua sede houvesse reuniões de abolicionistas com a presença de José do Patrocínio, Quintino Bocaiúva e seus demais companheiros, o que deveria demonstrar sua participação no movimento. Comprou, pois, a carta de alforria de cinco pretos (segundo o informe do saudoso Tenente Joaquim da Silva Barros, em 1931) ou doze (no relato de Marques Júnior, em 1948). Divergências naturais à falta de documentário preciso.



Figura 2 - Estandarte do Tenentes do Diabo, com a figura do elegante cavalheiro “infernial” sobre uma garrafa de champanhe que acaba de espocar. (Revista Ilustrada, 17 de fevereiro de 1877. Biblioteca Nacional, RJ.)

Fonte: FERREIRA, 2004, p.175

1.1.3 OS DEMOCRÁTICOS

O Clube dos Democráticos foi fundado em 1867 com o nome de Democráticos Carnavalescos. A história dessa agremiação é bem interessante. Conta-se que um grupo de foliões havia fundado a Sociedade Carnavalesca dos Vinte Amantes e, como não tinham muitos recursos, apostaram na sorte comprando um bilhete de loteria com a promessa de que, se fossem premiados, investiriam o dinheiro em sua Sociedade. O bilhete foi premiado e a promessa cumprida. Suas cores eram o preto e o branco e os sócios eram chamados de “carapicus” - nome de um peixe comum em nosso litoral.

1.1.4 OS FENIANOS

Fundado em 1869 como uma dissidência do Tenentes do Diabo, tinha esse nome (Fenianos) em homenagem ao grupo de rebeldes irlandeses que lutavam contra a dominação inglesa no seu país. Assim como as demais Sociedades, eles eram republicanos e abolicionistas e costumavam angariar fundos para alforriar escravos que, geralmente, eram libertados durante o Carnaval. Suas cores eram o vermelho e o branco. Seus membros eram chamados de “gatos” (aludindo ao fato de que os gatos gostam de comer peixes - para provocar os “carapicus” do Democráticos).

1.1.5 POLÍTICA E LITERATURA

Como dito anteriormente, esses grupos tinham intensa participação nas questões políticas do nosso país como a abolição da escravatura e o fim da monarquia. Eles realizavam, fora do período do carnaval, eventos culturais tais como saraus literários e musicais em suas sedes e publicavam revistas como “O Diabo da Meia Noite” (Tenentes do Diabo), “O Facho da Civilização” (Fenianos) e “Demócrito e o Fantasma” (Democráticos).

1.1.6 BRIGAS, PUFES E CRÍTICAS

Malgrado o clima de amizade que havia entre as agremiações, quando se tratava de carnaval esse clima mudava e as trocas de críticas ácidas e comentários irônicos entre os adversários eram um prato cheio para os jornais da época. Aí, entravam em cena os chamados “Pufes” - comentários feitos em versos- em verdadeiros desafios entre essas sociedades.

Esses pufes eram acompanhados com atenção pelo povo e acabaram sendo também veículos de propaganda dos ideais políticos das Grandes Sociedades. Muitos deles foram escritos, sob pseudônimo, por ilustres poetas como esse de Olavo Bilac, escrito para os Fenianos, de cunho explicitamente abolicionista:

Tu que humilde e submisso
 Curvas-te ao mando dum rei
 Que te oprime, que te esmaga
 Com as algemas da lei
 ...
 Que tens no peito do atleta
 Toda bondade secreta
 Dos corações bons, humanos
 Mas também tens todos os rugidos
 Dos leões enfurecidos
 Nos areais africanos

As Grandes Sociedades marcaram a história do Carnaval brasileiro trazendo consigo a espetacularidade que caracterizaria para sempre os nossos principais desfiles e, mais tarde, daria ao desfile das escolas de samba o status de “Maior espetáculo da Terra”.

Refletindo sobre esse tema muitos anos depois, Coelho Neto, escritor e carnavalesco exaltado, em 1928 publicou uma crônica intitulada “O Carnaval de Outrora” que descreve em detalhes a expectativa e o fascínio causados pelo esplendor e pelo “espírito” dos seus préstitos:

Desde cedo, para garantir lugar em alguma das ruas ou praças do itinerário das sociedades, começava a afluência ao centro da cidade. Muitos traziam matalotagem e arranchavam-se onde melhor ficassem e aí passavam o dia. [...]

À tarde o movimento recrescia. Era quase impossível varar-se a Rua do Ouvidor e com que ansiedade toda aquela gente oprimida, pisada nos calos, acotovelada, beliscada, esperava o clangor dos clarins anunciando a entrada da primeira sociedade.

De repente um som longínquo agitava a turba. Ah! Então é que era aperto. [...] Os grandes carros alegóricos representavam grutas miríficas, marchetadas de malaquita, com águas vítreas despenhando-se de penhascos de ouro; caramanchéis floridos; cavernas e labirintos submarinos, onde brincavam cardumes de nereidas e tritões de escamas fúlgidas; templos de colunas giratórias; pagodes chineses; nuvens de gazes diáfana, estrelada envolvendo deusas muito conhecidas no mundo de Vênus; trirremes de ouro guarnecidos por marinheiros experimentados em viagens a Civeta; árvores em cujos galhos oscilavam redouças que balançavam criaturas [...] temidas das mães de família e em carros imponentes, de complicado artifício, as lindas porta-estandartes sustentavam as glórias dos clubes, com muito orgulho, ostentando em seus *maillots* as formas pecaminosas, que os clarões dos fogos de bengala punham em realce e sorrindo, acenando de cabeça correspondiam aos aplausos frenéticos da multidão com beijos que tiravam da boca nos dedos apinhados, lançando-os a esmo.

E as guardas de honra, os séquitos equestres de ninfas ou de amores, as cavalgadas das amazonas, os enxames de borboletas e libélulas de asas de escumilha em carrinhos leves, toda a grei venusta, em ostentosa exibição de formas, dava maior encanto aos carros de fantasia nada inferiores aos de agora na riqueza dos veículos nem na formosura das passageiras.

Mas entre o deslumbramento de um carro alegórico e um esquadrão de heteras a gargalhada cascalhava estrondosa à passagem de uma “crítica” comentando um acontecimento do ano, com personagens conhecidas, afeiçoadas em estafermos de porte agigantado e a troça vivaz, por vezes irreverente de um sócio espirituoso e gárrulo, a cujo aceno o monstro se movia desengonçadamente, um tanto perro, rangendo as molas, bracejando, esperneando, vomitando cobras e lagartos ou engolindo, com voracidade, propinas e negociatas. (FERREIRA, 2004, p. 174)

1.1.7 CARROS DE DESFILE

O uso de carros de desfile na cidade do Rio de Janeiro remonta a velhas festividades realizadas pelos soberanos portugueses em celebrações de poder e eventos de suas famílias ainda no Brasil Colônia.

Em 1786 veremos que o casamento do infante foi celebrado com festanças que duraram dias e com a participação de carros de desfile elaborados com temas greco-romanos. Segundo Rita de Cássia Barbosa de Araújo, pela primeira vez no Brasil desfilaram os chamados “carros de ideias”. Esses carros foram executados por ordem do vice-rei Luiz de Vasconcelos e desfilaram em 2 de fevereiro de 1786.

Essas festas eram promovidas pelos representantes da coroa na Colônia, ou pelas câmaras municipais, com a participação de corporações e segmentos sociais de diversas naturezas. Publicações elogiosas e comemorativas forneceram documentação iconográfica (Biblioteca Nacional, Seção de Iconografia) e uma publicação intitulada *Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura, perspectiva e fogos*. (CUNHA, 2001, p. 282)

Ao se observar alguns desses ancestrais dos carros das Grandes Sociedades vemos que as semelhanças são grandes e que também serviam para representar as elites e as hierarquias sociais usando a simbologia da mitologia clássica com muito esmero em sua confecção. Alguns exemplos desses magníficos carros mostram essas semelhanças.

O primeiro exemplo é o carro dedicado a Baco. Tinha mais de cinco metros de comprimento por cerca de dois de largura, e mais de onze metros de altura segundo o documento. Enfeitado com parreiras e cachos de uva, abrigava sátiros que portavam “redomas de licores” e vestiam-se com “vestidos justos cor de carne que pareciam nus”. Em seu interior se escondiam músicos e homens encarregados de auxiliar os animais a puxar o peso. Detalhe importante: desse carro, de vez em quando jorrava vinho para a alegria dos fruidores.



Figura 3- Carro de Baco. Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura, perspectivas e fogos.
Fonte: CUNHA, 2001, p. 282

O segundo, dedicado a Vulcano, tinha quase as mesmas dimensões do primeiro, sendo apenas um pouco mais baixo. Em seu ponto mais alto havia uma figura quase suspensa no ar representando a Fama, empunhando uma trombeta. Trazia um grupo representando Vulcano e alguns ciclopes trabalhando em uma forja, batendo em uma bigorna no compasso da música executada por músicos ocultos. Fogos diversos completavam o clima, reforçados por uma grande serpente que parecia puxar o carro e cuspiu fogo, coberta de escamas e a movimentar a cabeça de um lado para o outro.



Figura 4 – Carro de Vulcano. Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura, perspectiva e fogos.
Fonte: CUNHA, p.283

O último era um carro das cavalhadas que servia mais às diversões que à pompa dos desfiles. Carregava músicos e lançava perfumes cujo cheiro se espalhava pelas ruas onde passava. Era o carro que convidava o povo à participação da festa.



Figura 5 – Carro das cavalhadas. Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura, perspectiva e fogos. Fonte: CUNHA, p. 284

Sobre a participação de carros alegóricos durante o Carnaval na cidade do Rio de Janeiro, Felipe Ferreira aponta:

Uma das primeiras referências de carros alegóricos desfilando pelas ruas do Rio de Janeiro numa parada carnavalesca é o já citado “carro triunfal” que saíra na tarde dos dias 10 e 12 de fevereiro de 1850 da casa de divertimentos Paraíso, destinada a promover bailes à fantasia por ela organizados. (...)

Mas é em 1857 que o recém-criado Recreio Carnavalesco Pavunense apresentaria, em seu passeio pelas ruas do Rio de Janeiro, aquela que pode ter sido a primeira alegoria a desfilarem dentro de um grupo organizado do Carnaval brasileiro: um navio puxado por três juntas de bois. A descrição publicada no periódico *Marmota Fluminense*, de 6 de março de 1857, não deixa dúvidas quanto ao caráter alegórico do carro, que representava “uma embarcação de guerra com duas baterias de peças de artilharia, à proa do lado de bombordo lia-se por cima da alcaixa [borda] do navio – NÃO CARRANÇA- a estibordo, via-se suspensa a âncora pelas competentes amarras”. A alegoria carregava ainda três bandeiras: a brasileira na popa, a portuguesa no mastro grande e uma bandeira tricolor, na proa, onde se lia em dourado a palavra CARNAVAL. Sobre o navio seguiam oito pessoas representando o comandante e a tripulação. Como se pode perceber, esse carro não deve ser

confundido com as carruagens decoradas ocupadas por mascarados que costumavam desfilarem nos outros grupos. Ele apresentava-se como um verdadeiro, e pioneiro, carro alegórico carnavalesco, incluindo inclusive uma crítica ao Entrudo Carranço (ou seja, tradicional) e uma louvação ao Carnaval, não por acaso escrito em grandes letras douradas. Em poucos anos, as principais sociedades passariam a incorporar os carros triunfais em seus passeios, que a partir de então começariam a ser conhecidos como préstitos. (FERREIRA, 2004, p.169)

Os préstitos das Grandes Sociedades eram marcados pela beleza, luxo e originalidade dos elementos cenográficos que compunham seus carros de desfile.

Originalmente, esses veículos eram movidos por tração animal e se dividiam em dois tipos: os alegóricos, nos quais eram apresentados temas clássicos ou literários, e os chamados carros “de crítica” ou “de ideias”, que mostravam humor e espírito ao satirizar fatos e pessoas importantes da época.

As alegorias dos carros de desfile eram compostas por elementos cenográficos e esculturas executadas na técnica de papel machê. Também chamada de pasta, essa técnica era muito versátil e refinada, pois contava com uma longa tradição no teatro e em festas populares. Além do mais, ela se mostrava ideal por gerar peças grandes, leves e resistentes, condições indispensáveis para boa visualização pelo público, facilitação de montagem e agilidade nas manobras de deslocamentos dos carros.

A maior qualidade da escultura em papel machê da época (final do século XIX) é o apuro técnico dos artistas, (escultores, pintores e cenógrafos) oriundos do Teatro de Revista² e da Escola Nacional de Belas Artes³, capazes de executar sofisticadas esculturas de temática literária ou clássica e divertidas caricaturas tridimensionais de figuras influentes da elite nobre e política.

As esculturas, que ora serviam unicamente para o deleite visual nos carros de alegoria, ora serviam ao espírito e aos ideais nos “carros de críticas” ou de “ideias”, - têm como uma

² O teatro de revista tornou-se um gênero popular no Brasil a partir do século XIX. Foi um veículo de difusão de modos e costumes, como um retrato sociológico, ou como estimulador do riso através de falas irônicas e de duplo sentido, canções “apimentadas” e hinos picarescos. A questão visual era uma grande preocupação em peças desse gênero, pois fazia-se necessário manter o “clima” alegre, descontraído, ao mesmo tempo em que se revelava em última instância, a hipocrisia da sociedade. Para isso os cenários criados eram fantasiados e multicoloridos, a fim de apresentar uma realidade superdimensionada (PAIVA, 1991).

³ Fundada oficialmente em 1816, a escola já foi chamada por diversos nomes: Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816), Academia Imperial de Belas Artes (1826), Escola Nacional de Belas Artes (1890). Em 1931 a escola passou a integrar a Universidade do Rio de Janeiro e em 1937 a Universidade do Brasil. Em 1965 passou a se chamar Escola de Belas Artes sendo incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. www.eba.urj.br/institucional/. Acessado em: 16.08.2018

das provas de sua alta qualidade técnica nesse tempo a documentação pictórica do desfile das Grandes Sociedades no Carnaval de 1881, em litografias feitas pelo grande desenhista Ângelo Agostini⁴, na sua famosa *Revista Ilustrada*. Essas magníficas ilustrações mostram, em detalhes, interessantes elementos do Carnaval daquela época. No livro de Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da Folia*, vemos várias dessas imagens, atestando a versatilidade e riqueza de detalhes em esculturas de cunho alegórico ou de humor que revelavam uma postura francamente republicana e abolicionista em fins do século XIX.



Figura 6 - Angelo Agostini, “Carnaval de 1881”(detalhe), *Revista Ilustrada*, 1881. Fonte: CUNHA, 2001,p. 133 Um carro de críticas mostra uma grande escultura de papel machê representando a França como a personificação da própria República.

⁴ Ângelo Agostini (1843 – 1910)

No Brasil, o artista italiano Angelo Agostini fez carreira como cartunista publicando inúmeras charges e caricaturas de figuras políticas do Segundo Reinado. Em 1864, fundou o *Diabo Coxo*, o primeiro jornal ilustrado publicado em São Paulo, com textos do poeta abolicionista Luís Gama. Agostini fundou ainda, em 1 de janeiro de 1876, a *Revista Ilustrada*, um marco editorial no país à época. <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/04/2020-ano-bandas-desenhadas>. Acessado em 16.08 2020



Figura 7 - Ângelo Agostini, “Carnaval de 1881” (detalhe), Revista Ilustrada, 1881

Ao mesmo tempo em que passava o europeizado préstito das Grandes Sociedades com suntuosos carros alegóricos, a multidão que aplaudia também praticava o entrudo com suas brincadeiras grosseiras e pouco civilizadas. Fonte: CUNHA, 2001, p.289

Aludindo ao desfile das Grandes Sociedades na terça feira gorda no livro *Ecos da Folia* (2001), Maria Clementina Pereira da Cunha escreveu:

Segundo os jornais da época a festa atingia seu ponto culminante no desfile dos préstitos na terça feira. O grande desfile começava na estreita Rua do Ouvidor, cerca das cinco horas da tarde, e levava duas horas passando por certo ponto. Naturalmente, era um cortejo convencional – banda militar, damas e cavalheiros do século XVII, grandes plataformas com figuras de papel machê caricaturando recentes fatos políticos e seus participantes, alusões de natureza local, todos os tipos e condições de deusas, carruagens repletas de foliões, atrizes de revista em roupas muito justas etc. as plataformas com representação de acontecimentos locais recentes eram recebidas com ruidosas gargalhadas pela bem humorada multidão [...] Enormes multidões que o haviam visto num ponto corriam para outro, onde se postavam para vê-lo de novo. O interesse parecia não diminuir, como não diminuía a vivacidade dos que tomavam parte no cortejo. (...) (...) Uma das principais razões dessa intensa popularidade nas últimas décadas do século XIX decerto está em uma novidade introduzida nos préstitos logo após a Guerra do Paraguai. Nesse período, o antigo hábito das “alusões” carnavalescas adquiriu uma densidade sem precedentes, tornando os préstitos tão vivos e engraçados para os contemporâneos quanto estranhos para nós, mais de um século distantes dos episódios políticos, das polêmicas e dos costumes de época, discutidos nos préstitos a cada Carnaval. Os carros de crítica, ou de “ideias”, passaram a aparecer nas ruas, entremeados aos ricos carros alegóricos que marcavam os desfiles das primeiras agremiações – como as Sumidades Carnavalescas ou a União Veneziana. (CUNHA, 2001, p. 124 e 126)

Bastante apreciados os carros de crítica receberam muitos comentários elogiosos como o do cronista da década de 1920, Escragnolle Dória, em "Evohé", na *Revista da Semana*, 26 de fevereiro de 1927 que, já ancião, recordava saudoso os carnavais de sua juventude:

O carro alegórico, por mais que os organizadores de prêmios o quisessem variar, era como é – no fundo, sempre a mesma coisa, objeto só para os olhos. O carro de críticas fazia o povo rir recordando, levando-lhe a alma e a memória um pouco mais adiante. Tudo dependia do espírito, da mordacidade, do grosso ou do fino da sátira. (REVISTA DA SEMANA, 1927, p.14)

Bem organizadas e prestigiadas, essas associações podiam empregar boa mão de obra artística em seus prêmios. Isso se faz notar, pelos registros desenhados da *Revista Ilustrada* de Agostini, em 1881, e posteriormente no início do século XX pelas lentes de fotógrafos atentos como Augusto Malta⁵.



Figura 8 - Carro alegórico do Club dos Democráticos – 1908. Foto de Augusto Malta

⁵ Augusto Malta – Augusto César Malta de Campos (Mata Grande AL 1864 – Rio de Janeiro RJ – 1957). Primeiro fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro, contratado em 1903 para documentar as radicais reformas urbanísticas promovidas pelo prefeito Pereira Passos. Exerceu essa função até se aposentar em 1936. Registrou diversos aspectos da vida carioca, como o carnaval de rua, a prostituição da zona portuária, e ainda retratos de artistas, políticos e intelectuais. AUGUSTO Malta. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo. Itaú Cultural, 2020.

Disponível em [http://enciclopedia_itaú_cultural.org.br/pessoa_17643/augusto - malta](http://enciclopedia_ita%C3%BA_cultural.org.br/pessoa_17643/augusto_-_malta). Acesso em: 19 de maio.2020. verbete da Enciclopédia. ISBN:978-85-85-7979-060-7

Fonte: CUNHA, 2001, p.286.



Figura 9 - Carro alegórico, Carnaval de 1913. Foto de Augusto Malta.
Fonte: CUNHA, 2001, p.287.

1.2 NOS RANCHOS

1.2.1 HILÁRIO JOVINO FERREIRA

De origem portuguesa e açoriana, os ranchos eram folguedos populares que faziam parte das comemorações natalinas no norte e nordeste do Brasil. Na Bahia eles sofreram transformações quando incorporaram elementos da cultura afro-brasileira.

No Rio de Janeiro, o primeiro rancho, denominado Rei de Ouro, foi fundado em 6 de janeiro de 1894 pelo baiano Hilário Jovino Ferreira, tenente da Guarda Nacional que emigrou da Bahia para o Rio de Janeiro e foi morar no bairro da Saúde, na região conhecida como Pequena África, por abrigar os negros vindos de diversas regiões da África e do Brasil.

Várias novidades foram incorporadas aos ranchos por Hilário, tais como: sua apresentação no Carnaval e não no Natal, como era na Bahia, instrumentos de corda e sopro, casal de mestre sala e porta bandeira e enredo, sendo esses dois últimos elementos adotados mais tarde pelas escolas de samba.



Figura 10 - Hilário Jovino com familiares, s.d.
Fonte: CUNHA, 2001, p. 214.

A partir do “Rei de Ouro”, muitos outros ranchos foram surgindo, alguns criados pelo próprio Hilário Jovino: o das Jardineiras, Filhas das Jardineiras e Rosa Branca.

1.2.2 A ESCULTURA NOS RANCHOS

As esculturas utilizadas nos ranchos e cordões, na época da Monarquia e primórdios da República, também eram feitas em pasta de papel (ou papel machê) e em grande formato representando um animal que precedia os desfiles.

Em seu livro *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*, João Ferreira Gomes⁶, o JFG, assim se refere a esse fato:

Nos velhos carnavais do “tempo da coroa”, cujos moldes ainda foram observados nos primeiros anos da República, os ranchos, ternos e cordões de então, assim como grupamentos similares, eram sempre precedidos de um bicho qualquer. Feitos em

⁶João Ferreira Gomes – Jota Efegê (1902 – 1987)

Jornalista e pesquisador do mosaico humano social e cultural da vida carioca. Realizou o mais completo trabalho de pesquisa sobre música, moda, arquitetura, festas, enfim, sobre a cultura desta cidade. Fez um trabalho de sociólogo, muito voltado para o carnaval.

papelão e em dimensões avantajadas, tinham, afora o sentido totêmico observado pelos folcloristas (Arthur Ramos e Edson Carneiro), o de simples alegoria. Mais tarde, evoluindo os festejos carnavalescos, uma tosca “burrinha” ficou sendo o representativo dessa tradição. (EFEGÊ, 1982, p. 62)

1.2.3 AMENO RESEDÁ – O NOVO MODELO DE RANCHO

A alta qualidade da escultura na elaboração dos carros alegóricos das Grandes Sociedades foi seguida, já no início do século XX, por um rancho diferenciado chamado Ameno Resedá (fundado em 1907) que, assim como aquelas, era avesso aos batuques tribais, bichos e brigas dos cordões e colocou em seus préstitos elementos e modos europeus de desfile.

Modificando com grande sofisticação a maneira de desfilar dos ranchos cariocas criados por Hilário Jovino Ferreira, emprestando-lhes um alto nível musical e alegórico, Ameno Resedá faria grande sucesso a partir de então, sendo prestigiado até por Hermes da Fonseca que, em 1911, o recebeu no Palácio do Governo onde foi realizada apresentação com o enredo “A corte de Belzebuth”.



Figura 11 - Integrantes do Ameno Resedá Fonte: CUNHA, 2001, p.225

Segundo uma crônica publicada pelo jornal do próprio grêmio no Carnaval de 1911, o Ameno Resedá foi fundado em 17 de fevereiro de 1907, durante um piquenique na Ilha de Paquetá, por um grupo de jovens dentre os quais Antero de Oliveira, Mário Cardoso, Pedro Paulo e outros. Esses rapazes resolveram fundar um grêmio carnavalesco cheio de originalidade, diferente dos grupos de batuque, um grêmio onde a beleza e elegância das fantasias se harmonizassem com cantos impecáveis, cuja música fosse criada por verdadeiros

músicos. Ao pensarem um nome para o novo rancho, pensaram em uma flor cujo perfume fosse mais ameno, o resedá. Daí o nome: Ameno Resedá.

A exemplo das Grandes Sociedades, o Ameno Resedá resolveu investir alto na qualidade de suas alegorias empregando os serviços de renomados cenógrafos e escultores, muitos dos quais oriundos do Teatro de Revista e da Escola Nacional de Belas Artes. Inovador, esse rancho não se apresentaria como os demais que tinham como símbolo e elemento escultórico principal apenas uma peça - a figura em grande dimensão de um bicho qualquer. O Ameno Resedá passaria a ter em seus préstitos elaborados carros alegóricos. Esse modelo de rancho seria o adotado por todos a partir de então.

Mesmo sem os carros de crítica, e tendo um menor número de carros alegóricos em relação às Grandes Sociedades, os ranchos alcançariam um patamar tão elevado em importância nos desfiles quanto aquelas.

Grande Carnaval e Pequeno Carnaval

No início do século XX, a elite carioca dava continuidade à sua tentativa de livrar a folia do Entrudo. Porém, desta vez, buscava organizar o Carnaval do Rio de Janeiro não com uma atitude impositiva, mas procurando reorganizar, dentro dos seus conceitos, a multiplicidade de modos de brincar existentes. A oposição entre Carnaval e Entrudo foi flexibilizada e muitas brincadeiras que antes poderiam ser consideradas como parte do “Entrudo” foram incorporadas ao “Carnaval”. Felipe Ferreira em O livro de Ouro do Carnaval Brasileiro, assim se refere a esse fato:

Essa incorporação, porém, não se deu de modo abrupto, mas ao longo das três primeiras décadas do século, a partir dos conceitos de Pequeno Carnaval e Grande Carnaval. Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, em seu livro *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, a divisão da festa carnavalesca brasileira em dois “Carnavais”, um Grande e um Pequeno, aconteceu no final do século XIX, com a ascensão dos grupos populares do Rio de Janeiro. Mas é somente a partir do século XX que esta qualificação se estabeleceu plenamente. (FERREIRA, 2004, p.228)

No século XIX, o carnaval sofisticado da elite carioca, com seus bailes e passeios foi seguido pelos principais centros urbanos do país. A partir do século XX, o antagonismo entre um carnaval popular e um carnaval de elite, também será incorporado pelo resto do Brasil.

O Grande Carnaval era formado pelas Grandes Sociedades, as batalhas de confete e, com o advento do automóvel, o corso, um desfile com carros enfeitados que percorriam a Avenida Central levando a nata da sociedade rica. O Pequeno Carnaval era formado pelos

grupos mais populares da cidade - chamados de forma geral de pequenas sociedades, clubes, blocos, ranchos ou cordões.

As duas faces da festa carnavalesca carioca disputavam o mesmo espaço e se completavam naquilo que seria o “verdadeiro” carnaval. Todas as brincadeiras que não pudessem se incluir em nenhuma das duas categorias continuavam a ser chamadas, como já sabemos muito bem, de Entrudo. (FERREIRA, 2004, p. 228)

Já Eduardo Coutinho, em “O Carnaval da crônica”, aponta o desprezo com que eram tratados os folguedos populares no início da República:

Condenavam-se o entrudo, os máscaras avulsos, os cordões, os zé-pereiras, os batuques, as fantasias populares – de diabo, índio, caveira, doutor burro, velho, palhaço etc. -, todas essas expressões “indignas” de um país que se queria “civilizado”. Ao fim da Primeira República, contudo, observa-se uma grande transformação: agora a crônica tinha como objeto um Carnaval de massas, oficializado, mercantilizado e divulgado pelos meios de comunicação. O que aconteceu nesse interim? (COUTINHO, 2001, p. 55)

Imprensa mediadora

Nesse processo de incorporação e direito de participação das camadas baixas no Carnaval do Rio, a imprensa teve um papel crucial de mediadora reconhecendo o valor das formas de brincar de cordões e blocos e estabelecendo critérios que permitissem sua integração através da criação de concursos e prêmios. O *Jornal do Brasil* criou um verdadeiro ritual onde, após a inscrição do cordão, seus estandartes eram expostos dando-lhes importância e visibilidade.

Além de submeterem os signos populares, exibindo os estandartes dos cordões como garantia de um Carnaval polido, os jornais introduziam na festa plebeia valores estéticos e morais por meio de concursos e prêmios. A realização de competições entre as agremiações foi, certamente, um dos meios mais eficazes encontrados para a fixação de uma nova forma carnavalesca popular “civilizada”. (COUTINHO, 2001, p. 64)

Os ranchos, após seu nivelamento em sofisticação com as Grandes Sociedades a partir do Ameno Resedá, se revelaram, com o correr do tempo, uma verdadeira ponte entre o Carnaval da elite tradicional de ricos – que desde a metade do século XIX englobava as Grandes Sociedades - e o Carnaval dos grupos das classes menos favorecidas, que vinham seguindo separados desde as primeiras tentativas de imposição daquele sobre este, já em

meados do século XIX. Eram chamados (como dito acima) respectivamente de Grande Carnaval e Pequeno Carnaval.

Ao combinarem trechos de óperas com cantos populares, fantasias sofisticadas com materiais simples, alegorias imponentes com elaborações precárias, os ranchos conseguiram a façanha de falarem à alma de ricos e pobres, à alma da elite e do povo.

Rachel Valença em seu livro *Carnaval para tudo se acabar na quarta-feira*, coloca:

Os ranchos conhecem seu esplendor nas décadas de 20 e 30, tornando-se, ao lado das grandes sociedades, a maior atração do carnaval de rua. Seus estandartes eram expostos nas redações dos jornais em dias de visita à imprensa. Suas sedes se abriam para festas e bailes o ano inteiro; grandes cenógrafos e escultores se encarregavam de preparar seus carros para o desfile, que abordava temas como a ópera *Aída*, de Verdi, ou *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. (VALENÇA, 1996, p. 33)

Sua forma de desfile, apresentando um enredo, com comissão de frente, grupos fantasiados, mestre sala e porta estandarte, será a base para a estruturação das escolas de samba, juntamente com o batuque, as danças e as baianas dos cordões.

Sobre o fim dos tempos de glória dos ranchos, no mesmo livro temos:

O rancho Ameno Resedá desaparece em 1941. Seu fim marca o término de uma fase de esplendor dos ranchos. Os comerciantes e mecenas foram gradativamente se desinteressando em colaborar com os ranchos, o que determinou sua decadência. Decadentes, já não atraíam adeptos para desfilar ou assistir. Sem que ninguém possa explicar bem por que, todas as tentativas de revivê-los, levadas a cabo de tempos em tempos por pessoas idealistas e bem intencionadas, foram em vão. (VALENÇA, 1996, p. 35)

1.3 OS ARTISTAS – TÉCNICOS – DOS RANCHOS E GRANDES SOCIEDADES

Dentre os artistas especializados na confecção de alegorias dos Ranchos e das Grandes Sociedades, (que nesse tempo eram chamados de “técnicos”), destacaram-se: **Gaetano Carrancini, Oreste Coliva, Publio Marroig, Fiúza Guimarães, Jaime Silva, Hipólito Colomb, Angelo Lazary, Miguel Bilota** e mais alguns. Havia entre eles grande disputa que era atizada pelos cronistas da época.



Figura 12 - Públio Marroig e José Fiúza Fonte: Efegê, 1982, p. 283

Da Escola Nacional de Belas Artes surgiria um artista que, dentre tantos outros, afirmaria a grande sintonia dessa instituição com os festejos de Momo. Chamava-se **Modestino Kanto**. A seu respeito João Ferreira Gomes em seu livro *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca* nos fala:

Aluno destacado da Escola Nacional de Belas Artes, orgulhoso de Rodolfo Bernardelli e Corrêa Lima, seus mestres, Modestino Kanto, laureado em todos os salões em que expôs trabalhos, teve sua maior honraria no prêmio de viagem à Europa. Alcançou-o em 1918. Antes desse galardão com que o consagravam eruditos da pintura e escultura, o povo das ruas, na expansão que o Carnaval lhe propicia, já o havia glorificado. O deslumbramento provocado pelas vistosas alegorias concebidas por Modestino para os préstitos de várias agremiações carnavalescas (Tenentes do Diabo, Democráticos, Pierrôs e Cariocas) na literatura pomposa descritiva dos carros, era vivado expansivamente, em conjunto com Publio Marroig, Angelo Lazary, Calixto e Honório Peçanha, artistas com os quais conjugou seu trabalho. (EFEGÊ, 1982, p. 83)

1.4 MÃO NA MASSA – A TÉCNICA DO PAPEL

A técnica do papel machê (também chamada de pasta ou papelão) era bastante expressiva e versátil, mas trabalhosa.

Para se começar uma escultura de maiores proporções, era necessária uma grande e resistente estrutura feita com madeira, ferro e telas de arame para diminuir a quantidade de argila e conseqüentemente o peso desse modelo. Em seguida, era feita a modelagem da peça com todos os detalhes de sua caracterização.

Para a reprodução em papel machê era feita uma forma em gesso dividida em várias partes, nas quais, após aplicação de um desmoldante, eram adicionadas camadas de papel picado com cola.

Após o endurecimento dessas camadas, elas eram sacadas das formas e emendadas, emassadas e pintadas. Isso requeria, além do conhecimento específico, um bom espaço destinado à produção.

Após o processo, as peças apresentavam resistência e estabilidade.

Para se executar essas esculturas em papel machê em tamanho maior que o natural e com essas qualidades expressivas e técnicas, era necessário conhecimentos de modelagem e moldagem a gesso em grande escala. Isso pressupunha a construção de estruturas feitas com ferro, madeira e tela de arame muito bem planejadas para tornar todo o conjunto do processo menos pesado. Só então o artista começava a modelagem.

Nesse procedimento se faziam formas em gesso divididas em várias partes. Também era possível uma reprodução da peça, para em seguida cobri-la com camadas de tiras e pedaços de papel com cola.

Em trabalhos menos sofisticados esse procedimento se dava diretamente sobre o modelo ainda em argila.

Em seguida, a peça era recortada, solta e remontada. Feito isso, era reforçada, emassada, preparada com base - uma preparação da superfície empapelada, com massa e fundo branco para seu posterior acabamento com pinturas, maquiagens e adereços.

Muitos exemplos da boa qualidade das esculturas de pasta de papel nos desfiles de carnaval, do final do século XIX até meados do século XX, podem ser vistos também nas fotografias dos carros alegóricos das Grandes Sociedades. Como já dito anteriormente, as que mais se destacavam eram os Democráticos, os Fenianos e os Tenentes do Diabo. Depois veio, dentre outras, o “*Pierrots da Caverna*”.



Figura 13 - A competição entre os grandes era atração nos jornais. Jornal Crítica de 10 /02/1929. Acervo FUNARTE

Esse modo versátil e eficaz de escultura alegórica permaneceu absoluto no contexto cenográfico e carnavalesco das sociedades, dos ranchos e escolas de samba até meados do século XX.



Figura 14 - Carro de críticas – Democráticos. Fonte: COSTA, 2001, p.23



Figura 15 - Periódicos ataçavam a disputa entre os cenógrafos. Duelo entre Angelo Lazary e Púbblio Marroig. Jornal Crítica - edição de 10 de fevereiro de 1929

Na década de 40 se iniciou o declínio das Grandes Sociedades, cujo desfile, na terceira gorda, foi durante décadas o ponto alto do carnaval, ansiosamente esperado. Delas o carnaval de hoje conhece a tradição dos carros alegóricos, herdada pelas escolas de samba.

1.4.1 - PASTA E PAPIÊ COLÊ

A técnica de papel machê pode ser dividida em dois tipos: a primeira é a da pasta de papel, em que se faz uma massa que pode ser aplicada em uma forma. A segunda é a de papiê colê com o papel rasgado manualmente em tiras e pedaços (grandes e pequenos). Na técnica de papiê colê, as tiras e pedaços de papel rasgado são aplicados com cola em camadas em uma forma (molde negativo), ou diretamente sobre um modelo (molde positivo) em gesso ou em argila quando essa ainda apresentar boa consistência para tal procedimento.

Bem antiga e bastante usada (até hoje) em lugares que ainda guardam essas tradições populares, a técnica do papiê colê, por sua simplicidade de execução (as populares dispensam

as formas) continua a materializar a memória e as criações lúdicas do imaginário periférico brasileiro.

Me lembro bem da técnica mais simples. Primeiro modelava-se a peça dando bastante ênfase aos volumes, esperava-se até que ela em contato com o ar perdesse um tanto de umidade e apresentasse um ponto certo de consistência mais firme, ideal. Aí então o papel era aplicado em camadas com cola de farinha de trigo e uma pequena quantidade de vinagre para não dar fungo.

1.4.2 FUNDO DE QUINTAL – DIABOS E MORCEGOS

A aplicação direta do papel sobre o modelo de argila era muito empregada pela população na feitura de máscaras tradicionais de diabos e morcegos, típicas dos carnavais antigos. Executadas nos fundos de quintal de casas suburbanas, elas apresentavam sempre o mesmo formato: as máscaras de diabo tinham uma língua comprida e a de morcego dentes e orelhas característicos.

A argila nesses lugares era chamada de tabatinga, uma argila geralmente de cor acinzentada com alto grau de maleabilidade e facilmente obtida nas margens e leitos de rios ou nos quintais, quando se cavava um poço ou se fazia fundações.

Me lembro que no fim da década de 50 até início dos anos 60, quando se aproximavam os festejos de Momo, meu irmão fazia várias máscaras utilizando o mesmo método. Sobre uma prancha - um pedaço de tábua – com um bom volume de argila, podiam ser modelados e depois obtidos em papelê colê, vários tipos de relevos, sendo essas máscaras os motivos mais recorrentes.

1.4.3 RELEVOS CENOGRÁFICOS

Na cenografia em geral e em alegorias de desfile, o papel machê era usado para a obtenção de relevos representando ornatos arquitetônicos, heráldicos, motivos mecânicos ou decorativos.

Após o processo, eles se apresentavam sólidos e secos, eram pintados, adereçados e colados sobre as superfícies planas feitas pela equipe de marcenaria.

Essa técnica, de grande valor artístico e poder expressivo, seria utilizada até finais do século XX (décadas de 1970, 1980 e 1990), quando seriam introduzidos nos barracões das escolas de samba novos materiais derivados de petróleo: o isopor, o poliuretano, a resina de

poliéster e, para se obter os relevos acima mencionados, as placas de acetato moldadas nas máquinas de *vacuum forming*.

1.5 NAS ESCOLAS DE SAMBA

A técnica de papel machê, de resultados tão belos quanto eficazes, estaria no topo da produção cenográfica de carnaval desde o tempo dos primeiros préstitos das Grandes Sociedades no século XIX, passando pelos ranchos do início do século XX, (após a criação do novo modelo de rancho iniciado pelo Ameno Resedá), mantendo-se assim soberana na produção das esculturas e ornatos dos carros dessas agremiações até meados do século XX.

Essa mesma técnica serviria para a confecção de esculturas dos carros de desfile de um outro tipo de organização social, periférica e popular, com fins recreativos, que surgiu no Rio de Janeiro no final dos anos 20 e passaria a se chamar *escola de samba*.

As Escolas de Samba

Descendentes diretas dos blocos, dos ranchos e das Grandes Sociedades, essas agremiações têm suas origens a partir de grupos formados por rapazes dos morros que cantavam um samba característico chamado “samba de morro” e que, no Carnaval, adotavam para brincar uma formação que chamavam de blocos.



Figura 16 - Bloco ou embaixada no início do século XX. Fonte: CUNHA ,2001, p. 218.

Esses blocos incorporaram, em sua maneira própria de desfilar, elementos dos ranchos tais como: casal de mestre sala e porta bandeira e um tema (enredo), apresentado em alegorias e fantasias. Esse tema era narrado em forma de canto, não apenas por uma parte de seus componentes (como nos ranchos), mas por todos. Esse canto era acompanhado por um grande grupo de variados instrumentos de percussão e alguns de cordas – cavaquinho e violão de sete cordas.

Esses grupos desceram os morros, vieram dos subúrbios e fizeram seus desfiles embalados por esse novo ritmo contagiante que possibilitava uma maneira mais confortável e carioca de se deslocar, com arte e ginga em suas evoluções, que diferia das marchas dos ranchos e dos sambas-maxixes como, por exemplo, “Pelo telefone”, de Sinhô. O samba, agora em sua nova forma própria para o desfile, veio para ficar e caiu como uma luva, vindo então a se desdobrar em mais uma de suas modalidades, usada para narrar os temas dos desfiles, chamada de samba de enredo.

Origem do termo “escolas de samba”

Esses grupos de samba, em meio às outras modalidades (ranchos, clubes e cordões), foram inicialmente classificados como blocos e desfilavam nos espaços menos nobres da cidade. Como veremos adiante, levaria ainda um bom tempo para que essas agremiações ocupassem o seu merecido lugar de prestígio, superando mesmo as Grandes Sociedades em grau de importância e visibilidade como grande representante da identidade nacional.

Controversa é a discussão sobre a origem do termo que nomearia essas agremiações cujos desfiles comporiam o quadro do “Maior espetáculo da Terra”.

Em seu livro, 100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro, Haroldo Costa assim se refere ao surgimento do termo “escolas de samba”:

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

Sua existência sintetiza o resultado de todas as manifestações que foram se somando ao longo dos tempos. Os cordões, os ranchos, as sociedades, formaram o amálgama que plasmou essa organização social e artística inegavelmente peculiar, nascida e criada no Rio de Janeiro.

No Largo do Estácio de Sá, final da década de 20, nas proximidades da subida do morro de São Carlos, nasceu a escola de samba. Ponto de encontro de compositores, bons malandros, bambas que não levavam desaforo para casa, lá batiam ponto – para usar uma expressão da época – Ismael Silva, Nilton Bastos, Osvaldo Barcelos

(Baiaco), Mano Edgar, mano Rubem (Rubem Barcelos, irmão de Alcebíades Barcelos, o Bide), Osvaldo Papoula, Juvenal Lopes (o popular Nanal) que eram os mais considerados. Eles iam muito também para as proximidades de uma Escola Normal que existia na esquina das ruas Joaquim Palhares e Machado Coelho, e, para espicaçar a turma dos ranchos, diziam: “Se quem ensina às crianças são chamados professores, nós, que sabemos tudo de samba, também somos mestres e formamos uma escola, escola de samba”. Em várias ocasiões e em diversas entrevistas, Ismael Silva declarou peremptório: “Quem inventou a expressão *escola de samba* fui eu” E completou, explicando a razão do nome da escola criada: “Deixa falar, é daqui que saem os professores”.

Até hoje paira uma certa bruma sobre a história da criação da primeira escola de samba. Muita gente contestou Ismael, mas, sem que se saiba exatamente por que, a sua versão foi a que ficou. (COSTA, 2001, p. 211)

O famoso cronista e compositor Almirante apresenta outra versão para a origem do termo escola de samba. Ele conta que o termo teria surgido com a popularização do tiro de guerra, em 1916, que tornaria comum o grito de ordem unida: “Escola, sentido!” que logo seria também adotado pelos sambistas.

Na obra intitulada “O livro de ouro do Carnaval”, Felipe Ferreira nos fornece interessante comentário:

Ao que parece, a ideia de se associar as palavras *escola* e *samba* surgira a partir da necessidade de aceitação que os chamados grupos de samba de morro passaram a ter a partir de finais da década de 1920, buscando denominação própria que facilitasse sua identificação e sua incorporação à sociedade. O crescente interesse da imprensa pela disputa entre grupos do Carnaval popular ajudaria a fixar esse curioso nome. (FERREIRA, 2004, p. 339)

1.5.1 ASCENSÃO DAS ESCOLAS

O Carnaval carioca e a crônica carnavalesca se renovaram com o fim da Velha República (a partir de 1930), quando a festa popular foi absorvida pelo Estado e divulgada por novos meios de comunicação, tornando-se assim cultura de massa.

Com o intuito de incorporar as formas de folguedos populares à cultura oficial, o governo revolucionário – a partir de 1932 – assumiu o patrocínio e a promoção das mesmas.

Nesse mesmo momento o rádio passaria a ser o grande meio de comunicação que, juntamente com a crônica impressa e o cinema falado, abordaria a cultura do povo.

Em O Carnaval da crônica, de Eduardo Coutinho, teremos:

Juntamente com a gravação elétrica (1927) – que alavancou a indústria do disco, o rádio fazia parte do novo horizonte técnico que levaria à profissionalização da música popular e ao início de uma de suas fases mais férteis, a chamada Época de Ouro. O cinema falado (1929), por sua vez, contribuiu para a consolidação do

prestígio das estrelas do rádio e do disco, conhecidas do grande público somente por meio de fotografias publicadas na imprensa. (COUTINHO, 2001, p. 80)

No início da década de 1930, a imprensa passou a promover, divulgar e incentivar o Carnaval da parte marginalizada dos grupos de samba dos morros do Centro e subúrbios, os quais, diferentemente dos ranchos e blocos da classe operária e classe média baixa, eram ignorados pela crônica nos anos 1910 e 1920.

Os blocos de samba de morro se autodenominam “escola” e, estrategicamente, se organizam em sua busca de espaço no Carnaval, que naquele momento passara a ser dirigido pelo Estado e difundido pela nova mídia da imprensa, do rádio e do cinema.

Percebendo o prestígio adquirido pelas pequenas sociedades em virtude de sua organização e disciplina, os sambistas, que ainda viviam perseguidos pela polícia, desfilando às escondidas para evitar a repressão, resolveram organizar-se, submetendo-se ao poder do Estado – e da imprensa. Ao se tornarem escolas, os grupos de samba, também chamados de “blocos de baianas”, adotaram não apenas a estratégia e o comportamento interativo das pequenas sociedades, mas também algumas de suas características formais, como os carros alegóricos e as fantasias luxuosas. (COUTINHO, 2001, p. 81)

Após assumirem definitivamente o nome de “escolas de samba”, os novos grupos de samba, no final da década de 1930 conquistaram a admiração de uma expressiva parte da população com essa nova performance, combinação de ritmo, enredo e dança. Elas despertaram também o interesse de estudiosos que viam nessas agremiações uma espécie de síntese das questões ligadas à nacionalidade. Apesar disso, as escolas de samba ainda eram grupos carnavalescos a buscarem seu espaço de desfile e prestígio junto às Grandes Sociedades e ranchos.

As escolas seguiram, em sua luta por visibilidade, realizando seus desfiles em espaços de menor importância. Mesmo após a sua oficialização nos anos 30, elas ainda não se apresentavam, como os demais grupos, no espaço nobre da Avenida Rio Branco. A tradicional Praça Onze sofreria sua descaracterização permanente com as obras de abertura da grandiosa Avenida Presidente Vargas.

A Imprensa teve um papel muito importante como agente educadora e mediadora no processo de legalização e integração das escolas. Em 1932 o jornal *Mundo Esportivo* lançou o primeiro concurso de escolas de samba, idealizado pelo jornalista Mario Filho e que teve como escola campeã a Estação Primeira de Mangueira. Outros jornais seguiriam esse exemplo com enorme sucesso, contribuindo assim para a projeção dessas agremiações e seu crescimento de importância.

Em um artigo do jornal O Globo, publicado em 24 de dezembro de 1974 pelo famoso cronista carnavalesco João Ferreira Gomes, o Jota Efegê, houve, no início da década de 30, um repórter que deu especial atenção às escolas de samba.

Um dedicado repórter das escolas de samba

Agora, as escolas de samba são a grande atração – ou a *great attraction* – do Carnaval carioca, como anunciam as agências de turismo. Mas, no momento em que a rede Globo procura revigorar a nossa festa máxima, é oportuno, na nostalgia em moda, recordar-se os saudosos carnavais.

De modo sucinto, no bastante de uma narrativa despreziosa, mas de exatidão comprovável, dar-se-á aos novos, em dias incertos, conhecimento de fatos e de personalidades que contribuíram para a grandiosidade do reinado de Momo nesta “*muy heroica e leal cidade*”.

Marrom

Os grupos de samba, dos morros, dos bairros e dos distantes subúrbios, no final dos anos 20, e mesmo no princípio dos 30, ainda não tinham a denominação pomposa e didática de “escolas”. No intuitivo de sua formação eram chamados de blocos, e, para maior entendimento, de “blocos de baianas”. Também as colunas que os jornais dedicavam ao noticioso do Carnaval, confiadas aos cronistas Vagalume, Meúdo, K. Noa, Fofinho, Picareta e outros, davam cobertura aos “grandes clubes”, aos ranchos, etc. Eram alheias aos grupos de samba, às escolas de samba.

Havia, porém, nos primeiros anos da década de 30, quando as escolas de samba competiam informalmente na decantada Praça Onze, onde no mesmo local o jornal *Mundo Sportivo*, no dia 7 de fevereiro de 1932, levou a efeito o primeiro prêmio de supremacia entre elas, um repórter que, o quanto possível, lhes dava incentivo. No *Diário Carioca*, matutino em que pontificava, Marrom, pseudônimo com que o aludido repórter escondia seu verdadeiro nome nunca conhecido, promovia-as, propagava-as. Ele, com o franco apoio que lhe dava K. Rapeta, titular da seção carnavalesca, anunciava as ocorrências das escolas noticiando seus ensaios, convocando reuniões, dando, enfim, aos leitores do jornal informes contínuos e na possibilidade do espaço que lhes facultavam.

Persona grata

Visitando constantemente as escolas em busca de notícias e para estar bem informado, como devia fazer um repórter que a elas se dedicava, Marrom tornara-se figura amiga e estimada. Os pioneiros, a velha guarda das primitivas escolas, Cartola, Carlos Cachaca, João Calça-Curta, Bucy Moreira, Juvenal, Hermes e muitos outros que com ele conviveram, devem se recordar do mulato (razão de seu pseudônimo) baixinho que, de lápis em punho e carregando tiras de papel, anotava tudo quanto procurava saber dos dirigentes das escolas e de seus principais sambistas.

Essa sua dedicação tinha o reconhecimento das escolas que o recebiam efusivamente e lhe prestavam inúmeras homenagens. Uma delas (para se citar apenas aquela da qual se tem data certa) aconteceu, com comedoria e bebestíveis, na Estação Primeira de Mangueira, no dia 25 de janeiro, tendo a participação de Saturnino Gonçalves, Júlio Moreira, Cartola, Zé-Com-Fome, Carlos Cachaca e mais alguns dos maiores da escola do morro da Mangueira. E nos discursos, nas saudações proferidas em meio ao “mastigo” houve, por certo, algum sambista que com suas fumaças latínicas dignificou o repórter como *persona grata*. E, Marrom, como o Enfiado e o Paraíso (Carlos Pimentel), também, na época, repórteres das escolas de samba, bem merecia essa dignificação.

Pouco lembrado

As escolas de samba ganharam, recentemente, mais um bem elaborado histórico, de autoria de Sérgio Cabral, que juntado ao de Luís D. Gardel (este em inglês) e ao de Amaury Jório-Hiram Dutra formam excelente bibliografia permitindo o conhecimento das origens desses grupos.

O crescimento que alcançaram, sua evolução, cheia de fatos marcantes não permitiram, porém, como seria de esperar, que o nome do repórter **Marrom** aparecesse, mesmo sem destaque, em alguma oportunidade. Aqui, no entanto, ficou o subsídio, a lembrança do dedicado repórter, para futuros historiadores.

O Globo, 24/12/1974

Até 1948 as escolas desfilariam, com seus humildes carros alegóricos com caramanchões e pequenas esculturas de papel machê, por vários espaços menos prestigiados, como a área em torno do obelisco no final da Avenida Rio Branco (nos anos mais duros da Segunda Guerra), um pequeno trecho da Avenida Presidente Vargas e até mesmo a região da nova Praça Onze, após a reforma que a descaracterizaria para sempre.



Figura 17 - Carro alegórico da escola de samba “Depois eu digo” (1946) – Fonte: Acervo O Globo

No período de 1949 a 1951 duas entidades disputam a representação das escolas de samba: a Federação das Escolas de Samba (reconhecida oficialmente pelo governo) e a União Geral das Escolas de Samba (de caráter extraoficial). Havia muitas disputas por interesses nem sempre comuns entre os grupos que se associavam a cada uma delas. Nesse tempo, o concurso oficial se realizava em um trecho da Avenida Presidente Vargas e o desfile extraoficial na área da então desfigurada Praça Onze. Em 1952, com o fim da divisão, o desfile das escolas passa a acontecer sobre um comprido tablado (de sessenta metros de comprimento por vinte metros de largura e um metro de altura), construído perto do Campo de Santana, na Avenida Presidente Vargas, permanecendo nesse local até 1956.

Nesse tempo o desfile das escolas já era considerado a maior atração do Carnaval carioca, atraindo multidões. Nas décadas de 1940 e 1950 foram fundadas várias escolas de samba no Rio de Janeiro e em outras cidades como São Paulo e Porto Alegre.

Somente a partir de 1957 é que as escolas passariam a desfilar no espaço nobre da Avenida Rio Branco. Daí em diante elas sempre ocupariam os mais importantes espaços do Carnaval de nossa cidade, em um franco processo ascensão.

1.5.2 INCORPORANDO ARTISTAS DA CLASSE MÉDIA - VALORIZAÇÃO DO VISUAL

A participação de folcloristas, cenógrafos, figurinistas e pintores oriundos de ateliês e escolas de arte nas escolas de samba, como ocorrera com os Ranchos e Grandes Sociedades, foi a grande novidade que iria fortalecer mais ainda o vínculo e participação da classe média brasileira que, de mera espectadora passaria a assumir papel ativo nessas organizações.

Em 1959, veremos na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro a participação do folclorista Dirceu Néri e da artista plástica e figurinista Marie Louise Nery na concepção plástica do desfile. Entre 1960 e 1962, nessa mesma escola, o cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Fernando Pamplona vai marcar sua presença dando início a uma nova fase da cenografia carnavalesca. Mais uma vez estava presente a Escola de Belas Artes. Fornecendo os principais agentes da cenografia de teatro e de Carnaval desde o tempo das Grandes Sociedades, essa entidade fez história e, portanto, merece um estudo à parte, mais detalhado.



Figura 18 - Fernando Pamplona. Fonte: Acervo O Jornal da Ilha

A partir de 1961, o Salgueiro terá também em seu elenco o cenógrafo e figurinista Arlindo Rodrigues. Na Portela, em 1966, veremos a artista plástica Beatrice Tanaka. Era a incorporação nas escolas de samba de elementos externos a suas tradições. Fantasias, alegorias e o conjunto do desfile passam a ter papel de destaque, valorizando o aspecto visual. Agora não somente o samba, o ritmo e a dança eram os únicos fatores importantes numa escola, mas também seu lado visual.

No primeiro concurso realizado na Avenida Presidente Vargas, em 1963, Arlindo Rodrigues evidenciaria esse aspecto com o enredo “Chica da Silva”.



Figura 19 - Arlindo Rodrigues. Fonte: Acervo Extra Online

Foi nesse tempo que a elite começou a se interessar e participar do universo dos desfiles das escolas. O que antes era um fato folclórico distante, passa a ser vivenciado como espaço de interação pela população brasileira.

As quadras, locais de ensaio das escolas, passaram a ser frequentados pelas classes média e alta que então buscavam o samba autêntico do Rio e a essência carioca dos morros e das favelas. Artistas plásticos da vanguarda também se interessaram pela estética das favelas e do samba. O maior exemplo foi Hélio Oiticica, que descobriu no morro da Mangueira novos elementos para experimentos interativos.

A permeabilidade das escolas para todas as camadas da sociedade, ainda que encarada com resistência por alguns, foi de vital importância tanto para os elementos fundadores e atuantes originais da comunidade quanto para a cultura carioca e, por extensão, brasileira.

Felipe Ferreira coloca:

Ao aceitarem o que foi então chamado de “invasão da classe média”, as escolas de samba davam um importante passo para seu definitivo reconhecimento como instituição cultural nacional de um país que buscava se impor como um espaço de pluralidade e de inclusão.

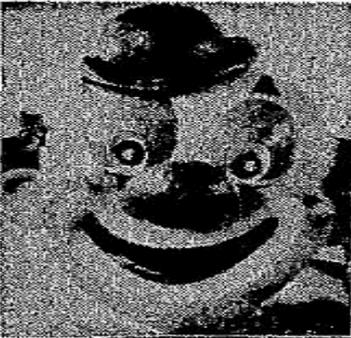
Outra importante consequência dessa abertura das escolas para as diversas camadas da sociedade seria o aumento dos movimentos de valorização das raízes do samba e das velhas tradições representadas pela reverência que se estabelecia com as “grandes escolas”. (FERREIRA, 2004, p. 360)

As escolas de samba, na década de 1970, então em um processo de vertiginoso crescimento de importância, superavam e eclipsavam aquelas que, outrora e por muito tempo, foram suas oponentes ricas e principal atração do Carnaval do Rio de Janeiro: as Grandes Sociedades.

Agora, com os desfiles das escolas com o *status* de “Maior espetáculo da Terra”, a roda da fortuna invertia as posições dessas duas agremiações, pondo as agremiações da elite burguesa embaixo e as de origem marginal em cima.

A matéria publicada no jornal **O Globo** de 28 de fevereiro de 1973, quarta-feira, página 9, comenta a decadência das Grandes Sociedades e o grande sucesso das escolas de samba. Sucesso que seguia em um crescente que explodiria na era Sambódromo (1984 em diante) com as Super Escolas de Samba S.A e as Super Alegorias, no auge do patronato da contravenção do jogo do bicho.

Grandes Sociedades — um pouco de passado no carnaval carioca



Na década de 40 nada havia que suplantasse as Grandes Sociedades, como atração máxima do carnaval carioca. Os desfiles atraíam multidões, as “críticas” dos carros alegóricos eram comentadas, o luxo e a arte sempre eram grandes destaques. Hoje, o prestígio das Grandes Sociedades anda muito abalado. A maior força do carnaval são as escolas de samba.

Viver da tradição dos carros alegóricos, e o que resta aos clubes — principalmente os Embaixadores, Democráticos e Tenentes do Diabo — e isso eles não querem fazer. Seus integrantes reconhecem a decadência, a crise, mas apontam as razões e também a saída. Falta de apoio das autoridades, falta de divulgação e de condições para enfrentar a “comercialização do samba” e a retirada dos “carros de críticas” são as grandes causas responsáveis — segundo alegam — pela decadência das Grandes Sociedades.

Figura 20 - matéria sobre a queda das Grandes Sociedades - acervo O Globo

2 JÚLIO MATTOS – A FÁBRICA DE SONHOS

Nos seus espaços de produção de alegorias e fantasias - os chamados barracões - as escolas de samba, antes do aparecimento do isopor, tinham no papel machê a principal técnica de escultura para materializar seus enredos.

Um dos grandes artistas que trabalharam para as escolas com essa técnica foi Júlio Mattos. A respeito dele nos fala Rosa Magalhães em seu livro *Fazendo Carnaval*:

Conheci um escultor chamado Julinho Mattos, que trabalhava para a Estação Primeira de Mangueira. Ele podia fazer um elefante em tamanho natural tão rígido que era capaz de suportar o peso de uma pessoa. Não tinha estrutura de ferro e madeira. Apenas sua técnica de papel machê era tão perfeita que ele conseguia esse verdadeiro milagre. (MAGALHÃES, 1997, p. 59)



Figura 21 - Rosa Magalhães Fonte: Site Carnavalizados

Júlio Mattos (Rio de Janeiro, 6 de abril de 1931 – Rio de Janeiro, 19 de março de 1994) entrou para a história do carnaval do Brasil como o grande exemplo do carnavalesco faz-tudo. Ele foi um dos maiores mestres do papel machê e ficou famoso por fornecer esculturas não só para as escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, mas também para escolas de outros estados.

Ele montou uma verdadeira fábrica e depósito de esculturas onde as escolas podiam encontrar ou encomendar os mais variados tipos para alegorias: animais, figuras históricas e o

que mais fosse necessário, pois ele juntava partes de peças diferentes para obter outras. Ele comprava, recolhia peças jogadas nas ruas após os desfiles, reciclava, vendia e até emprestava esculturas para escolas menos favorecidas. Muito versátil, ele era também um carnavalesco completo, capaz de vender um pacote fechado com enredo, figurinos e alegorias.



Figura 22 - O grande mestre do papel machê e carnavalesco Júlio Mattos -1987 Fonte: Tantos Carnavais/Globo

Muitas figuras importantes na história do Carnaval da cidade do Rio de Janeiro, ligadas principalmente aos desfiles das Escolas de Samba, tem em algum momento de sua trajetória uma passagem na qual Júlio Mattos é protagonista. No livro de Ermelinda Azevedo Paz, Júlio Mattos – um campeão vendedor de sonhos, 1987, vemos o depoimento do carnavalesco Fernando Pamplona:

E. – Como você conheceu o Júlio Mattos?

F. P. – Vi Julinho pela primeira vez em 1959 – eu júri, ele carnavalesco da Paraíso do Tuiuti – nervoso, queria mostrar seus carros girando como um modelo em passarela de luxo. Depois, vi Julinho muitas vezes, chegava a fazer 10 escolas de todos os níveis e com um fusquinha vermelho me deu a dica que hoje todo mundo sabe.

Guardou todas as formas e moldes de acetatos e as esculturas do tempo em que só se trabalhava com pasta – “papel machê” e montou uma fábrica de sonhos que exporta para todo o Brasil. O carnavalesco virou “industrial” e tem ingredientes para qualquer prato desejado, com as combinações mais surrealistas possíveis.

E. – O que você acha do carnavalesco Júlio Mattos?

F.P. – Julinho é profissional e o único carnavalesco que atravessou mais de três décadas sem deixar um só ano de carnavalizar, e o único que depois de tanto tempo, continua colecionando títulos. Julinho é um simplório, artista absolutamente ingênuo, artista sem maldade e sem artifício, na arte e na vida, artista cujo casamento com a Manga é perfeito. É difícil falar mais sobre o Julinho, seria redundar elogios sobre um cara que é bacana e amigo. Julinho é dos poucos, dos raríssimos carnavalescos que dominam o *metier* e SABE realizar o que projeta, principalmente no artesanato da “pasta”, cuja técnica começou a morrer com a decadência dos ranchos. Muita técnica hoje desconhecida, porque os novos consideram ultrapassadas (PAZ, 1987, p. 22)

Julinho da Mangueira, como é conhecido no meio carnavalesco, é considerado o mais premiado dos carnavalescos e fez seu *debut* como carnavalesco faz-tudo no Carnaval de 1966 na Estação Primeira de Mangueira, colocando na avenida o enredo “Exaltação a Villa Lobos”, sagrando-se vice-campeão de um carnaval em que a crítica, unanimemente, e o público a consagraram campeã. Anteriormente ele já havia feito vários carnavais assumindo apenas alguns aspectos.

No mesmo estudo de Ermelinda Paz, temos o depoimento de Joãozinho Trinta:

E. – Qual a importância do Julinho para o Carnaval?

J.T. – A importância do Julinho é exatamente essa: primeiro, ser um artista como ele é e ter se mantido esses anos todos, com muito sacrifício – isso eu sei, tive contatos pessoais com Julinho -, ter mantido durante esses anos todos um trabalho constante com o Carnaval. Auxiliando exatamente as deficiências de outras escolas, auxiliando pequenas escolas, num trabalho até de recuperação, que acho muito correto, sempre achei correto, no aproveitamento das alegorias, não deixando que essas alegorias se perdessem e, no outro ano, utilizando com escolas menores ou readaptando-as. Um trabalho muito honesto com muito bons resultados. Esse é o mérito maior do Julinho, essa sua constância. As pessoas no Carnaval mudam muito, elas desistem muito, começam e são muito poucos aqueles que têm um caminhar prolongado. No Carnaval, por ser o Carnaval muito instável, as pessoas também se tornam muito instáveis. Mas o Julinho não, desde que cheguei no Carnaval do Rio sempre ouvi falar do Julinho. Ele sempre fazendo escolas pequenas. A figura do Julinho é uma figura muito marcante no Carnaval brasileiro, todos devem muito a ele. [...]. É realmente uma figura original no Carnaval, porque ninguém fez o que ele fez, de conseguir alimentar várias escolas de samba ao mesmo tempo, como fornecedor. Ele sempre, por anos e anos construindo alegorias, conseguiu guardar o acervo: esse acervo é que atende não só as escolas do Rio como outras de fora, e isso é muito bom, muito proveitoso no trabalho dele. (PAZ, 1987, p. 25)



Figura 23 - Júlio Mattos no barracão da Mangueira na década de 1980. Fonte: Tantos Carnavais/Globo.

Outra figura importante que dá o seu depoimento sobre Júlio Mattos é o carnavalesco Max Lopes:

E. – Como você vê a presença do Julinho no Carnaval carioca?

M.L. – Eu acho tão importante que, muitas escolas desprivilegiadas no que diz respeito ao dinheiro, não saíam sem a ajuda do Julinho. Muito pouca gente sabe disso. Porque ele sempre arranja uma forma de arrumar um carrinho ou uma estatueta ou uma escultura de um animal para todas as escolas menos favorecidas. Acho que é um trabalho sem paralelo. Acho que por isso aí o Julinho, qualquer dia, já merece ser enredo. (PAZ, 1987, p. 30)

No fim de seus dias, Júlio Mattos havia acumulado em seu galpão no bairro de Ramos, um grande acervo dessas peças para, no futuro, fazer um museu do Carnaval e um parque temático, com fins educativos inclusive para crianças especiais.

No mesmo livro, temos em um trecho de uma entrevista da autora com o próprio Júlio Mattos:

Tudo que eu faço, guardo as formas. De todos os Carnavais que fiz. Então, consegui fazer um acervo incalculável, não há preço. Posso até estar precisando de dinheiro, mas não vendo as peças. Tenho muita escultura. Sou o cara que tem mais santos no Brasil. Comprei as fábricas de santos que fecharam. Tenho muitas esculturas. Tem umas que são de isopor, outras de fibra de vidro e outras de *papier machê*.

(...) Num galpão de aproximadamente 800m, em Ramos, Julinho começou a expandir sua fábrica. Lá tem de tudo! É só botar a imaginação para funcionar, ir lá e conferir – Ele tem, e, se não tem, ele adapta ou faz. Índio, jacaré, garça, tubarão, esculturas de grandes vultos da nossa História, santos e personagens dos nossos folguedos folclóricos amontoam-se por todos os cantos do galpão. Julinho possui peças para qualquer tipo de enredo. (PAZ, 1987, p. 37)

Julgamos oportuno nesse capítulo apresentar a matéria escrita por **Lena Frias para o Caderno B do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 05 de fevereiro de 1978**. Ela resume bem quem foi Júlio Mattos e nos mostra sua importância quando o assunto é a História da cenografia de carros de desfile de Carnaval na cidade do Rio de Janeiro. O recorte fica ainda mais interessante quando se trata de esculturas cenográficas e de carnaval, elaboradas na refinada técnica de *papiê machê*, no estilo das Grandes Sociedades, fonte onde bebeu Julinho da Mangueira tendo como mestres Ramiro Vilar, Sílvio Pinto, Volmer, Rangel entre outros.

Júlio Mattos fala pouco, gírias de Mangueira cheias de *chinfras*. O andar é gingado, jeito de descer morros todos os dias (e desce mesmo). Aqueles olhos de sonhos, espiando para o território da *Julilândia*, que quer criar algum dia: paraíso de animais fantasia, parque de sonhos brasileiros, para que a criança nacional não precise mais sonhar com *Disney World* e Estados Unidos.

Fala pouco por palavras: sua eloquência está no seu trabalho, que faz de Julinho da Mangueira o grande artista plástico do Carnaval. Arte e habilidade que ele empresta a grandes estrelas da cenografia carnavalesca, quando não está trabalhando para sua Estação Primeira. Júlio Mattos é autodidata, produto do morro e das escolas de samba. Nasceu faz 47 anos, na Praça Onze e mora na Fundação, no alto do morro de Mangueira. Leva, portanto, sobre os carnavalescos em geral, a vantagem de conhecer o assunto de dentro. Ainda que deixando o morro, mesmo se morasse em Paris ou Nova York, Vieira Souto, no Rio, ou Rua Augusta em São Paulo, conduziria consigo o conhecimento que faz dele um artista capaz de manipular os dados da cultura popular, sem se impor, porque faz parte dela.

Julinho da Mangueira vem ganhando campeonatos. Não se fez artificialmente dentro de samba para atender às exigências de um mercado de turismo. E porque não precisa se justificar, fala com simplicidade, não leva para o samba nem a metafísica das discussões beletristas, nem a metalinguagem escolástica que hoje se impõem ao carnaval e encontram meios e desculpas (até filosóficas) de se justificar. Julinho é justamente aquele artista de quem não tratam os críticos justificadores da degeneração das manifestações ricas e espontâneas da arte popular.

A alegoria da Mangueira este ano, compõe-se de sete carros e oito tripés. Júlio Mattos quer que os seus carros e tripés contem o enredo com tal clareza, que não reste dúvidas nos juízes sobre a função de cada peça em desfile na Marquês de Sapucaí. Júlio fala sobre o seu trabalho, sobre sua arte e formação e sobre as inovações que está trazendo ao Carnaval de 1978. A principal delas é o uso ostensivo da pelúcia, material até aqui pouco visto nas escolas de samba. “Nessa escala que eu estou usando, realmente nunca vi. Praticamente todos os carros e cavalos são recobertos de pelúcia, que, principalmente durante o dia, é material de grande efeito. Ao todo, uns 50 metros de pelúcia branca e mais ou menos 70 metros da verde”. Julinho usou também, 10 metros de fibra de acrílico (Cr\$ 500 o metro), para compor as crinas e rabos dos cavalos que puxam as liteiras dos nobres imperiais.

O artista exprime a confiança de que seu trabalho será julgado por gente que conhece o assunto. E o assunto é Carnaval. “O juiz pode ser até mesmo uma pessoa vinculada à arte moderna, isso não terá a menor importância, nem prejudicará as escolas, se ele for conhecedor de arte popular, se ele conhecer as raízes e a história das escolas de samba, a maneira como elas crescem e evoluem”. Um juiz assim – pensa- forçosamente dará a nota máxima a Júlio Mattos, porque as alegorias – carruagens imperiais, o morro, o pandeiro – estão rigorosamente dentro da proposta da Mangueira este ano, que é cantar a si mesma no desenvolvimento do enredo *Dos carroceiros do Imperador ao Palácio do Samba*. Júlio Mattos explica também como, no seu entender, os juízes de alegorias podem realizar bem a função que escolheram:

- Há que chegar perto, tocar as peças, sentir de que materiais foram feitas. Há que ver o efeito total, mas avaliar também o trabalho feito em cada uma. Porque, por exemplo, a uma distância de 10 metros, uma alegoria com reflexos está tudo brilhando lá, o juiz não vai enxergar nada, não pode verificar realmente, se está bem ou ruim. Eu queria que juiz chamasse o responsável pelo carnaval e fizesse com que ele explicasse cada carro, a maneira de fazer, a significação. Porque o carro alegórico tem que explicar o enredo.

A Mangueira vem com massa de papel, material sempre utilizado na espontânea escultura do povo. “Eu preparo do jeito que fique imunizada contra a chuva. As peças feitas com massa de papel ficam muito perfeitas e bonitas. Olha aí os meus cavalos: tudo de massa de papel. Olha a roda das minhas carruagens, olha as saias *esculturadas* dos carros. Juiz precisa ver isso. Precisa saber que a massa de papel é muito mais material de escola de samba que acrílico e fibra de vidro. Tem valor a escola que tem coragem de utilizar um matéria desses. Não é pra qualquer um, é preciso conhecer. Porque os antigos que usavam a massa de papel já morreram. Agora, o negócio é com a gente mesmo. Eu sei fazer fibra de vidro, trabalho com qualquer dessas coisas. Mas gosto de massa de papel. Gastei quase uma tonelada esse ano.

- A gente faz tudo bem feito, lá está tudo *esculturado*, caprichado. Então, o juiz tem que olhar de pertinho, tem que tocar. Material barato e que fica bonito. Com fibra de vidro, meu carnaval custaria 50 vezes mais caro.

As alegorias custaram em torno de Cr\$ 700 mil e levaram seis meses para ficar prontas. Julinho com uma equipe de quatro pessoas, grupo inseparável. “Tem o pessoal aí que trabalha com gente à beça, aquela multidão. Eu aqui com esses quatro dou conta do assunto”

Aprendeu a trabalhar com massa de papel (papel jornal e papel carne seca) ainda garoto, espiando os artistas que faziam os carros de Sociedades. “Ramiro Vilar, que está morando na Europa há muitos anos, Sílvio Pinto, já morto; o Rangel. Eu, hoje em dia, queria ser campeão por sociedade. Foi lá que eu aprendi. Eu nunca tive um estudo em artes. Desde garoto eu gostava de desenhar (ele hoje fixou-se na escultura). Mas nunca tive o curso ginásial para poder entrar na Escola de Belas Artes. Me dediquei ao carnaval, disso eu entendo. Já fiz para mais de 250 enredos. Se botar no papel tudo o que fiz, vai a mais de 250”.

Além do sonho da Julilândia, Julinho Mattos tem mais ideias audaciosas na cabeça:

- No ano que vem, eu vou fazer uma coisa que não existe no Brasil: uma fábrica de carnaval. Mas eu não quero montagem (a armação das peças e acabamento). Eu faço as peças e o *cara* leva. Vou fabricar carnaval o ano inteiro. Por exemplo, 100 cavalos, 100 águias, 100 índios. Eu já estou com um terreno grande já comprado *pra* isso. Mas não vou dizer onde é que fica não. Não quero que ninguém me localize lá.

Parece sonho, mas é projeto bem definido, do ponto de vista prático. Ao barracão de Julinho, em Ramos, vão chegando caminhões de cidades do interior do Estado do Rio e Minas Gerais. E carregando, cavalos, adereços, os mais diversos animais. Alegorias para as cidadezinhas que desejam fazer um carnaval como o do Rio.

Ele pretende que esse seja o seu último carnaval junto à Mangueira. Diz que quer trabalhar para outros artistas de carnaval, ganhar dinheiro, “adiantar a parte deles e a minha”. Não é novidade pro Julinho.” Quando não estou trabalhando para a Mangueira, eu trabalho para outros artistas de carnaval. Mas não vou dizer nomes, porque *pega mal, qual é?* Agora, quando estou aqui, na Mangueira, o artista não vem em cima de mim, eu sou mangueirense ele não vai me chamar *pra* trabalhar em enredo de outra escola. Não dá. Profissionalmente, é mais interessante pra mim trabalhar para os outros”.

Você aconselharia os outros artistas a usar a massa de papel?

- O quê?... Eles têm medo. Porque é preciso ser bom nisso.

3 O ESCULTOR ETNÓGRAFO

3.1 MOTIVAÇÃO E JUSTIFICATIVA – A EXPERIÊNCIA DO AUTOR

Primeiro contato – Mangueira

Ainda jovem, tive o meu primeiro contato com a produção de esculturas de carnaval. Foi no ano de 1984 na escola de samba Grêmio Recreativo e Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Era estudante da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde havia concluído o curso de Bacharelado em Pintura e, na ocasião, cursava o Bacharelado em Escultura.

Fui por indicação de minha professora de modelagem Ivone Gordalina para ajudar um escultor veterano chamado Romeu, que fazia peças decorativas modeladas em argila. Eram baixos relevos de ornatos que serviam de modelos para reprodução em série, em placas de plástico, por um processo chamado *vacuum forming*. Eles seriam usados para a decoração final dos carros alegóricos que ilustrariam o enredo homenageando Chiquinha Gonzaga, “Abram alas que eu quero passar”, para o Carnaval de 1985.

O espaço onde são produzidos os carros de desfile de uma escola de samba é chamado de “barracão”. O barracão da Mangueira situava-se, nessa época, no centro da cidade do Rio de Janeiro, na Praça Onze, em uma rua atrás do famoso edifício “Balança, mas não cai”, em frente ao prédio do Liceu de Artes e Ofícios.

Lembro do fascínio e entusiasmo que senti ao ver, de perto e por dentro, como eram executados os carros alegóricos, sua materialização desde o desenho. A estruturação, o encadeamento das etapas envolvendo várias equipes e, sobretudo, como era importante o papel da escultura nesse processo. Pela primeira vez senti que havia um grande propósito para aquela arte que estava em mim. Algo me atraía a participar de um modo visceral, que me fazia mais brasileiro, com vontade de me integrar ao meu povo. Um sentimento de pertencimento e orgulho inéditos. A emoção feliz de saber que, um dia, teria oportunidade de mostrar minha cara. Certeza de que chegaria a minha vez e minha hora em meio àqueles gigantes capazes de realizar tamanha empresa.

Breve e intenso foi esse primeiro encontro – que enriqueceria minha visão de povo brasileiro e de mundo -, já que eu fora contratado por um curto período. Curto, porém suficientemente motivador de uma relação marcante em minha vida.

Pavilhão de São Cristóvão

Quatro anos depois (1989), após o período das aulas, procurei o lugar onde estavam instalados os barracões da grande maioria das principais escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro: o Pavilhão de São Cristóvão.

O Pavilhão de São Cristóvão é uma construção moderna e arrojada de quase 160.000 m² 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, um enorme pavilhão e Centro de Convenções em Jacarepaguá, as grandes feiras deixaram de ser realizadas no Pavilhão de São Cristóvão e foram então deslocadas para esse novo espaço.

Mesmo depois de um vendaval ter danificado seriamente sua cobertura em 1988, o Pavilhão de São Cristóvão foi ainda usado como lugar de produção de alegorias pela maioria das grandes escolas de samba. Depois, os barracões, em sua maioria, migraram para a zona portuária.

Ao adentrar esse grande espaço, pude então perceber que era como um pequeno bairro coberto, formado por largas ruas, onde as escolas de samba tinham seus espaços demarcados por altos tapumes com portões de grandes dimensões e uma pequena entrada com seu símbolo e nome assinalado 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.

Foi mais uma fascinante novidade a descoberta desse lugar onde as grandes escolas se preparavam com seus truques e surpresas, se renovavam a cada ano para competirem entre si, 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, esse deus que pulsa no fundo dos corações mestiços com sua cadência retumbante e transformadora.

Viradouro

Em meio a essa minha andança de descobertas avistei um colega da Escola de Belas Artes, que nessa época era escultor de carnaval. Seu nome era Ventolídio. Esse curioso nome, segundo ele, passava na sua família de geração em geração. No barracão ele era conhecido como “Vento”. Já experiente nessa época, ele estava trabalhando no barracão da escola de

samba Unidos do Viradouro, uma escola de Niterói que nesse ano buscava subir ao grupo principal. Para minha sorte, ele me convidou para trabalhar em sua equipe.

Nesse espaço foi que pela primeira vez tive contato direto com a escultura de alegoria feita com isopor. Antes, na Mangueira, só tinha olhado os outros fazerem. Pude então conhecer mais de perto como se dava a execução de um carro alegórico e como poderia me situar nesse processo através da escultura.

Ali aprendi que a primeira etapa da construção de um carro alegórico é a dos trabalhos estruturais em ferro: adaptação da estrutura básica do carro para o novo projeto (a cada ano pode se modificar dependendo das novas criações), mecanismos de elevação de partes das alegorias e de movimentos e estruturação de esculturas.

A segunda é a da marcenaria. É quando se usa uma grande quantidade de peças de madeira e muitos metros de compensado. Consiste na construção do assoalho, divisões, elementos de arquitetura e superfícies planas, suportes para colocação de placas de relevos, esculturas e forrações com tecidos. A terceira etapa é a da escultura, que deve ser planejada conjuntamente com as duas anteriores.

Havia no barracão outro setor também muito importante para a finalização de um carro alegórico, o que era responsável pelos adereços, que juntamente com a pintura de arte davam brilho, mais graça e cor às alegorias, completando assim o processo. Observei que o diálogo e o companheirismo entre todos os profissionais dessas diversas áreas, eram cruciais para o bom resultado.

O espaço destinado à produção das esculturas era amplo e demarcado com vários blocos de isopor de grandes dimensões (50 X 100 X 300 cm), apropriados para a escultura, com sua densidade específica. Em sua brancura e dimensões eles pareciam de mármore e isso conferia ao ambiente um quê de sublime monumentalidade.

Havia uma grande bancada baixa e quadrada (200 X 200 X 60 cm) na qual uma alta haste de madeira (parecendo um suporte de força) esticava um fio de níquel cromo que, perpendicular ao meio do tampo, passava por um furo e, embaixo era tensionado por uma mola. Esse mesmo fio era ligado a uma resistência elétrica, tornava-se quente quando acionado um interruptor e permitia assim o corte preciso de formas desenhadas nos blocos de isopor. Era a mesa de corte. Seguindo esse mesmo princípio, havia outros aparatos elétricos para o corte desse material.

Nesse contexto, se deu minha iniciação na técnica de escultura em isopor. Uma iniciação não muito diferente daquela dos antigos aprendizes das corporações de ofício. Primeiro me ensinaram a varrer e limpar o ambiente e fazer a manutenção de utensílios,

máquinas e ferramentas. Depois, aos poucos, comecei a executar as primeiras etapas do processo: o desenho com caneta para transparência em folha de acetato, projeção e desenho das vistas ortogonais das peças no isopor.

Em seguida, me deram várias peças para fazer acabamento com lixas. Primeiro as mais grossas para desbaste e depois as mais finas para acertar os planos. É nessa fase do aprendizado que se percebe se o aprendiz tem boa percepção dos limites e formas dos planos da peça em questão. O escultor, ao mandar uma peça para o aprendiz lixar, o faz deixando na superfície da mesma uma pequena margem de volume a mais na espessura que ao ser lixada chega na medida prevista. Essa percepção é condição fundamental para seu progresso e admissão nessa função. Passei nos testes dessa fase e em breve faria a minha primeira peça.

Foi no barracão da escola de samba Unidos do Viradouro que, pela primeira vez, me envolvi mais profundamente e pude compreender como, e por que aquelas formas eram executadas. Elas estavam a serviço de um enredo, ou seja, elas eram a materialização de elementos visuais daquela narrativa imaginada pelo carnavalesco. Aprendi que carnavalesco é o termo que denomina o artista que, a serviço da escola, cria um enredo a partir de um tema sugerido e aceito pela comunidade e se encarrega de desenvolver o desfile, explicando-o aos compositores que criarão os sambas de enredo que competirão até que seja escolhido o melhor.

Esse importante elemento - considerado o artista-mor do barracão - é quem cria e coordena o trabalho de construção das alegorias, figurinos e adereços. Não raro, uma escola apresenta mais de um carnavalesco. Nesse ano - 1989 - a Viradouro trabalhou com três: Max Lopez, Mauro Quintaes e Lucas Pinto. O enredo era “Só vale o que tá escrito” e homenageava o jogo do bicho.

Terminada a fase da escultura, ao perceberem minha vontade de trabalhar, os carnavalescos me encarregaram de “fazer um carro”, que, na linguagem do barracão, significa executar a parte de decoração – forração e adereçamento. Era um carro pequeno e seu projeto desenhado era muito parecido com um cenário de histórias infantis, com uma casinha branca com chaminé onde havia um ninho de cegonha. Era o “Carro da cegonha”. Esse episódio me valeria o apelido de “Cegonha” dado por Mauro Quintaes.

Durante a execução desse primeiro carro, percebi que poderia agregar ao projeto original novos elementos que o enriqueceriam visualmente: textura com mais volume nas paredes, janelas mais trabalhadas, telhas mais evidentes. Sugestões que eles prontamente aprovaram e me renderam elogios e incentivos da parte deles, dos colegas e de outros agentes importantes na hierarquia daquela escola.

Logo em seguida me deram outro carro para fazer: o “Carro do Professor”, que a exemplo do anterior, graças a essa liberdade de criação que me foi dada – rara em muitos carnavalescos – ganhou novos elementos que o tornaram mais interessante e me inseriram de vez no contexto daquela escola. Maior e mais complexo, a execução desse carro exigia um conhecimento sobre forração com tecidos que eu não possuía. Foi então que me apresentaram tia Lucy, uma senhora muito experiente que me orientou com atenção e carinho, a quem passei a chamar de madrinha.

Tia Lucy era uma senhora negra bonita, magrinha e pequena, mas que tinha uma disposição para o trabalho e para a vida de fazer inveja a muita gente. Desbocada e terna como Dercy Gonçalves, viveu intensamente a época de ouro das noites boêmias no bairro da Lapa do Rio de outrora. Veterana de muitos carnavais, ela comandava uma grande equipe de forradores. Se durante esse trabalho sumisse algum material ou ferramenta, ela ia até o fim na investigação para descobrir o infrator.

Certa vez, a vi correr atrás de um sujeito com uma barra de ferro em punho para o expulsar do barracão. De outra feita, a vi dar uma rasteira e uma surra com vara de vime em outro que havia roubado uma pistola de grampos de outra equipe e estava bêbado no bar, gastando o dinheiro da venda do furto. Era a encarnação da doçura de uma Oxum (orixá mãe da doçura), com os queridos; malícia e sensualidade de uma Pomba Gira (orixá de grande sensualidade feminina), para com os homens que a atraíam e virava um Exu (orixá telúrico) brabo quando o assunto era traição, ingratidão ou deslealdade. Era o equilíbrio de antagonismos que caracteriza a alma do brasileiro – homem cordial, face Sérgio Buarque de Holanda. (HOLANDA, 2014)

Tinha três filhas que trabalhavam com ela, as quais educara com severidade. Uma delas se casaria com um famoso componente de um grupo de pagode, genro que a idolatrava como a uma mãe e lhe daria uma boa qualidade de vida na velhice. Muito valiosa em meu aprendizado de trabalho e vivência de barracão, tia Lucy foi uma, dentre muitas figuras típicas inesquecíveis, que valeriam um capítulo à parte.

Primeira escultura em isopor

A Viradouro foi campeã do Grupo 1 e subiu para o Grupo Especial das grandes escolas. Foi nesse ano, 1990 – em seu barracão, que dei meus primeiros passos como aprendiz. Lá executei minha primeira escultura em isopor para o enredo “Bravo, Bravíssimo - Dercy Gonçalves, o retrato de um povo”, para o Carnaval de 1991. Era a prova de que meus

mestres já me consideravam apto a realizar essa tarefa. Era uma grande responsabilidade executar uma figura de 3m de altura representando um bufão do “Carro do circo”.

Dessa vez, não eram mais as pequenas partes de outras peças a serem lixadas ou completar detalhes. Um certo receio de não agradar e a vontade de fazer um bom trabalho se apossaram de mim e levei um bom tempo para terminar, pois sempre achava que faltava alguma coisa. Achava que um bufão tinha que ter uma expressão histriônica que eu ainda não estava alcançando. Achava que deveria modificar a expressão corporal e o movimento. Queria alcançar o *pathos* (expressão da personalidade) daquela figura, pois ela era um componente importante do enredo, já que o bufão representa muito o espírito do circo e da celebridade homenageada.

Dercy Gonçalves era como um bufão, inteligente e espirituosa, divertida e teatral. Uma figura que nos fazia rir e logo depois chorar. Rir de nós mesmos e refletir sobre a existência através do contraste de emoções. Vi, então, que era muito devaneio para o tempo disponível e tratei de terminar antes que atrasasse o andamento do trabalho como um todo.

Foi quando aprendi que, no carnaval, uma peça de escultura, mesmo sendo uma obra de arte, deve ter seu tempo de execução ideal predeterminado, pois é etapa. Faz parte de um grande esquema de produção que não comporta, dentro de seus limites temporais, excessos de delírios e licenças poéticas. Essas são para o carnavalesco no momento de suas criações.

Desapego

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 descaracterizavam 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. Para completar a experiência com o desapego, vem o momento em que pode acontecer, após o desfile, a perda de peças, ou parte delas, jogadas na rua em

decorrência de manobras desastradas com os carros alegóricos no trajeto de volta aos barracões. Doeu muito nas primeiras vezes.

Minha experiência de mestre escultor

Ao trabalhar em vários barracões, em sua maioria do grupo das grandes escolas - por ordem: Mangueira, Viradouro, Beija-Flor, União da Ilha, Mocidade, Imperatriz, Portela e São Clemente, vivi muitas experiências marcantes e me lembro agora de como era o processo anual de se conseguir trabalho nesse campo, naquela época.

A primeira etapa para o escultor de carnaval era ir até o barracão da escola de samba que ele quisesse trabalhar e lá tomar conhecimento, através dos diretores, carnavalescos e organizadores, do enredo daquele ano e das peças escultóricas a serem realizadas. Isso se dava através da visão de diversas pranchas com os desenhos dos carros alegóricos e com a especificação de quantas e quais eram as peças a serem realizadas. Após essa apreciação, ele fazia sua proposta de orçamento para todos os carros, para alguns ou para um somente, dependendo da sua equipe e disponibilidade para essa empresa.

Esse trabalho era então acertado entre a diretoria da escola e o artista, patrocinado na maioria das vezes por um patrono ligado ao jogo do bicho. A palavra dada era suficiente, nesse contexto, valia mais que qualquer contrato firmado em cartório.

O pagamento era geralmente dividido em muitas partes que eram pagas a cada final de semana, sexta-feira à noite ou sábado ao meio dia, para que o escultor pudesse pagar semanalmente sua equipe. Foi nesse contexto, no ano de 2001, que consegui firmar um trabalho com a São Clemente, escola do bairro de Botafogo da comunidade do Morro de Santa Marta, para executar a alegoria mais importante do desfile: o carro “Abre- Alas”.

O enredo, “Guapimirim – Paraíso ecológico abençoado pelo Dedo de Deus”, homenageava um belo município do Estado do Rio de Janeiro, situado próximo à Serra dos Órgãos. Esse foi um dos trabalhos que mais me emocionou como escultor de carnaval.

Assim como a primeira impressão é a que fica, no caso do desfile de uma escola de samba, o carro abre-alas é o que proporciona ao público o primeiro impacto visual. Ele procura sintetizar e identificar o enredo com seus elementos evidenciados de maneira dramática, barroca, em sua missão de seduzir os olhares, usando todos os recursos possíveis. No caso do escultor: formas, volumes, texturas e movimento.

O carro abre-alas é o mais importante conjunto alegórico do desfile e a maior responsabilidade para todos os profissionais envolvidos no seu processo de surgimento. É um

momento de superação e grande orgulho para o escultor, quando o carnavalesco a ele confere essa tarefa. É sinal de reconhecimento de que seu trabalho é bom de fato.

Foi então que os carnavalescos da escola de samba São Clemente me apresentaram o enredo de forma mais detalhada, suas principais características e como pretendiam transformá-lo num desfile com forte apelo emocional.

No desfile, esse apelo às emoções ocorre já no início, na coreografia da comissão de frente e com o samba e sua retumbante pulsação, cuja força ritualística contagia os espectadores em suas mais profundas raízes de negros e índios, já que somos mestiços em nossa esmagadora maioria. A memória corporal então se rende às evocações arquetípicas de cantos e batuques, nos arrebatando no cerne de nossas almas e nos arrasta a cantar e a sambar.

É muito importante que o escultor esteja envolvido por todos esses detalhes do desfile enquanto ritual. É dessa forma que se processa a sintonia entre todas as partes envolvidas. É através desse mergulho e suas nuances que surgem as possibilidades de criação e as mais ricas trocas. Isso se dá quando um carnavalesco tem a noção de que sua obra pode ser aberta e tem boa receptividade às sugestões, muitas vezes fundamentais, dos demais agentes envolvidos nesse processo.

Às vezes, pode ser uma sugestão inteligente para dar movimento a uma escultura, que os outros envolvidos ainda não tinham cogitado, outras vezes pode ser um palpite de cor, forma ou sugestão estética de outra natureza que vai modificar a proposta inicial para melhor. Max Lopez, Mauro Quintaes e Lucas Pinto, por exemplo, eram assim. Inteligentes, eles ouviam atentamente as sugestões, avaliando com assertividade as sugestões que os outros lhes traziam, resultando muitas vezes em gratas surpresas, já que eles traziam consigo a noção de que no barracão há a concentração e direcionamento de esforços de toda uma comunidade, uma poderosa corrente de energia, um inconsciente coletivo ativo voltado para uma só finalidade: cada um dar o melhor de si e fazer o melhor desfile possível.

Seguindo o projeto da comissão de carnaval - nesse ano não teve carnavalesco na São Clemente, o carro abre-alas viria então apresentando aquilo que mais representaria as virtudes naturais do município de Guapimirim. Havia um filão de possibilidades a serem exploradas, ou seja, os relevos da Serra do Mar com suas caprichosas formas, dentre as quais se destaca na paisagem o famoso e belíssimo Dedo de Deus, que se assemelha à mão de um gigante a apontar para o céu. A exuberante flora da Mata Atlântica com sua infinita variedade de folhagens grandes e pequenas, troncos e cipós centenários retorcidos que lembram formas humanas com músculos e tendões, corpos de titãs entrelaçados a lutarem entre si cobertos de musgos e belas orquídeas. Trepadeiras e flores a acenderem suas cores quentes em salpicos de

vibrantes contrastes, que reverberariam nas retinas atentas e hipnotizadas de futuros espectadores. As quedas d'água com seus véus de noiva de renda branca a enfeitar formações rochosas cobertas de limo e samambaias pré-históricas. A fauna seria representada por colibris de vários tamanhos, formas e cores. Esses elementos serviriam para emoldurar a destacar uma figura mitológica central, representação antropomórfica da pujança colossal do conjunto de montanhas daquela região da Serra do Mar: “O Gigante Adormecido”. Essa figura leva o nome da lenda sugerida pelas formas das montanhas quando contempladas à distância, cujos contornos sugerem a figura de um homem deitado.

Estava lançado o desafio

Essa proposta deveria ser por mim materializada. Esse conjunto de formas sugerido em desenhos numa folha plana deveria (como o gigante da lenda, despertar e levantar), tomar volume: era a passagem do bidimensional para o tridimensional.

Todos aqueles blocos de isopor agora ali enfileirados, como uma grande composição de uma instalação ambiental de cunho minimalista, passariam por grandes transformações. Seriam deslocados, rabiscados, cortados, colados, desbastados, lixados, revestidos, pintados e decorados. Transformação de formas geométricas simples, básicas, puras – paralelepípedos – em variadas e complexas formas a serem dispostas, não mais metodicamente em arranjos sistemáticos de cunho puramente logístico, mas transformados e rearranjados em uma nova composição alegórica barroca, exagerada e vertiginosa em suas finalidades.

Para o escultor de carnaval, a dimensão temporal na realização de um trabalho difere radicalmente daquela em que se processam atividades puramente experimentais, tão importantes no processo criativo, ou em outros tipos de encomenda cujos processos pressuponham prazos flexíveis. O escultor de alegorias carnavalescas deve adaptar seu tempo de execução às demais etapas do processo geral da construção dos carros. Deve ser dinâmico e dispor de uma equipe competente. Para que se satisfaça o quesito tempo, é fundamental a utilização de uma maquete (não de todos os elementos do carro, o que demandaria muito tempo), mas do elemento principal. Nesse caso, a maquete da figura do gigante.

Os arquivos que eu dispunha na época eram meus livros de anatomia humana artística, estatuária greco-romana e todas as referências barrocas e neoclássicas disponíveis nos livros de história da arte. Após consultas nos arquivos, desenhos, croquis e definição das proporções e escala, o protótipo foi modelado em argila. Essa fase é crucial na medida em que se pode realizar todas as modificações e correções necessárias, facilmente executáveis devido à

versátil maleabilidade da argila. É preciso que os carnavalescos acompanhem o processo e definam o protótipo final. Depois, esse modelo em argila é reproduzido em gesso. Obtém-se, dessa forma, o protótipo que facilitará todo trabalho posterior, já que ele mostra a peça em toda sua estrutura e proporção.

O estudo em argila foi modelado a partir de uma figura de um homem velho e vigoroso, nu, adormecido, com sua barba e cabelos compridos, forte, de porte titânico, heroico, a dormir com a boca aberta como se estivesse roncando. Para tapar o sexo modelou-se uma folha de parreira como nas peças greco-romanas. Foram poucos os ajustes observados nesse processo e, em pouco tempo, o croqui em argila foi para a moldagem e se perpetuou em gesso.

Nessa fase do trabalho é curioso como os volumes do carro alegórico vão se desvelando. Aos poucos o desenho do carro começa a tomar volume, iniciando-se pelo seu elemento principal que é a figura do gigante adormecido. O croqui, que era desenho, foi modelado para o estudo 3D (maquete) reduzido e em escala.

A partir daí, foram estudadas e desenhadas as vistas dessa maquete para serem passadas à caneta para transparência em acetato, (uma folha de material plástico transparente) que, colocado no aparelho retroprojeter, permite projeções ampliadas do desenho para a escala real.

Essas projeções são vistas laterais e superiores da maquete que serão projetadas e desenhadas com caneta hidrocor grossa sobre os blocos de isopor. Esse método que se baseia no uso das vistas superior e lateral marcadas sobre um paralelepípedo, segue o mesmo princípio adotado pelos antigos egípcios.

Após os desenhos dessas vistas, esses volumes foram cortados perpendicularmente acompanhando-se a linha dos contornos. A partir desses dois cortes – de vista superior e lateral – se obtiveram as partes semiprontas já em escala.

Nessa etapa entrou em cena toda a equipe de escultura que, de posse dos pequenos desenhos dos contornos das vistas, feitos pelo escultor em acetato transparente, posicionaram o retroprojeter na distância apropriada para que a projeção obedecesse à posição de foco e escala. Em seguida eles desenharam os contornos nos blocos, cortaram e trouxeram para mim essas partes, já bem encaminhadas para serem trabalhadas.

Foi um espetáculo curioso e fascinante aqueles fragmentos sobre-humanos; gigantes e incompletos, meio riscados, meio cortados, ali jogados. Gigante mutilado, já prenunciando o resultado e trazendo consigo surpresas e vivências únicas, momentos que não se repetem e de grande potência estética e vivencial. Vontade de avançar nas etapas. São as emoções

gratificantes do processo artístico, que em arte contemporânea, em muitos casos, é mais importante e valorizado que o próprio resultado. O artista sente o momento e exulta-se.

De posse das partes cortadas em suas primeiras etapas, comecei então a completar o desbaste utilizando-me de variados aparatos e ferramentas: arcos com fio níquel-cromo tensionados e aquecidos por resistências elétricas, facas de tamanhos e formas variadas, amoladas como navalhas, desbastadores (raladores) diversos, feitos a partir de latas de sardinha com furos obtidos com pregos de vários calibres e lixas de diferentes granulações.

Foi nesse momento do trabalho que pude imprimir minha marca própria, que ficaria evidente em meu gesto individual de cortar o isopor, nas soluções anatômicas e de representação de texturas, cabelos e tecidos. Somatório de conhecimentos, observações e vivências adquirido naquele ambiente de calor, poeira e mosquitos. Um trabalho gigantesco no qual o tempo de execução e as condições ambientais incrivelmente adversas eram inversamente proporcionais ao seu porte e exigências estéticas. Fatores que punham à prova a resistência física e mental do artista, sua capacidade de adaptação e improviso, mas também davam um sabor a mais a cada etapa vencida, que só quem conheceu os barracões da zona portuária em seus primórdios, apelidados de “Carandiru” (antigo presídio de São Paulo), sentiu nessa vida.

Em certas etapas do trabalho, há momentos em que a equipe faz sua parte e sai temporariamente de cena para então só voltar depois, na hora dos acabamentos. É nessas horas que o escultor mostra seus modos próprios de execução. Seu trabalho, então, é mais individual e solitário. No barracão da São Clemente, durante esse trabalho do gigante do abre-alas, eu gostava de trabalhar também à noite, depois que todos da equipe já haviam se retirado para os seus lares. Há um período do ano que à noite no barracão há um ambiente de paz, quietude e silêncio. Isso se dá quando a escola começa cedo suas atividades e o movimento ainda não apresenta o ritmo vertiginoso da reta final, e a escultura é executada com boa antecedência.

Nesses momentos, após fazer uma refeição e descansar um pouco, gostava de sintonizar num pequeno rádio uma boa música e trabalhar sossegado. Durante o dia, acompanhava e coordenava o trabalho da equipe, que cuidava das etapas de projeção, riscos e cortes iniciais e visava deixar tudo pronto para que eu fizesse a parte do escultor. Essa parte vai até o arremate com as lixas, quando a equipe volta então a atuar.

Trabalhar à noite tinha a vantagem de ver a escultura ir tomando forma à luz dos refletores que, ali direcionados evidenciavam com luz e sombra os planos, volumes e texturas. Os resultados de cada corte, de cada desbaste eram percebidos e trabalhados com maior

precisão e nitidez. Outra grande vantagem de se trabalhar nessas horas mortas nos barracões é que se pode andar por todas as partes e subir nos outros carros de onde se tem visões privilegiadas em variadas distâncias e ângulos sem interferências de outrem.

A visão à distância de uma obra alegórica é fundamental para sua boa execução. É de onde se percebe se estão corretas as proporções, unidade, ritmo e movimento. É de certa distância que se tem uma visão geral do carro alegórico, como se estivéssemos diante de uma maquete. É quando se tem uma percepção gestáltica do conjunto das peças escultóricas que compõem o núcleo expressivo do carro e se adquire a noção das correções a fazer.

É a partir dessa percepção à distância que se pode sugerir a adição ou a subtração de elementos alegóricos para um carro em prol de uma melhor visualidade. Eu trabalhava até que o sono e o cansaço me derrubassem. Se fosse cedo, ia para casa, se não, dormia lá mesmo. Tomava um banho, ligava um bom ventilador, forrava um colchonete e dormia o sono dos justos, o descanso de guerreiro jovem, cheio de paz e tranquilidade, lá mesmo, dentro da escultura, mais precisamente dentro da caixa torácica do gigante adormecido, que tinha as dimensões de uma sala pequena. Lá havia espaço onde se dormia, se almoçava, se faziam reuniões. Acordava, fazia café e aguardava a equipe, que trazia pão fresco da padaria, para juntos comungarmos e começarmos o dia com um bom café da manhã em nosso apartamento de isopor.

Era uma sensação muito gratificante quando amanhecia e eu ia ver o resultado do que fizera à noite. Uma sequência de transformações que aos poucos ia dando forma aos desenhos da prancha do projeto do carro. Era como se esse desenho bidimensional fosse aos poucos se levantando do plano e adquirindo a tridimensionalidade em tamanho real. Sensação boa de realização compartilhada com a equipe e com os demais trabalhadores do barracão.

Nesse contexto, 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 raros eram os escultores que fechavam altos contratos (de palavra) e recebiam mais dinheiro que os próprios carnavalescos.

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. Mas, nesses idos dos anos 1980 e 1990, o escultor era bem mais valorizado que atualmente na Cidade do Samba.

Quando a figura do gigante adormecido estava já configurada, seguiu-se a fase de execução e colocação dos demais elementos que representavam as belezas naturais de Guapimirim. Foram então adicionadas mais seis fadas da floresta de 4 metros de altura, com corpos esculturais longilíneos, orelhas de ponta e asas de libélula, o que aumentou no carro o clima de magia e fantasia.

Havia um mecanismo de elevação de partes da alegoria composto por correntes e roldanas que elevavam e embutiam no carro uma plataforma na qual se assentava um grande volume de isopor com aspecto de rocha no formato do “Dedo de Deus”, principal elemento visual da paisagem daquela região.

Após finalizarmos a parte da escultura, com todos os elementos volumétricos representando o relevo baseado na paisagem da Serra dos Órgãos, houve em nós (eu e a equipe) uma grande expectativa de como ficaria esse conjunto quando se elevassem as partes do relevo e o volume do carro se apresentasse por inteiro. Essa visão do carro com sua elevação completa só podia ser realizada fora do barracão, pois o mesmo não tinha altura de teto (pé direito) suficiente que comportasse essa operação.

Quando isso ocorreu pela primeira vez, foi um espetáculo emocionante, pois mesmo sem estar com os adereços finais da vegetação, só com as rochas e superfícies nuas, já se percebeu uma harmonia de formas, um diálogo entre as partes que correspondia e até superava as expectativas do projeto original. Quando isso ocorre em qualquer obra de arte é um sinal de que ela já traz suas qualidades estéticas embutidas nas suas origens, ou seja, na sua estrutura. Após esse teste, foram colocados os elementos da vegetação em forma de adereços.

Foram grandes quantidades de plantas de plástico que pareciam reais. Samambaias, grandes folhagens, orquídeas, musgos, cipós em uma representação alegórica incrivelmente bela da vegetação da Mata Atlântica. Foi, para todo o barracão, um espetáculo emocionante quando, após finalizados todos os elementos do relevo e colocada toda vegetação e adereços, se elevaram as plataformas. O Abre-Alas finalmente pôde ser apreciado em toda a sua potência visual. Foi um júbilo coletivo contagiante com muito brilho de aprovação nos olhos de todos.

Embora tenha realizado outros grandes e importantes trabalhos em tantas outras escolas de samba, essa alegoria de abre-alas foi a que mais significou para mim em termos de descoberta, vivência e realização, enquanto escultor de carnaval. Foi o trabalho que afetivamente atraiu mais pessoas de dentro e de fora do barracão, que acompanharam as várias etapas de sua realização como se acompanhassem um seriado ou uma novela. Esse

trabalho me fascinou desde a sua apresentação nas pranchas iniciais, passando pelas estruturas de ferragens e mecanismos de elevação de suas partes com polias e correntes feitas por uma competente equipe de ferragens. O desafio da pesquisa da maquete, a expectativa da aprovação de todos. As surpresas do desvelamento conquistado aos poucos e compartilhado com uma equipe unida. E uma nota dez em alegoria!

Diante do exposto, esclarecemos que essa digressão foi elaborada para compor o eixo central do presente estudo, com o propósito de representar a motivação e a justificativa necessárias para o desenvolvimento da investigação.

4 A PRODUÇÃO DE ESCULTURAS ENTRE 1980 E 1990

4.1 – A TÉCNICA DE ESCULTURA EM ISOPOR

Neste capítulo trataremos de mostrar como eram executadas as esculturas alegóricas, com os novos materiais, suas respectivas técnicas e seus espaços de produção.

4.1.1 – OS NOVOS MATERIAIS

No período de nossa pesquisa, a urgência de uma outra dinâmica de produção de alegorias foi responsável pelo desenvolvimento de novas técnicas no uso dos novos materiais. Veremos os relevos serem feitos em plástico no processo de *vacuum forming*, as esculturas em isopor e, suas reproduções, em fibra de vidro com resina de poliéster.

4.1.2 – VACUUM FORMING

Até meados do século XX, a técnica do papel machê era soberana na escultura cenográfica nos teatros e carros de desfile. Para se obter relevos cenográficos (detalhes arquitetônicos, elementos decorativos, florais, geométricos ou de motivos mecânicos, por exemplo), usava-se a técnica do papel machê aplicada sobre relevos ou em formas de gesso.

Nos anos 1980, o uso das máquinas de *vacuum forming* já estava difundido e sacramentado para a obtenção desses mesmos tipos de elementos cenográficos. Usava-se o seguinte processo: primeiramente o relevo era obtido através da modelagem em argila, depois era feita a passagem a gesso dessa peça pelo processo de “forma perdida”⁷.

Obtido o modelo em gesso, ele era levado até uma bancada na qual era instalada uma máquina de *vacuum forming*.

A máquina de *vacuum forming* é um equipamento de termo- moldagem que dá o formato a peças de plástico, mediante a aplicação de calor das resistências e da ação da bomba de vácuo sobre o molde feito em gesso.

Nesse sistema, o relevo modelado em argila ou, de preferência, em gesso para maior precisão, é colocado centralizado em uma câmara - uma espécie de caixa com tampa móvel. Em seguida, sobre o relevo é colocada uma fina placa de um tipo de plástico chamado acetato muito sensível ao calor. Nessa câmara há um sistema que, quando se fecha a tampa, a

⁷ Forma perdida, na técnica escultórica de modelagem (em argila ou plastilina), é o nome do processo de execução de uma forma feita em gesso para a obtenção de uma peça única, ou peça piloto (geralmente em gesso). É assim chamada “perdida” pelo fato de ser destruída ao final do processo.

temperatura é elevada ao ponto de deixar o plástico muito maleável, mas não a ponto de derretê-lo.

Ao mesmo tempo em que o acetato fica mole em cima do relevo, o ar de dentro da câmara é sugado para baixo (daí o termo *vacuum*, de vácuo), fazendo com que o plástico se amolde ao relevo. Logo depois, a tampa é aberta, o plástico se resfria e endurece, formando, assim, uma placa com aquele baixo relevo. Então a placa é solta, recortada, maquiada e adereçada, ficando assim pronta para aplicações sobre as superfícies estruturadas pela marcenaria, tal como os carros de desfile de que tratamos.

No barracão da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, na década de 1990, quando ele se situava na Rua Aníbal Benévolo esquina com rua Frei Caneca, bem próximo ao Sambódromo, havia uma dessas máquinas. Foi quando tive a oportunidade de trabalhar para o carnavalesco Joãozinho Trinta. Além de alguns elementos avulsos em isopor, fiz vários relevos para *vacuum forming* de ornatos de aspecto clássico e a cabeça de um fauno. Lá, esse processo era feito diretamente sobre a argila, (quando ela secava um pouco), sem a necessidade da reprodução do protótipo em gesso.

Joãozinho Trinta mostrava uma referência - desenho ou fotografia - ou, na maioria das vezes, só dizia o que queria, e eu e mais três escultores então modelávamos os relevos sob sua supervisão, tentando sintonizar ao máximo com a intenção dele. Às vezes demorava um pouco, mas sempre se chegava a um bom termo.

Nas décadas de 1980 e de 1990 essa grande novidade gerou firmas especializadas na confecção de capacetes, máscaras e ornatos, colocando assim, à disposição dos carnavalescos, um acervo de infinitas possibilidades. A empresa mais famosa foi a de Getúlio Barbosa, situada na Vila da Penha.

Nessas firmas, muitos estudantes e aprendizes de escultores interessados na parte puramente técnica se iniciaram nos trabalhos de carnaval. Esses espaços de produção fizeram escola e hoje o acervo disponível de elementos cenográficos nessa técnica a serviço do Teatro, Cinema, TV e Carnaval é incrivelmente extenso e variado.

4.1.3 - O ISOPOR - POLIESTIRENO EXPANDIDO

Antes do aparecimento do isopor, além do papel machê, se usava também telas de arame que, após serem estruturadas e manipuladas pelo escultor, tomavam a forma desejada e eram recobertas com panos embebidos em gesso. Depois de solidificado o gesso, essas esculturas eram pintadas e adereçadas.

Nos anos 1980 (final) e 1990 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 escultura de carnaval. Eram derivados de petróleo e muito ricos em possibilidades tanto expressivas quanto práticas.



Figura 24 - Yarema Ostrog e sua produção em 1982 Fonte: Acervo Marcelo Guireli

4.1.4 – YAREMA OSTROG (1902 -1994) – O GRANDE MESTRE DO ISOPOR

Segundo relatos de profissionais do meio, quem pela primeira vez no Brasil – Rio de Janeiro - utilizou o isopor para fins escultórico-cenográficos foi um escultor gaúcho de origem austríaca, radicado no Rio de Janeiro, chamado Yarema Ostrog.

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. Sua primeira produção nesse material foi um grupo escultórico representando um Papai Noel em um trenó com seis renas para decoração de Natal.

Há registros da utilização do isopor por esse escultor já no ano de 1970. É o início da utilização do isopor como material para escultura de alegoria. Nessa ocasião, Clóvis Bornay (então supervisor na produção de alegorias da Portela) louvava as qualidades do isopor como o material das alegorias modernas.

É o que vemos nessa reportagem do periódico Correio da Manhã de 20 de fevereiro de 1970:

Portela monta as lendas no calabouço do Museu Nacional

O calabouço do Museu Histórico Nacional é o palco de armação dos carros alegóricos da Portela – parte do enredo Lendas da Amazônia – onde uma equipe de 30 pessoas, orientadas pelo **escultor Yarema Ostrog e supervisionadas por Clóvis Bornay, trabalha em ritmo acelerado há mais de 10 dias.**

O diretor do Museu, comandante Leo Fonseca e Silva cedeu o calabouço porque considera a armação de alegorias um trabalho artístico que serve, sobretudo, como aula prática para os alunos da Faculdade de Museologia.

MAIS MODERNO

Toda a parte de alegoria da Portela está sendo montada no Museu Histórico Nacional e, segundo Clóvis Bornay, autor do enredo, o material empregado este ano é o mais moderno. “Teremos três carros alegóricos representando lendas da Amazônia, que é o nosso enredo deste ano”, disse Clóvis. “Além disso, temos também os complementos, mais três carros e o abre alas”.

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”.

TUPÃ E AMAZONAS

Num dos carros alegóricos da Portela, onde irá a figura de Tupã, um grande disco espelhado com movimento giratório constante representará o Sol. **As Amazonas, outra alegoria lendária, estão sendo armadas em isopor**, e os cavalos em que montam também serão animados.

Os demais carros, que farão parte dos complementos, também já estão bem adiantados, e toda a montagem alegórica deverá ficar pronta nos próximos 10 dias.

Yarema Ostrog trabalhou, antes de se dedicar ao Carnaval do Rio, no Teatro Municipal, sendo premiado e consagrado por sua belíssima produção cenográfica de grande pintor e escultor. Suas esculturas em isopor quando ainda brancas, assim que eram finalizadas e lixadas, (antes de ir para o recobrimento com papel carne seca e cola de farinha de trigo - empastelação), pareciam feitas em mármore.



Figura 25 - Yarema Ostrog com uma sereia no barracão.

Fonte: Agência O Globo

Esse grande artista, para quem trabalhei como ajudante, conheci no barracão da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense. Ele tinha nessa época mais de 80 anos, mas era possuidor de muita lucidez e impressionante capacidade de produção. De vasta cultura, grande espírito e sobretudo talento, Yarema Ostrog foi, sem dúvida, um dos maiores protagonistas da história da escultura de carnaval do Rio de Janeiro.

No capítulo Escultura do seu livro intitulado *Fazendo Carnaval*, a carnavalesca Rosa Magalhães assim se refere a esse importante personagem:

Outro bom escultor era o Yarema Ostrog. Este não só esculpia como pintava muito bem. Artista de gosto eclético, foi um dos melhores escultores de Escola de Samba. Trabalhou também em montagens de óperas no Teatro Municipal, mas acabou se desentendendo com a administração, devido ao seu gênio difícil, passando a se dedicar exclusivamente ao Carnaval. A última vez que trabalhamos juntos ele já estava com 90 anos. (MAGALHÃES, 1997, p....)

4.1.5 A TÉCNICA DE ESCULTURA EM ISOPOR

O isopor é um polímero derivado de petróleo. O seu nome original é poliestireno expandido. Leve e muito maleável, ele é dócil ao corte com lâminas, ao desbaste com

raladores e lixas e sensível ao calor extremo. Essa última propriedade é a que permitiu o uso de fio metálico aquecido para o corte desse material.

O isopor era fabricado pela indústria e trazido para o barracão em grandes blocos de 300 cm de altura por 100 cm de largura por 50 cm de profundidade. De cor branca, ele visualmente é muito parecido com o mármore. O isopor apropriado para a escultura possui uma densidade específica. Ele é diferente dos que se destinam a outros fins como o isolamento térmico e embalagens, por exemplo.

A colagem entre blocos de isopor durante a execução de esculturas era feita com outro derivado de petróleo chamado poliuretano. Esse produto é composto por dois reagentes (um marrom café e outro, cor de cerveja) que misturados na proporção de um para um, se expande até certo ponto e se solidifica unindo os pedaços das peças que estiverem em contato. Nesse momento (após sua catalisação) ele adquire leveza e densidade próximas às do isopor, ideais para a sua colagem e apresenta uma coloração bege. Nos barracões, essa mistura era obtida usando-se copos descartáveis e espetos de bambu.

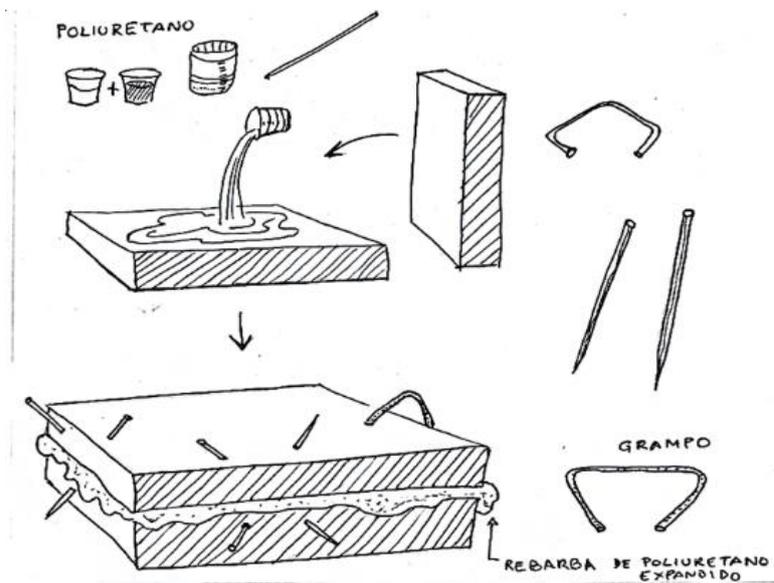


Figura 26 - Colagem de blocos de isopor

Para o processo de colagem de grandes peças de isopor nessa época (anos 1980-90) usavam-se grampos feitos de vergalhão e espetos de bambu e de madeira. Eles impediam que as peças se afastassem quando os dois componentes do poliuretano reagiam e ele se expandia.

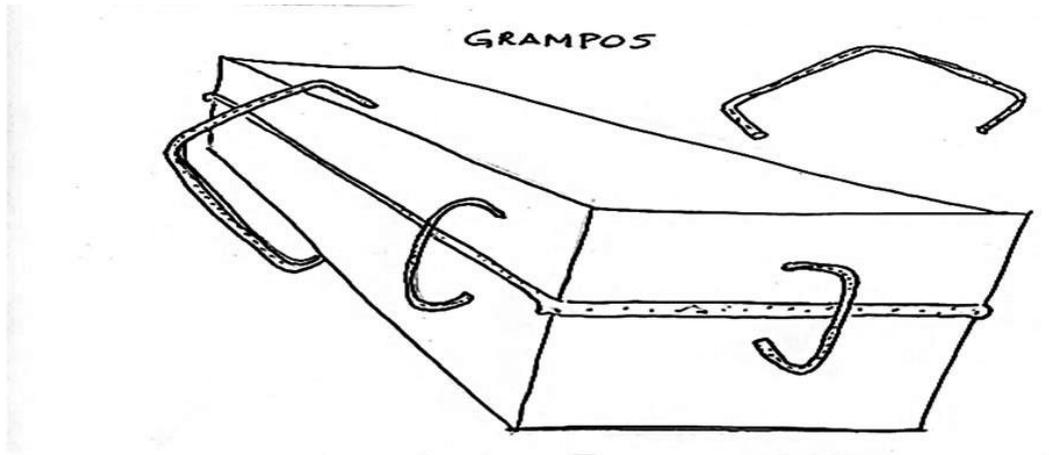


Figura 27 - Colagem com grampos

Além dessas características de leveza e eficácia na colagem, ele era também bastante utilizado para se criar formas orgânicas cenográficas. Quando expandido em grande quantidade adquiria um aspecto de rocha vulcânica.

Ele podia também ser expandido em formas fechadas, adquirindo assim a forma dada por elas. Após a expansão e solidificação ele apresentava densidade e boa maleabilidade semelhantes às do isopor.

Com o advento do isopor como material na produção de esculturas de carnaval, nos barracões das escolas de samba, começou-se a desenvolver uma tecnologia cada vez mais adaptada visando dar conta das peculiaridades desses novos materiais e seus respectivos e inéditos modos de fazer.

Novas técnicas

No início, “Seu” Yarema usava serrotes grandes e pequenos de vários formatos, alguns eram bem finos com dentes menores, facas de vários tamanhos, raladores e lixas.

Para se fazer carnaval nesse novo momento, era necessário dominar a materialidade do isopor em favor de uma nova dinâmica. Surgira um material inédito que implicaria em descobertas e adaptações, em técnicas igualmente novas nos bastidores desse grande evento.

Dominar o isopor significava adaptar essa técnica de desbaste às exigências logísticas, estéticas e espaço-temporais do novo contexto carnavalesco, com seus cronogramas agora mais exigentes.

Dessas urgências surgiram máquinas elétricas - segundo alguns veteranos, idealizadas por escultores cenográficos dos estúdios de televisão nos anos 1980 - e ferramentas criadas a

partir de refugo, de reciclagem e adaptações que dinamizaram o processo escultórico em questão.

Partindo do princípio de que o isopor pode ser cortado através de calor com fio metálico aquecido, criaram-se instrumentos que revolucionariam o trabalho do escultor de carnaval.

Isso aconteceu através da criação e improvisação de máquinas (ou aparatos) que utilizavam um fio metálico (de níquel cromo) aquecido por resistências elétricas. Esse foi, sem dúvida, o principal agente dinamizador dessa técnica.

Nesse momento histórico da escultura de alegorias do carnaval, vemos esses artistas darem um verdadeiro show de criatividade. Junto com esses aparatos elétricos desenvolveu-se também nos barracões a criação e improviso de várias ferramentas de corte de isopor, de desbaste e acabamentos. Esses instrumentos eram obtidos a partir de outros inteligentemente modificados ou adaptados para desempenhar novas funções. A respeito da capacidade humana de criar tecnologia, julgamos caber agora um momento de reflexão dado por Álvaro Viera Pinto em seu livro *O conceito de Tecnologia*:

A ferramenta e a máquina, em qualquer estágio de desenvolvimento, destinam-se a realizar atos produtivos de bens, tendo, porém, de obedecer às propriedades dos corpos e às leis dos fenômenos naturais contra os quais atuam, pois elas próprias são corpos e operam segundo as determinações gerais do movimento da matéria. Seu desempenho está prefixado num curso virtual de ação, concebido pela inteligência do construtor e materializado no dispositivo mecânico ou eletrônico. A máquina está, assim, vinculada a um modo de fazer que ela mesma não pode espontaneamente modificar, ou só modifica dentro de limites, também previstos, a ela concedidos por construção. O modo de fazer consiste em uma série ordenada de operações, tendo em vista, de um lado, o fim a alcançar, o produto a fabricar, e, de outro lado, as propriedades da matéria que é obrigada a utilizar e as resistências a vencer. (PINTO, 2008, v1, p. 135)

4.1.6 A TECNOLOGIA DA ESCULTURA EM ISOPOR

Merece um foco especial a criação de novos recursos tecnológicos (aparatos e ferramentas) usados na técnica de escultura em isopor.

4.1.6.1 FIO NÍQUEL CROMO E RESISTÊNCIA ELÉTRICA

Segundo relatos de profissionais dos barracões foi no início da década de 1980 que se desenvolveram os primeiros experimentos com fio níquel cromo aquecido por resistência elétrica para o corte de isopor. Conta-se que essas experiências foram inspiradas a partir de um brinquedo para recortar figuras de personagens infantis em finas placas de isopor, chamado de “Fio Mágico”. Ele consistia em um pequeno aparato no qual uma curta medida

de fio níquel bem fino era tensionada em um suporte dotado de um punho tal como um cabo de pistola. O fio metálico era aquecido quando ligado à eletricidade de pilhas. Baseados nesse sistema, técnicos de cenografia dos estúdios da TV Globo começaram a desenvolver um aparato bem maior destinado ao corte desse material chamado “mesa de corte”. Esse princípio possibilitou a criação e aperfeiçoamento de novos e versáteis aparelhos para a escultura em isopor.

Foi o escultor de cenografia e carnaval Glinston Dias de Paiva, um dos entrevistados no presente trabalho (muito atuante no período de recorte de nossa pesquisa) que aperfeiçoou o primitivo modelo de mesa de corte, antes baixa e de pequenas dimensões, para o modelo que seria consagrado e difundido. Ele introduziu inovações em seu formato e dimensões, tornando-a mais ergonômica e adaptada ao manuseio de blocos de isopor, que passaram a ser fabricados e disponibilizados em grandes dimensões. Ele também aperfeiçoou o sistema elétrico e fixou embaixo da bancada uma mola para tensionamento do fio de níquel cromo, antes tensionado por regulagem de altura do travessão. Era a adaptação ao novo modelo de produção ditado pela era das super “Escolas de Samba S.A” e super alegorias.

4.1.6.2 – A MESA DE CORTE

Da linha de aparatos elétricos de fio aquecido, a principal representante em ordem de importância era a chamada “mesa de corte”.

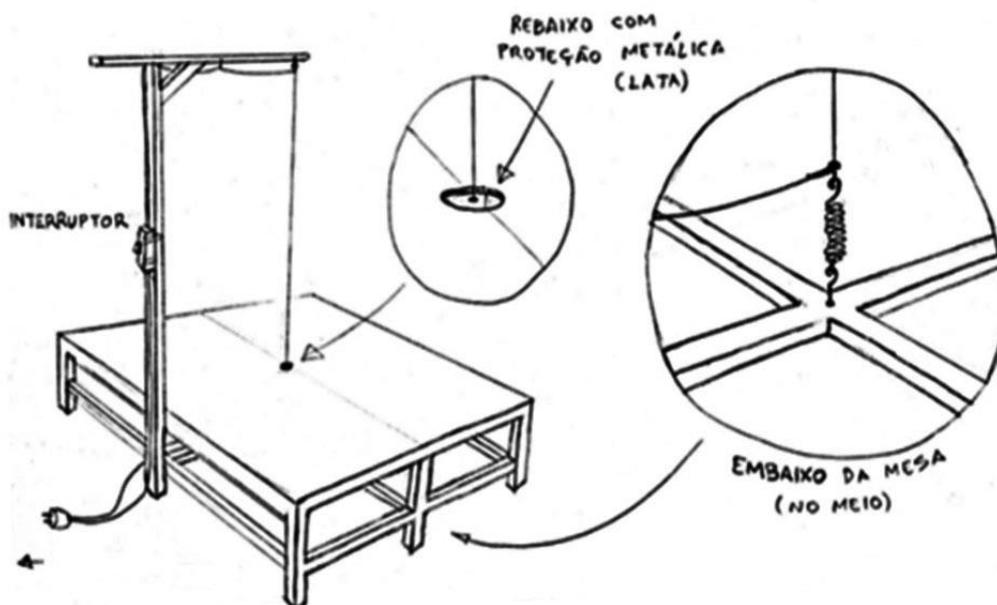


Figura 28 - Mesa de corte

Ela constava de uma bancada, geralmente de formato quadrado, de aproximadamente 250 cm de lado e altura de 50 cm.

No meio do tampo havia um furo por onde passava a prumo um fio de níquel cromo fixado e tensionado em baixo por uma mola, e em cima por uma haste, ou travessão, de 200 cm de altura, do mesmo modelo das hastes de forcas.

O fio de níquel cromo era ligado embaixo a uma resistência elétrica que o aquecia ao ponto de derreter o isopor somente na direção da sua linha.

Essa linha do fio tensionada a prumo bem no meio do tampo, dava espaço para a entrada dos blocos de isopor permitindo assim que, com o manuseio de um ajudante bem treinado, se obtivesse um corte limpo e preciso. (Figura 27)

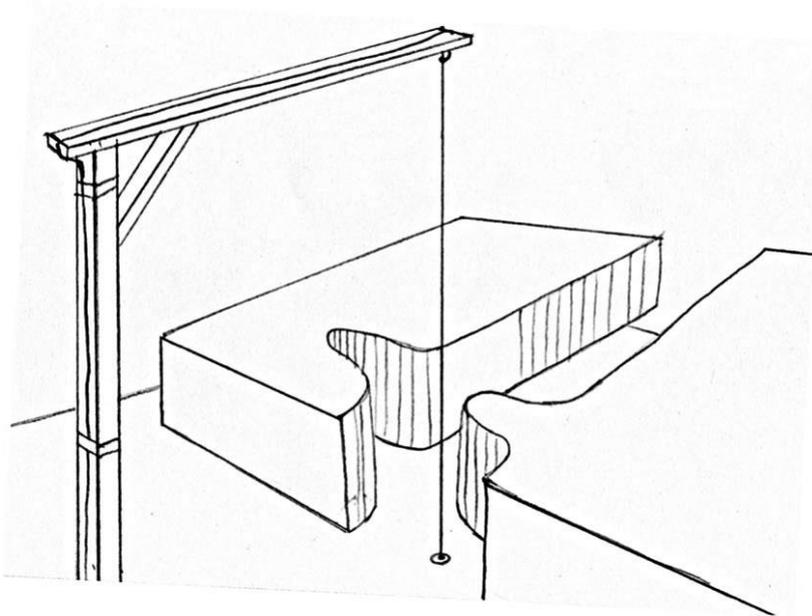


Figura 29 - Corte de bloco de isopor na mesa

Essa mesa era muito importante no processo de execução de uma escultura de carnaval, por ser o lugar onde eram feitos os primeiros cortes nos blocos de isopor.

Vamos agora mostrar outros instrumentos elétricos dessa mesma linha.

4.1.6.3 O PÊNDULO

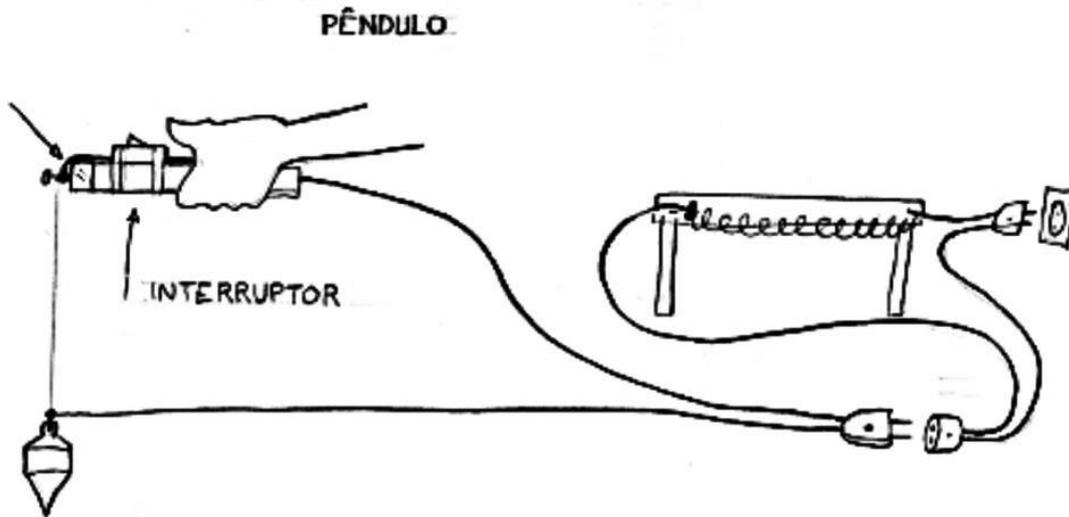


Figura 30 - Esquema completo do pêndulo e resistência

Esse instrumento era usado para se fazer cortes verticais. Geralmente ele servia de substituto da mesa de corte.

Segundo unanimidade no meio escultórico carnavalesco, foi o escultor Glinston Dias de Paiva que, em meio às urgências de seu trabalho, notou que, se pendurasse um peso na extremidade do fio níquel e o ligasse a uma resistência elétrica, obteria um instrumento capaz de fazer cortes verticais nos blocos de isopor. Tal fato dinamizou a produção em situações em que não havia possibilidades de montagem de mesa de corte.

O pêndulo era formado por um punho feito de um pedaço de cabo de vassoura com um prego colocado de topo, de onde pendia uma medida de fio níquel cromo tensionada pelo peso de uma chumbada em sua extremidade. No punho era ligado um fio com um interruptor e, na parte inferior do fio de níquel cromo, junto à chumbada, era ligado outro fio que completava o circuito ligado a uma resistência.

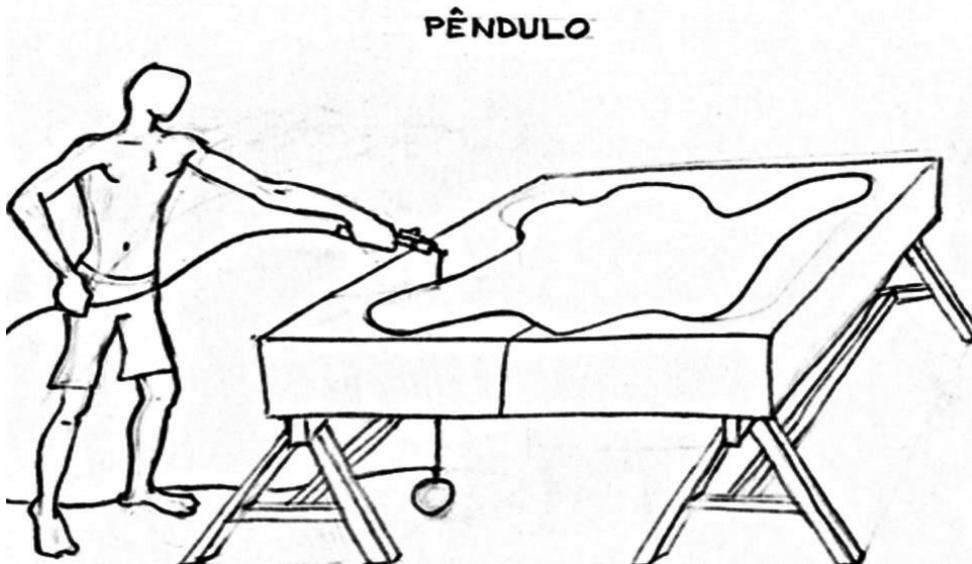


Figura 31 – O uso do pêndulo



Figura 32 - Esquema básico do pêndulo

4.1.6.4 A RESISTÊNCIA

A resistência era a responsável pelo aquecimento do fio que corta o isopor. A exemplo das resistências de chuveiro, era como molas em fio níquel cromo. No barracão elas eram obtidas utilizando-se um cano ou um cabo de vassoura no qual o fio níquel era enrolado e em seguida solto tomando assim a forma de mola. Em seguida ela era montada e ligada ao circuito que levava a corrente elétrica a aquecê-la juntamente com o fio de corte.

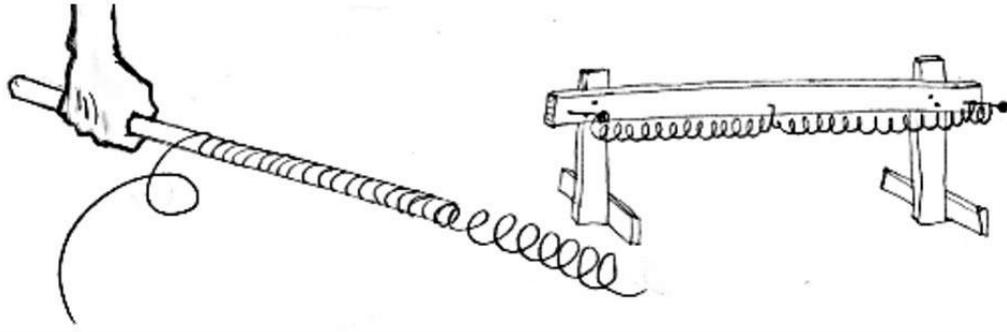


Figura 33 - Improvisação de uma resistência

A resistência era montada sobre uma pequena estrutura em forma de cavalete usando-se sarrafos, pregos, fios e tomadas.

Nos extremos da mola eram ligados os fios que formavam o circuito: de um lado um fio fixo. Do outro um fio móvel (com a extremidade descascada e em forma de gancho) que era pendurado ao longo da mola.

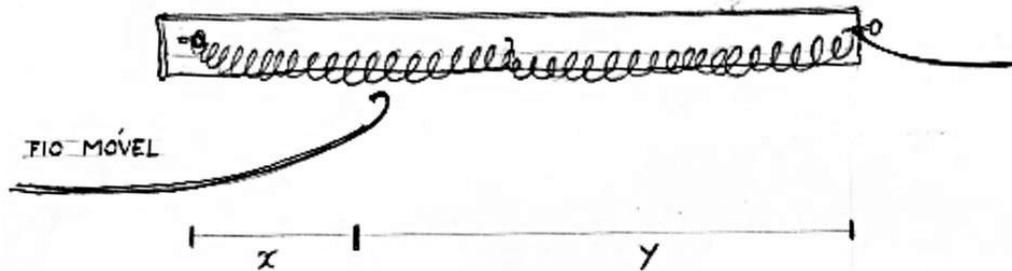


Figura 34 - Potenciômetro improvisado – o controle do calor no fio níquel cromo.

Esse tipo de aparato permitia que se controlasse a intensidade do calor no fio níquel cromo do instrumento então utilizado, isto é, mesa de corte, pêndulo, chaco ou arcos.

Esse controle era feito variando-se a distância do contato do fio móvel na mola da resistência. Quanto menor o espaço entre o fio móvel e o fixo, maior o calor no fio de corte. Era um potenciômetro improvisado.

O esquema de funcionamento de uma resistência para estar completo devia ter uma tomada fêmea para receber os aparatos de corte.

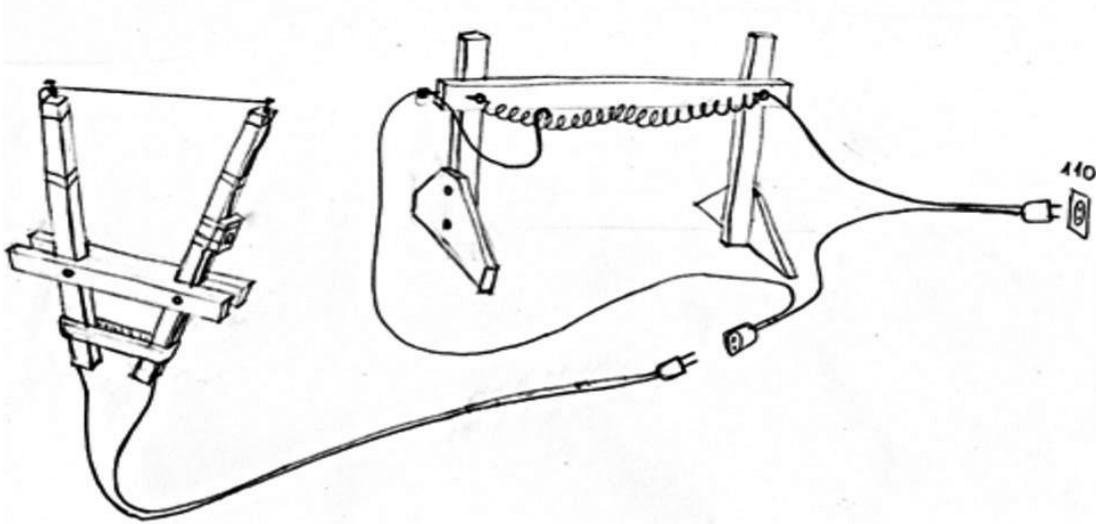


Figura 35 - Arco e resistência

4.1.6.5 ARCOS

Dos aparatos elétricos, os arcos eram os mais versáteis por sua mobilidade, qualidades ergonômicas e variedade de tamanhos. Para desbastes de grandes volumes (cortes maiores) usavam-se os grandes, nos quais o fio de corte era também mais grosso. Para os cortes médios e pequenos usavam-se os seus correspondentes arcos e calibres de fio.

Os arcos, em suas primeiras versões, eram feitos de bambu ou compensado recortado. Glinston modificaria a estrutura dos arcos para um sistema mais versátil e ergonômico.

Os arcos modificados passaram a ser formados por um sistema composto por duas hastes compridas de madeira unidas a uma terceira menor (colocada transversalmente a mais ou menos 1/3 da altura das hastes) fixadas por parafusos e borboletas colocados a uma distância que proporcionasse firmeza e conforto no manuseio e eficiência no corte.

Essa distância variava de acordo com o tipo de arco que se queria usar. Para a obtenção de vários tipos bastava alterar as componentes do sistema inicial.

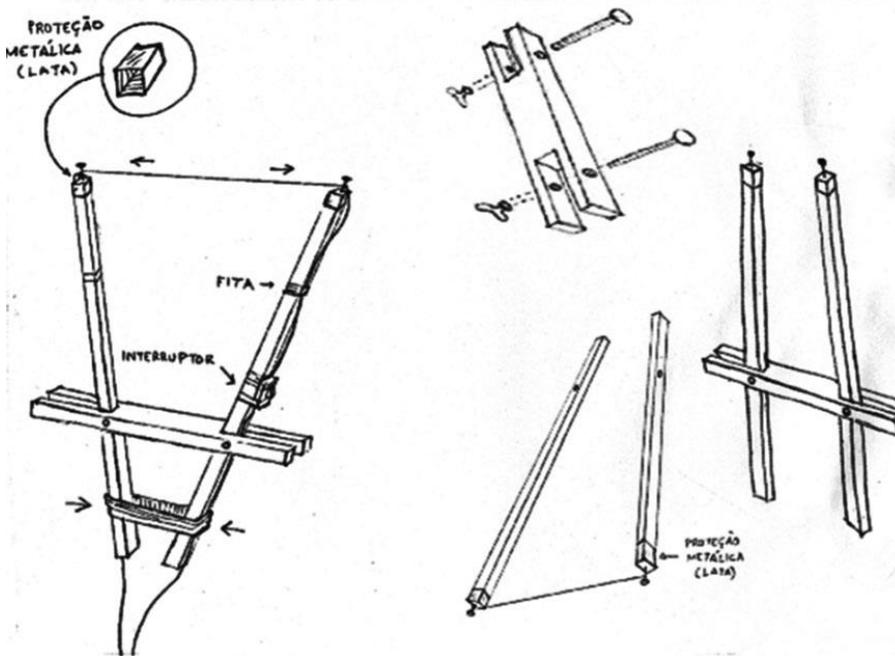


Figura 36 - Esquema básico do arco

No topo de cada uma das hastes era colocado um prego onde se fixavam as extremidades de uma medida de fio níquel cromo e se ligavam os fios elétricos. Esses correriam ao longo das hastes de ambos os lados e eram presos com fita adesiva. Em uma das hastes era instalado um interruptor. Os dois fios eram unidos por fitas adesivas e terminavam em uma tomada do tipo macho.

As duas partes inferiores das hastes eram tensionadas por uma tira de câmara de ar de pneus (a mesma usada em estilingues) ou elásticos de garrote ou ainda molas. Essa tensão das partes inferiores, devido ao sistema de fixação das hastes na travessa resultava em uma tensão contrária nas extremidades superiores esticando assim o fio metálico. Isso permitia ao escultor um controle manual dessa tensão, de acordo com suas finalidades no ato do corte.

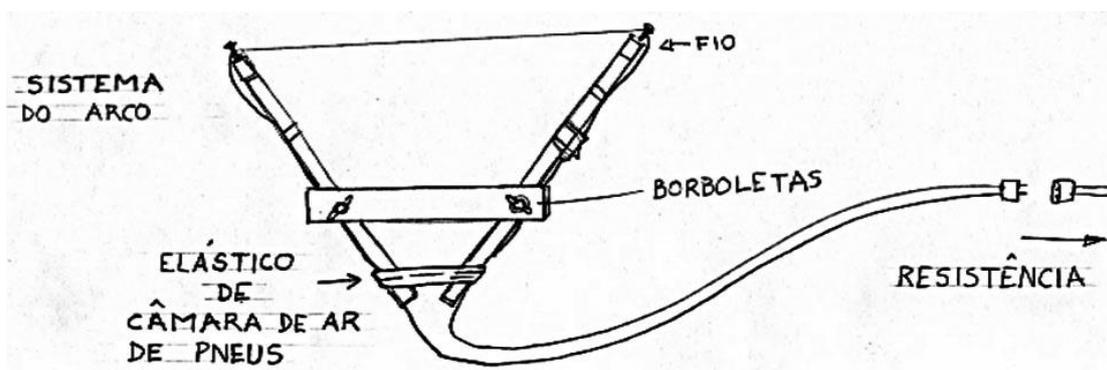


Figura 37 - Componentes do arco

Os diversos tipos de arco eram obtidos através das variações (em tamanho e forma) dos componentes desse sistema: hastes, travessas e fio níquel cromo.

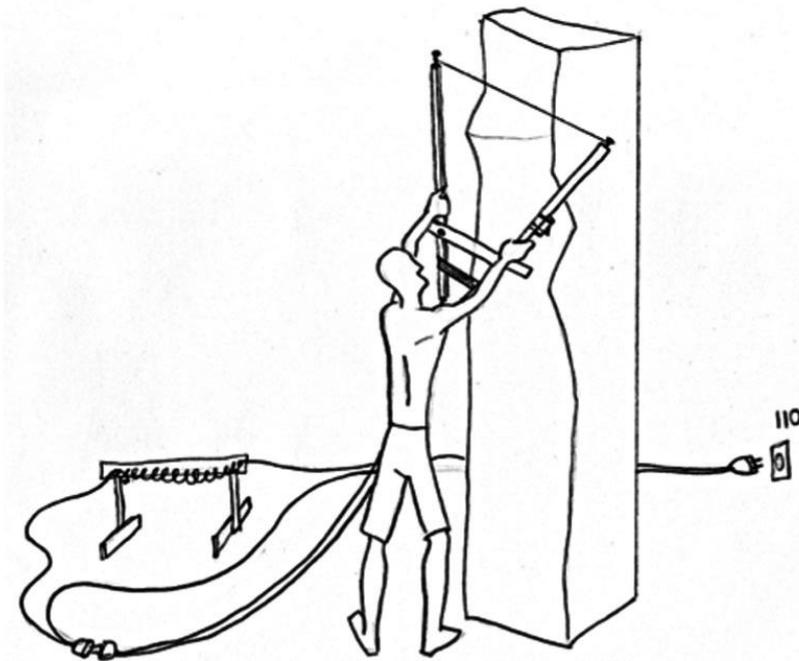


Figura 38 - Funcionamento do arco

4.1.6.6 - O CHACO

O chaco era assim chamado porque lembrava uma arma ninja (nunchaco). Ele constava de uma medida de fio níquel cromo polarizada por dois punhos feitos de pedaços de cabo de vassoura. Em um deles era preso um interruptor com fita adesiva.

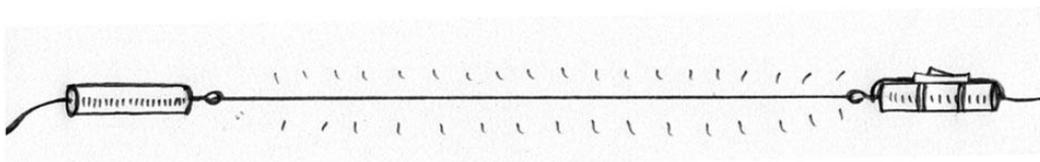


Figura 39 - Chaco com interruptor

Para o procedimento com o chaco havia a necessidade de se desenhar o perfil da peça a ser cortada, em duas faces opostas do bloco.

Para que não houvesse distorções ou o desenho ficasse invertido em um dos lados, devia-se desenhá-lo em papel manteiga (por sua transparência e resistência) marcando-se as bordas (arestas) dos blocos.

Devia-se também marcar ao longo da linha do desenho muitos pontos que depois seriam numerados. Essa numeração é que assegurava que o corte fosse feito com o fio passando no mesmo lugar em ambos os lados.

Fixava-se com fita crepe o papel sobre o bloco e com um espetinho de bambu, (daqueles que se usam para churrasquinhos), faziam-se furos nos pontos numerados. A seguir com uma caneta marcador marcava-se os pontos sobre o bloco, não esquecendo de numerá-los.

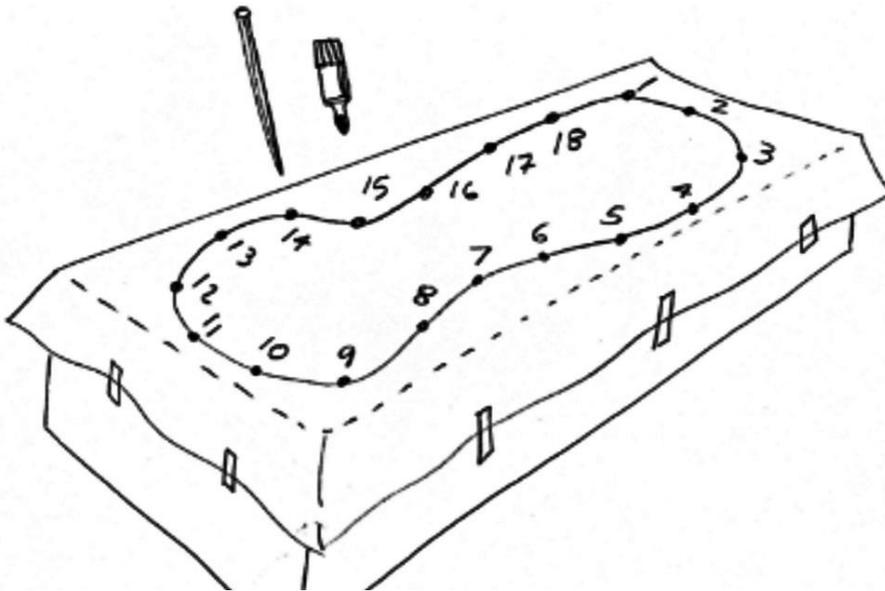


Figura 40 - Numeração de perfil no bloco de isopor para o uso do chaco.

Em seguida devia-se marcar esse mesmo perfil do outro lado marcando-se os pontos e a numeração seguindo os furos já obtidos na fase anterior.

Era preciso ter muito cuidado ao rebater o desenho do lado oposto para que os pontos não ficassem invertidos.

Com a marcação dos pontos e a numeração feita em ambos os lados podia-se iniciar o corte da peça com total segurança, pois assim feito, à medida que o fio de corte bem esticado ia percorrendo a linha, os dois ajudantes iam falando em que ponto (do seu lado) o fio estava chegando, garantindo assim a precisão da operação.

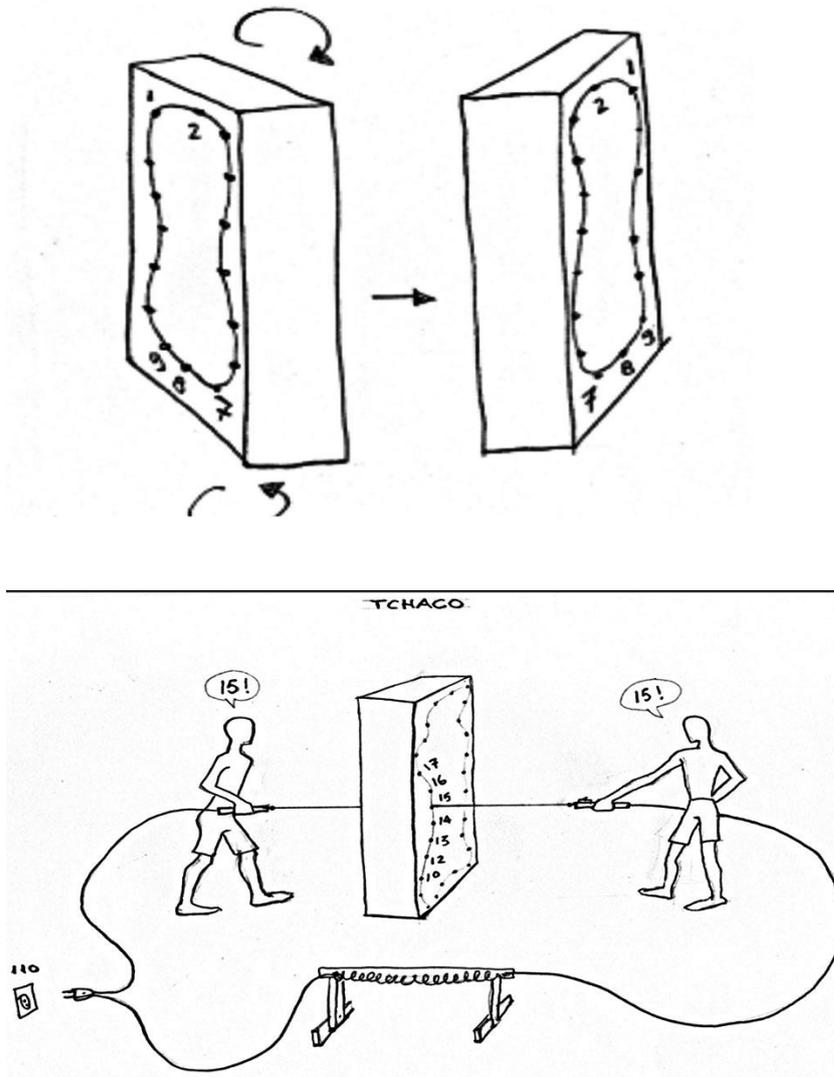


Figura 41 - O uso do chaco por dois escultores

4.1.6.7 FERRAMENTAS

Os escultores de carnaval desenvolveram também um conjunto de ferramentas próprio a partir de elementos reciclados.

Com serras para arcos, já gastas pelo uso, passadas no esmeril, obtinham-se facas muito flexíveis e amoladas. Feitas em vários tamanhos, elas permitiam cortes curvos variados e precisos.

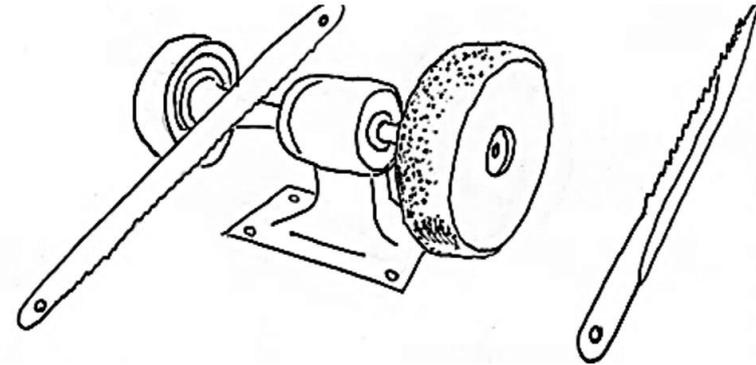


Figura 42 - Esmeril e serras de arco

As facas comuns, grandes e pequenas, também eram processadas em esmeril tornando-se muito eficazes. As grandes em desbastes brutos e as pequenas para detalhes.

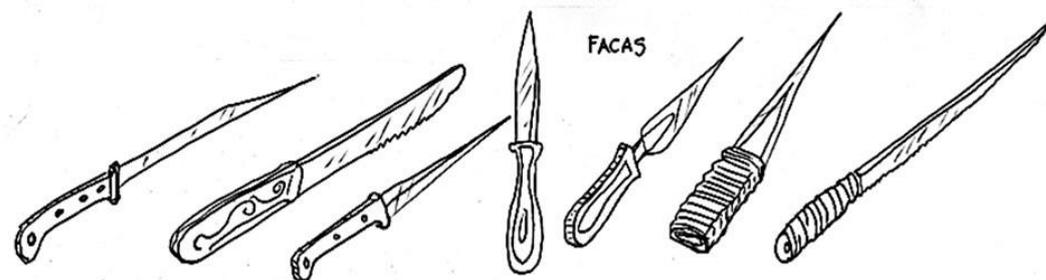


Figura 43 - Facas adaptadas para corte de isopor

Escova de pregos

Recortando-se em uma tábua de madeira grossa, no formato e tamanho de uma raquete de tênis de mesa e, atravessando-se na mesma muitos pregos ordenados como se fossem as cerdas de uma escova, obtinha-se a “escova de pregos”, que servia para desbaste e regularização de planos.

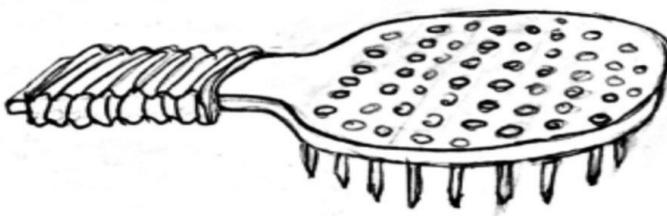


Figura 44 - Escova de pregos

Raladores – desbastadores

Com latinhas de sardinha furadas com pregos obtinham-se raladores de grande valor ergonômico – já que tinham a medida e a flexibilidade tais, que pareciam ter sido feitas para a mão do escultor. Esses raladores variavam de acordo com o calibre e quantidade dos furos obtidos com os pregos.

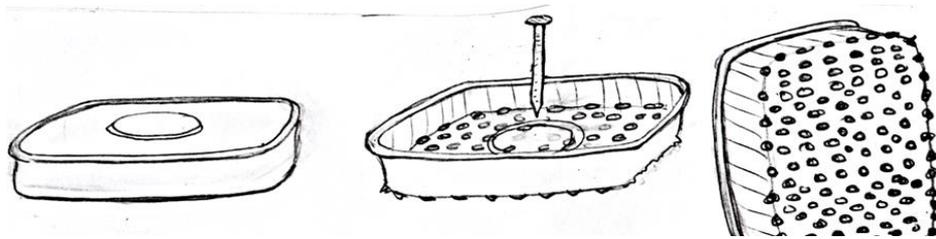


Figura 45 - Raladores de lata de sardinha

Sobre esse ferramental, que para a maioria das pessoas pareceria inusitado, Rosa Magalhães nos fala:

Depois de feita a escultura precisa ser lixada. Antes de aplicar a lixa fina, entra em ação uma espécie de ralador, como o de ralar queijo, feito pelo próprio escultor. Trata-se de uma invenção que utiliza latinhas, tipo lata de sardinha, cujo fundo é todo perfurado por pregos e que se torna uma lixa muito adequada às necessidades do escultor. Quando se olha para os instrumentos de trabalho de um escultor de Escola de Samba, pode-se ficar estarecido: facas, giletes estiletos, arames em formato de ganchos, espetinhos de madeira para churrasco, copinho descartável para misturar cola, varetas e varetinhas de tamanhos e espessuras variadas e as tais latas de sardinha.

Apenas olhando esse arsenal, alguém estranho ao meio não tem ideia do resultado final. (MAGALHÃES, 1997, p. 60)

4.1.7 A ESCULTURA ALEGÓRICA– NOVOS PROCEDIMENTOS

Com o advento dos novos materiais - isopor, resina de poliéster com fibra de vidro e as placas de *vacuum forming* - os procedimentos do escultor de carnaval então passaram a ser outros.

As etapas no processo de surgimento de uma escultura de carnaval ficaram bem diferentes.

Antes, o desenho do carnavalesco era materializado calculando-se uma escala e modelando-se a proposta com argila sobre uma estrutura. Era pela construção de uma

estrutura seguida da adição de massa (processo de plasmação⁸) que se obtinha o protótipo a ser reproduzido na técnica de papel machê.

Nos anos 1980, a técnica principal era a do desbaste de poliestireno expandido (isopor). O novo procedimento exigia então nova organização e novo método.

Passo então a descrever, a partir de minha própria vivência como escultor de carnaval nesse tempo, como eram realizadas as etapas desse processo:

4.1.8 ESTUDOS INICIAIS

Nesse momento se dava o encontro do escultor com o carnavalesco para juntos estabelecerem as características de forma e escala de cada peça proposta. Esse entrosamento era então crucial e funcionava bem quando eles estabeleciam um bom diálogo. O escultor tinha que ser capaz de interpretar as intenções do carnavalesco. O carnavalesco devia estar aberto às proposições do escultor.

O projeto de cada carro alegórico era apresentado em pranchas com desenhos de seus elementos compositivos feitos pelo carnavalesco ou por um desenhista de sua equipe. Os desenhos das peças a serem esculpidas eram apresentados em croquis e, por isso, insuficientes em informações de suas características e detalhes finais.

4.1.9 ARQUIVO DE IMAGENS

Quando o carnavalesco não fornecia uma referência definitiva do que ele queria, cabia ao escultor essa pesquisa recorrendo às imagens de seu arquivo pessoal. Nessa época, não havia computadores com suas atuais inesgotáveis fontes de pesquisa e acervo de imagens. O arquivo do escultor de carnaval era formado por recortes de imagens que encontrava em periódicos livros e revistas, montados em pranchas e colocados em ordem alfabética por assunto -- quando o escultor era organizado.

Ótimas referências eram os brinquedos e as miniaturas de animais em plástico, bonecos, bibelôs e estatuetas, pois já informavam características de forma e proporção, em 3D e em escala.

⁸ Plasmação é o nome do processo escultórico em que se obtém as obras por meio da adição e modelagem de uma massa maleável (geralmente argila), moldável pelo uso das mãos e ferramentas específicas (espátulas e desbastadores).

4.1.10 PROTÓTIPOS – CROQUIS 3D

Naquele período, diferente dos dias de hoje em que se pode contar com impressoras 3D, quando havia a necessidade de uma referência 3D que não se encontrava nos arquivos, recorria-se à execução de um protótipo (croqui em 3D) geralmente modelado em argila ou plastilina e passado a gesso. Decididas as especificidades das esculturas, partia-se para a execução em isopor.

A primeira etapa era a marcação dos perfis (as vistas sobre os blocos) de peças inteiras, quando pequenas, ou, de partes das outras, de maiores dimensões.

4.1.11 DESENHOS DAS VISTAS

De posse das informações de escala e das referências, o escultor desenhava duas vistas fundamentais das peças a serem esculpidas: uma vista de frente e outra de lado formando um ângulo de visão de 90 graus.

Essas vistas eram desenhadas em tamanho reduzido, primeiro a lápis sobre papel onde poderiam ser sugeridas, apagadas, modificadas, corrigidas e, após aprovação, finalmente terem evidenciadas suas linhas de contorno.

Antes do período tratado nesta pesquisa, quando ainda não havia uma cobrança de dinamização derivada das novas urgências produtivas, as ampliações eram obtidas através de um desenho por um processo de quadrículas, trabalhoso e contra produtivo. A partir dessa necessidade de dinamização da produção de alegorias, característica deste período, Glinston Paiva trouxe para os barracões o uso do retroprojektor. Era o novo método de ampliação e marcação dos perfis sobre os blocos de isopor.

As vistas eram então rigorosamente copiadas com canetas de transparência para retroprojektor sobre folhas de acetato. Nessa etapa devia-se ter o cuidado de sobrepor todos esses desenhos e conferir se as medidas coincidiam, evitando-se assim futuras distorções.

Assim os escultores obtinham as diretrizes, as linhas por onde seriam cortados os perfis daquelas peças. Nesse momento elas já estavam definidas, prontas para as demais fases do processo, já com suas características estéticas e dimensionais definitivas.

4.1.12 – PROJEÇÕES DAS VISTAS SOBRE BLOCOS DE ISOPOR

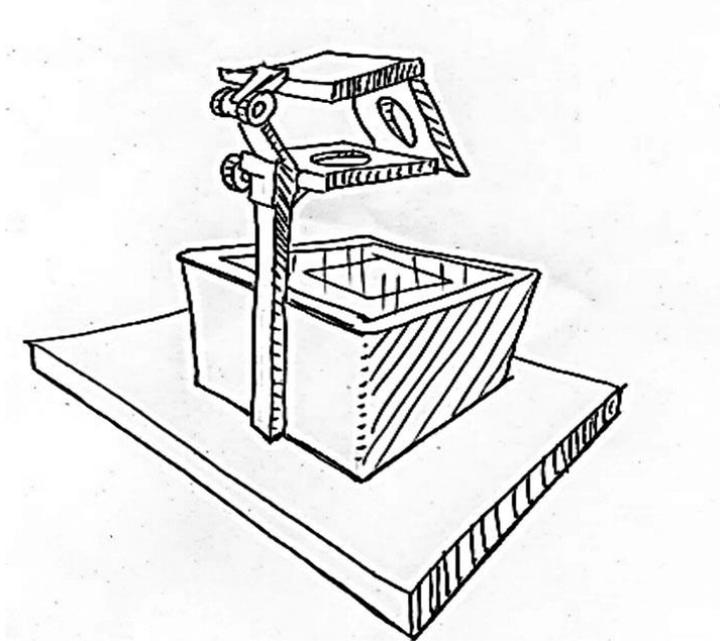


Figura 46 - Retroprojektor

No espaço do barracão destinado aos trabalhos de escultura viam-se grandes quantidades de blocos de isopor de 300 cm x 100 cm x 50 cm cuja brancura iluminava mais o ambiente.

Por sua leveza, esses blocos eram de fácil manejo permitindo agilidade nos deslocamentos e manobras relativas ao processo como um todo, não só sob o ponto de vista logístico (transporte, armazenamento) como também escultórico (manuseio nas operações).

Esses blocos eram rapidamente empilhados formando um anteparo como uma grande tela de cinema pronta para receber, de um retroprojektor, as vistas desenhadas nas transparências de acetato.

Com a variação da distância entre o retroprojektor e a tela de blocos, obtinha-se o foco das imagens e a escala definitiva das peças.

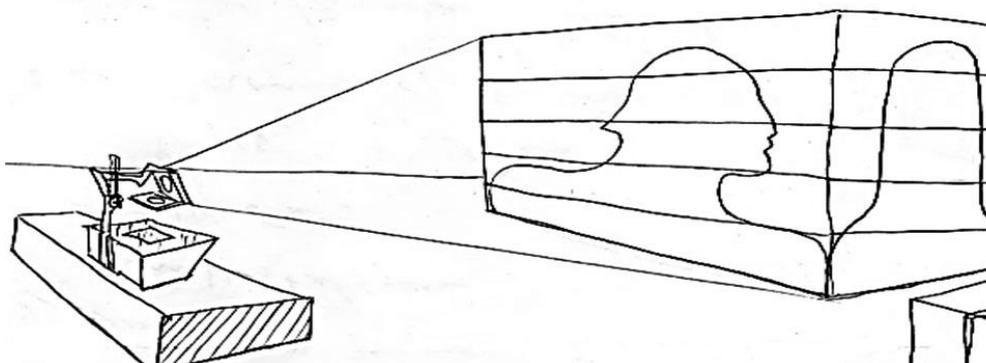


Figura 47 - Retroprojeção de transparência sobre blocos de isopor.

4.1.13 MARCAÇÃO DAS VISTAS

Uma vez definidos a escala e ajustado o foco, partia-se para o desenho dos perfis sobre os blocos. Essa operação era feita de preferência à noite ou à tardinha quando a imagem projetada ficava mais nítida.

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.

Para se alcançar as partes mais altas, subia-se em escadas duplas a uma certa distância ou, na falta dessas, em outros blocos colocados estrategicamente por causa da sombra.

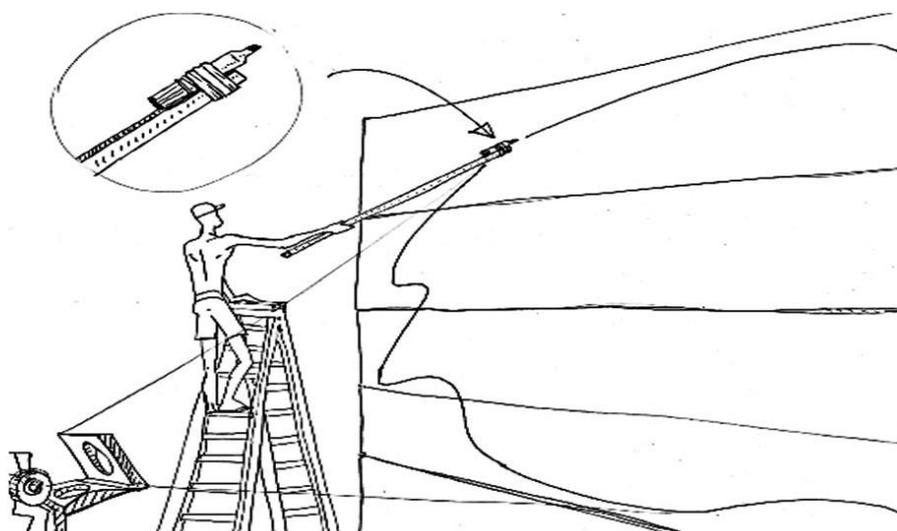


Figura 48 - Marcação de perfil sobre bloco de isopor.

Feitos os desenhos das vistas de frente, virava-se os blocos de lado e, com muito cuidado para que as vistas laterais se ajustassem àquelas, colocava-se as transparências no retroprojetor, ajustava-se os focos e repetia-se a operação.

Obtinha-se assim sobre um grande bloco (formado por vários encostados e sobrepostos) as vistas que amarrariam as características de forma e escala da peça.

4.1.14 CORTES INICIAIS NA MESA

Tendo sido todos os blocos marcados com as linhas das vistas e numerados para que não se perdesse a ordem de montagem, começava então a operação de corte dos perfis.

Os blocos eram cortados em partes de modo a facilitar o uso da mesa.

Cada bloco era então levado por membros da equipe para a mesa de corte e cortados de um por um. Primeiro era feito o corte de frente.

Depois, para se fazer o corte lateral, devolvia-se à peça a parte que havia sido cortada no corte inicial e onde estava o desenho. (Figura 47)

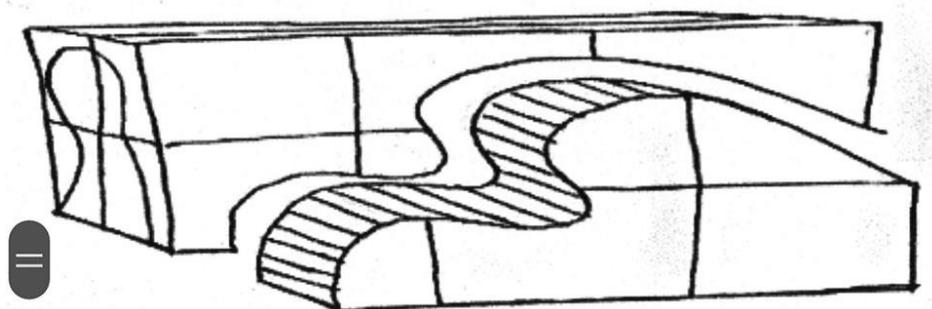


Figura 49 - Cortes iniciais

Isso era feito fixando-se a mesma levemente com pequenos pontos de poliuretano ou usando-se espetinhos de churrasco ou grampos de vergalhão colocados estrategicamente para não atrapalhar o corte ortogonal do fio metálico a prumo.

Após terem sido cortados nesses dois sentidos, descolavam-se as laterais dos blocos os quais, então, já apresentavam novos formatos. Não mais paralelepípedos, mas partes de um grande e interessante quebra-cabeças.

Ao serem colados com poliuretano na ordem em que anteriormente foram numerados, esses volumes de poliestireno expandido adquiriam um novo sentido formal que, aos poucos, os apresentariam com a forma de algo reconhecível no mundo visível.

Montava-se assim um grande esboço da peça definitiva.

4.1.15 CORTES SECUNDÁRIOS COM ARCOS

De posse desse grande esboço da peça, começava-se então a fase de desvelamento gradativo de uma nova coisa que ia se apresentando aos olhos a cada novo golpe do fio quente a vencer a materialidade do isopor.

Assim, o artista de barracão, de forma empírica, através do domínio sobre as formas de matéria e energia, ia domando suas propriedades físicas com engenho em prol de uma operação artística e transformadora de mundo.

Com o arco grande arredondava-se arestas resultantes dos cortes iniciais e, a cada volume que se desprendia do grande esboço, maior era a percepção daquilo que se queria representar.

4.1.16 DEMAIS CORTES MENORES PARA DETALHAMENTOS COM FACAS E ESTILETES

De posse desse esboço obtido pelos grandes cortes iniciais (de frente e lateral), seguidos pelos cortes com grandes arcos, começava-se a executar os menores que iriam acrescentar novos volumes e detalhes.

Esses cortes serviam para revelar aspectos que dariam à peça alegórica sua identidade final. Eram eles que iriam ditar características físicas, etárias, regionais, culturais, históricas situando a peça como personagem no contexto do enredo.

Eram esses desbastes mais sutis que determinavam, por exemplo, o traje, portanto a época e o lugar em que estava a figura representada, o *pathos* do personagem, quando se conhecia a sua personalidade ou se queria mostrar um estado de alma através de sua expressão facial. Os tipos e as raças dos animais, as variedades de formas vegetais. As características de detalhes arquitetônicos e decorativos.

Enfim, tudo aquilo que diferenciava e atribuía identidade a esses pedaços de isopor unidos com poliuretano, cortados e desbastados, que aos poucos ia adquirindo semelhança formal com as coisas existentes.

4.1.17 ACABAMENTOS COM ESCOVA DE PREGOS, RALADORES E LIXAS

Após definidos e configurados todos os elementos e detalhes caracterizadores das peças, passava-se então à fase de acabamento.

A escova de pregos servia para harmonizar a forma de um plano corrigindo sua superfície desbastando os falsos planos⁹. Ela atuava na primeira fase dessa operação harmonizando a superfície de uma forma mais geral, tirando os falsos planos mais evidentes.

Em seguida, se usavam os raladores feitos com as latinhas de sardinha furadas com pregos. Primeiramente os mais brutos, feitos com pregos mais grossos. Depois os mais sutis, feitos com pregos finos e mais furos.

Vinham então como grandes finalizadoras as lixas. Podia-se usar lixas de madeira e de ferro, sempre das mais grossas às mais finas.

Após todos os planos estarem bem definidos, apresentando suas texturas e movimentos, passava-se à fase de preparação da peça para receber pintura de arte e adereçamento ou, sendo protótipo, ir para a moldagem em gesso e ser reproduzida em fibra.

A peça, então, era revestida por camadas de papel, o que lhe conferia resistência e a preparava para as fases seguintes do processo.

4.1.18– REVESTIMENTO COM PAPEL

Essa operação era feita com um papel grosso como os de saco de cimento chamado “papel carne seca” e uma cola feita com água e farinha de trigo. Era a fase do trabalho chamada de empastelação¹⁰.

A empastelação era executada por grandes equipes formadas em sua maioria por mulheres de várias idades.

Elas começavam o trabalho divididas em dois grupos. Enquanto uma parte preparava um fogareiro no qual em uma grande lata ou panela iria ser feita a cola com água e farinha de trigo, a outra rasgava uma boa quantidade de papel em vários pedaços e tiras.

⁹ Falsos planos, na técnica de escultura, são aquelas superfícies que, em meio ao processo, ainda não foram totalmente definidas.

¹⁰ Esse termo é derivado de “pasta”, que nomeia também os trabalhos feitos com papel e cola na técnica de papel machê.

Conheci uma equipe de empasteladoras cujo capricho no trabalho era detalhista. O papel tinha que ser rasgado, não cortado, para que, no recobrimento, as bordas emendadas se assentassem umas sobre as outras sem apresentar a marca alta e reta dos cortes feitos com tesoura ou estilete.

As bordas do papel rasgado proporcionavam uma diminuição gradativa de suas espessuras. Isso era fundamental porque assim resultava uma superfície de plano contínuo e acabada.

Eram os segredos do aprendizado próprios daquele *metier*. Ensinaamentos passados no fazer do barracão.

A cola de farinha de trigo tinha que levar um pouco de vinagre para não dar fungo. Devia também ter a consistência de um mingau bem líquido em um ponto certo para não embolar e permitir um recobrimento uniforme de toda a superfície.

Assim feito, quando terminava a secagem, o papel se esticava e ficava pronto para a pintura com seladora e posterior feitura de forma de gesso.

Rosa Magalhães assim se refere a essas importantes figuras:

Este trabalho de cobertura chamado “empastelação”, geralmente é feito por mulheres. Elas acendem o fogo e cozinham quilos e mais quilos de farinha de trigo com água, fazendo um mingau mole ao qual se adiciona um pouco de vinagre, para não apodrecer logo. Para maior rapidez as bobinas de papel são cortadas com serra elétrica. Então os fardos de papel, molhados e lambuzados com cola, são colocados uns sobre os outros até formarem uma espécie de membrana protetora da escultura. Para se obter uma boa cópia do original, e para que os detalhes não se percam, é preciso muita habilidade. (MAGALHÃES, 1997, p. 61)

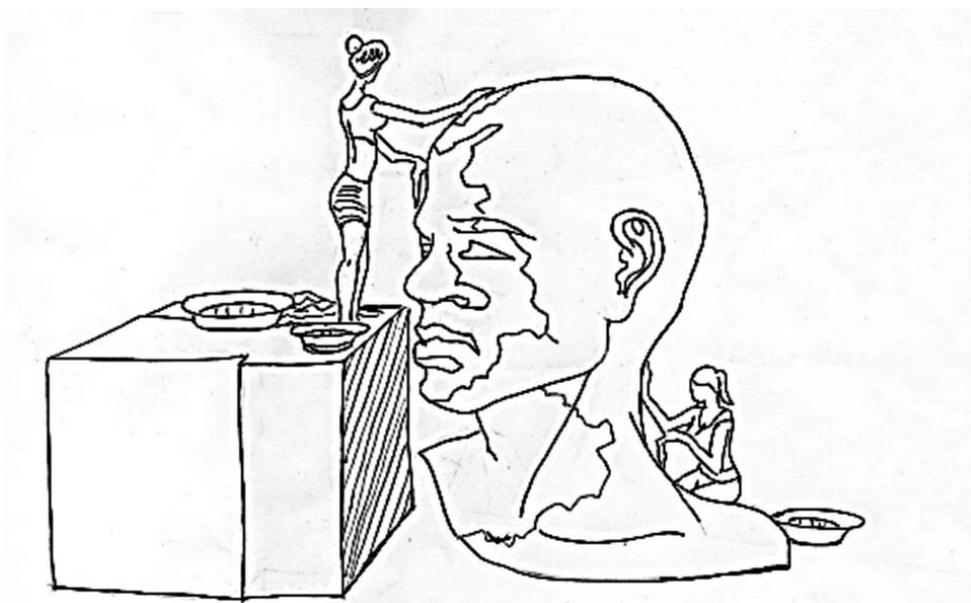


Figura 50 - Empastelação - revestimento com papel carne seca e cola de farinha de trigo.

4.1.19 MOLDAGEM A GESSO

Para a reprodução em fibra de uma determinada peça em isopor, era necessário seguir uma série de operações que passo agora a descrever, tendo como referencial mestre minhas memórias de vivências escultóricas nos barracões.

Primeiro cobria-se a peça empastelada com uma camada de cera desmoldante. Em seguida traçava-se sobre a peça, com marcador, as linhas da divisão das partes da forma. Então, sobre as linhas, eram fixadas lâminas de lata que determinavam as divisões e a espessura.

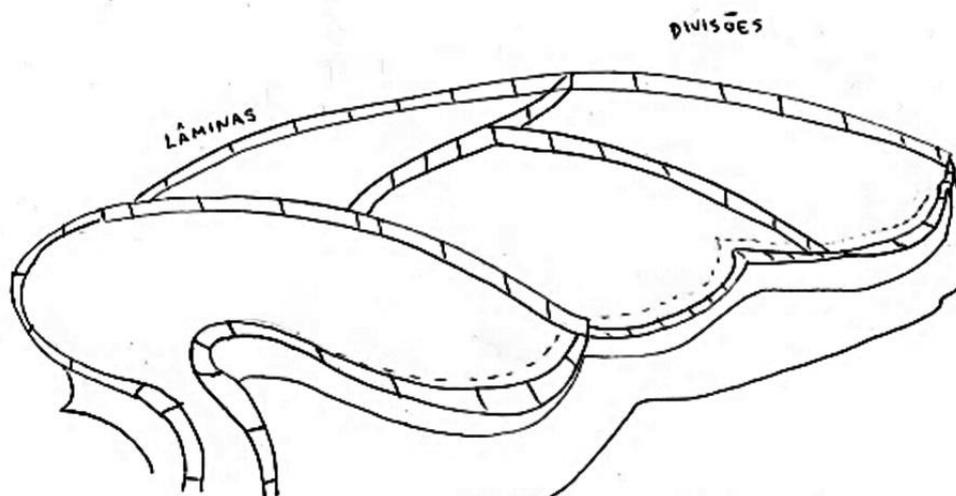


Figura 51 - Divisões de uma forma em gesso.

Feito isso, o gesso era preparado com água e aplicado sobre a superfície isolada de modo a preencher reentrâncias e evidenciar detalhes da superfície e textura. Aí então era reforçado com mais uma camada de gesso com sisal e colocados sarrafos de madeira, que tanto serviam para reforçar quanto permitir bom manuseio das formas.

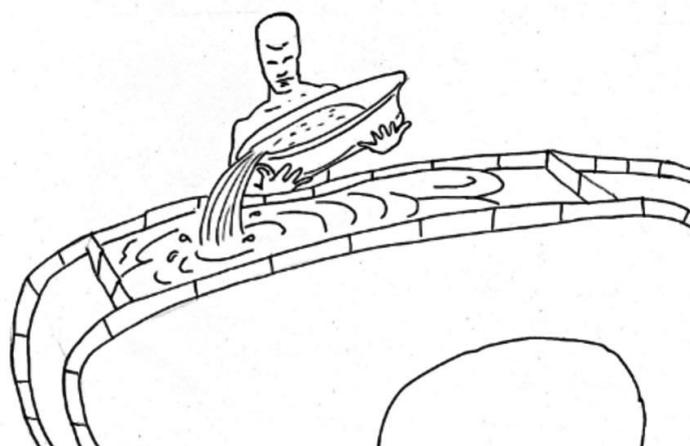


Figura 52 – Execução da forma em gesso

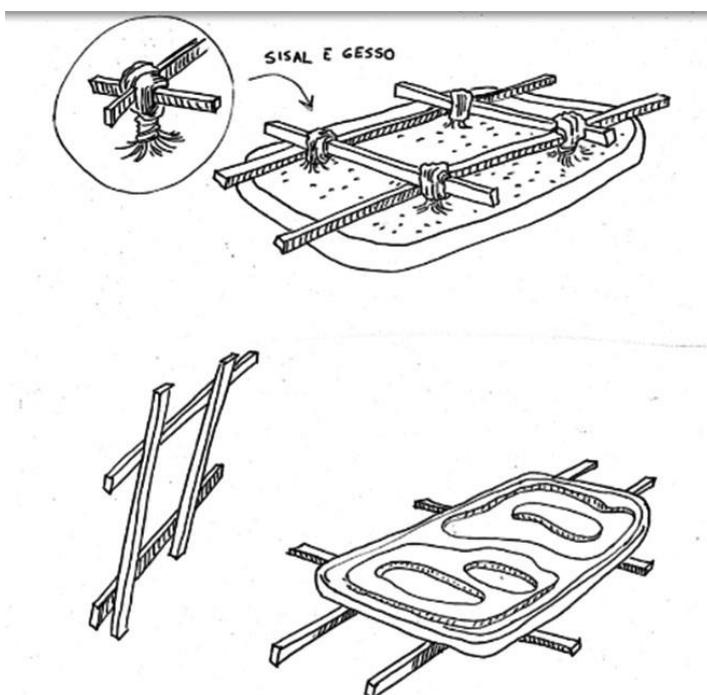


Figura 53 - Estrutura das formas em gesso com sarrafos e sisal.

4.1.20 PASSAGEM PARA FIBRA

Muitas escolas nesse tempo utilizavam o isopor para as peças únicas (que não são repetidas no carro alegórico).

Quando havia a necessidade de reprodução em série de certas esculturas, isso passou a ser feito em um novo material: a resina de poliéster estruturada com manta de fibra de vidro. Como dito antes, esse era mais um elemento plástico formado por derivados de petróleo. É o mesmo utilizado na fabricação de barcos, carrocerias de carros e brinquedos de parque de diversões.

Esse era um trabalho realizado à parte, por outra equipe em outra seção geralmente contígua à de escultura. Nela se viam estocados grandes quantidades de resina de poliéster em vários tonéis e eram consumidos muitos rolos de manta de fibra de vidro. Havia também um bom estoque de outros produtos químicos como redutores, cobalto e o catalisador de resina.

As equipes que realizavam esse trabalho tinham de ser dinâmicas e usar um produto retardador do tempo de catalisação da resina de poliéster chamado cobalto, pois, com o calor da época em que geralmente são produzidas essas esculturas (verão), a resina reage mais depressa e corre o risco de solidificar muito rápido antes de preencher na forma as áreas necessárias, acarretando perdas de material e tempo.



Figura 54 - O trabalho com fibra. Fonte: MAGALHÃES, 1997, p. 64

4.1.21 REPRODUÇÃO EM FIBRA

Prontas as formas, elas eram isoladas com cera desmoldante para receber as camadas de fibra com resina de poliéster.

A primeira camada era de resina com talco industrial que formava uma pasta líquida e preenchia todas as reentrâncias e detalhes.

Da segunda camada em diante colocava-se a manta de fibra na forma e, com uma trincha embebida com resina e catalisador, assentava-se a manta com pequenas e repetidas batidas de topo (com a trincha em pé).

A manta assim se agregava à camada anterior. Dessa forma as paredes se encorpavam e adquiriam firmeza.

4.1.22 MONTAGEM

Após a secagem era feito um aparo de rebarbas nas emendas das formas. Então, as partes das peças eram soltas das formas e emendadas. Em seguida, já com a peça montada e definitiva, passava-se ao emassamento, pintura e adereçamento.

Era como o processo de papel machê, só que agora, com derivados de petróleo.

Nesse ponto, há que se concordar que o velho e bom papel machê era bem mais ecologicamente correto. Além do mais, o gás que se desprende do isopor na hora do corte contribui para a destruição da camada de ozônio e o plástico resultante do poliéster com a manta de vidro (se não for bem reciclado em sua nova função de obra de arte), polui muito o meio ambiente.

4.1.23 DA MODELAGEM PARA O DESBASTE

Com o advento desses novos materiais os ajudantes dos escultores, encarregados de assentar as camadas de papel e cola sobre as formas de gesso no antigo processo, tornaram-se os batedores de fibra (como eram chamados os trabalhadores dessa área).

Os escultores, que outrora obtinham os protótipos por modelagem com argila, tiveram que se atualizar em outros procedimentos.

Agora eles seriam executados por uma nova técnica de desbaste, retirando-se material de um polímero leve e maleável com ferramentas adaptadas e aparatos elétricos de corte.

As formas feitas em gesso que eram usadas para o papel machê seriam agora usadas para a fabricação de elementos em fibra.

Os novos materiais e seus procedimentos traziam a vantagem da leveza durante o fazer escultórico, facilitando o manuseio e deslocamento de grandes volumes.

O processo escultórico nos barracões (outrora pesado e estático, com estruturas de ferro, madeira, tela metálica e volumes de argila) tornou-se mais ágil e versátil, ajustando-se às exigências da complexa dinâmica desses novos tempos.

Esse foi um período em que, junto com as escolas de samba do Rio de Janeiro, as alegorias cresceram em dimensões e importância, movendo e aglutinando em torno de si artistas e técnicos em um novo e mais veloz ritmo de trabalho nos espaços de produção.

O domínio dessa técnica, aliado ao talento e habilidade, conferiu aos escultores desse período uma condição de poder que os valorizou como em nenhum outro momento na história do Carnaval do Rio de Janeiro.

4.2 A ESCULTURA DE ALEGORIAS COMO PRODUÇÃO COLETIVA

No período recortado de nossa pesquisa, os carros alegóricos passaram a ser construídos segundo novas exigências de quantidade, qualidade e complexidade. O novo processo produtivo seguia, a partir de então, os protocolos de uma - guardando-se as devidas proporções- verdadeira linha de montagem de moldes empresariais. Mostraremos, agora, as fases dessa produção em desenhos bastante elucidativos. Esses desenhos foram publicados no jornal O Globo, no caderno Rio, edição de domingo de 22 de fevereiro de 1998 em artigo intitulado: “O carro alegórico, do esboço à avenida – a construção de um sonho”.

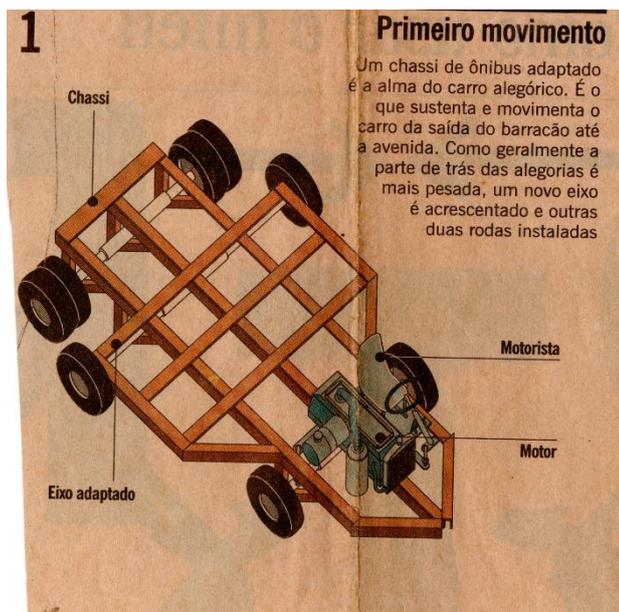


Figura 55 - Chassi de ônibus adaptado

Na primeira fase da construção de um carro alegórico, um chassi de ônibus era adaptado para a sua nova função. Para suportar a carga de peso maior na parte de trás, eram colocados um novo eixo e mais duas rodas.



Figura 56 - O trabalho dos ferreiros

A segunda fase era a das ferragens. Nesse momento era feita toda estrutura com muitas peças de ferro, com engrenagens, correntes e polias que elevavam plataformas. Sobre esse grande esqueleto de ferro era executada a parte de madeira com a equipe da marcenaria.



Figura 57 - Marcenaria

Era na terceira etapa que entravam em cena os marceneiros e faziam o recobrimento da estrutura metálica com a forração em madeira dando corpo ao carro.



Figura 58 - Forração e acabamento

Após a fase da marcenaria que dava corpo ao carro, chegava a hora da fixação das esculturas em suas estruturas metálicas solidamente construídas pela equipe da ferragem. Em seguida vinham a pintura de arte, revestimentos com relevos de placas de acetato, espelhos, espumas, forração com tecidos e aplicação de adereços -lantejoulas, brilhos, pedrarias e tantos outros elementos às vezes deslocados de sua função original e utilizados como elemento cenográfico de novos efeitos visuais (copos e bacias de plástico, embalagens e o que mais resultasse nos efeitos desejados).

Finalmente, quando o carro estava já finalizado na reta final para a Passarela do Samba, após os últimos retoques e colocação dos destaques¹¹, ele se apresentava em toda sua plenitude, trazendo emoção e expectativa (às vezes alguns carros quebravam antes mesmo de entrar na Passarela do Samba).



Figura 59 - Carro na passarela

Como já colocado no breve histórico do capítulo inicial, no período de recorte de nossa pesquisa destacamos os principais acontecimentos que modificaram o contexto dos desfiles e ditaram as suas novas urgências, mais ajustadas à dinâmica de novos tempos. Com a abertura das escolas de samba à participação de elementos de fora da comunidade – especialmente turistas, de classe média e alta - foram atraídas para o universo dos desfiles um número cada vez maior de pessoas. Essa afluência crescente de participantes foi um dos fatores que mais contribuiu para o aumento de importância desse evento, sendo necessária então uma nova maneira de administrá-lo a partir de uma visão mais empresarial.

¹¹Destaques são componentes do desfile que, colocados sobre o carro com fantasias exuberantes e em lugares estratégicos, aumentaram o efeito de grandiosidade visual próprios do modelo de super alegorias, inovação criada por Joãozinho Trinta na década de 1970 e seguida pelas demais escolas a partir de então.

A partir da mercantilização do desfile, do patronato da contravenção do jogo do bicho, da criação do Sambódromo, da fundação da Liga Independente das Escolas de Samba, os recursos financeiros alcançaram patamares inéditos. Somando-se a tudo isso a acirrada disputa entre as escolas do período, veremos surgir as condições e circunstâncias para que o desfile se tornasse um megaevento cuja realização se daria através de uma ação coletiva que mobilizaria uma multidão dividida em grupos, cada qual com suas funções especializadas, em uma rede de relações na qual se destacou como nunca o papel do escultor de carnaval. Tudo isso concorreu para que esses artistas vivessem o seu período de ouro.

4.2.1 O TRABALHO NO BARRACÃO SOB A ÓTICA DE BECKER

Como já vimos anteriormente, o desfile das escolas de samba no período estudado sofreu as principais mudanças que o transformaram no que é até hoje: uma mega obra de arte e um gigantesco ritual carnavalesco preparado ao longo do ano, fruto de um intenso e fascinante trabalho coletivo.

Para tornar mais clara nossa visão sobre esse fenômeno propomos, agora, a observação do trabalho do escultor no período estudado enquanto parte muito importante de uma rede elaborada de cooperação. Observemos sua relação com os outros profissionais no barracão, sua relação fundamental com sua equipe, com o carnavalesco, com os chefes e trabalhadores de outras equipes que completam com suas técnicas e materiais a obra por ele iniciada.

Para tal vamos nos debruçar sobre os estudos de Howard Saul Becker, sociólogo da Northwestern University dos EUA, sobre a obra de arte enquanto resultado de uma ação coletiva. Em seu livro *Uma Teoria da Ação Coletiva* (1977), Becker apresenta, em sua análise desse fenômeno, pontos que julgamos relevantes e oportunos para a apresentação de nosso trabalho.

Segundo ele, essas equipes especializadas e demais agentes do processo de surgimento de uma obra de arte, (no nosso caso o desfile), são organizações ou sistemas de pessoas, (as equipes), que criam essas estruturas de produção de *arte como ação coletiva*. São as chamadas redes elaboradas de cooperação que atuam nos territórios e contextos de produção, (como já dito anteriormente), chamados por Becker de “mundos da arte” ou “mundos artísticos”.

Convenções

Analisando a preparação do desfile carnavalesco no contexto do recorte da presente pesquisa, sob a ótica de Becker, teremos a concepção desse fenômeno, enquanto obra de arte, como resultante de várias ações concorrentes executadas por diversos grupos especializados agindo segundo um determinado conjunto de convenções.

Naqueles anos, ao conjunto de convenções já estabelecidas, (sob o ponto de vista de produção dos carros e demais atividades do desfile), foram somadas outras em decorrência de novos procedimentos. Eram as novas exigências resultantes do vertiginoso crescimento de visibilidade e importância dos desfiles. Foi reafirmada sua já conquistada posição como o ponto máximo do carnaval carioca - consolidado como “O Maior Espetáculo da Terra” e, por esse motivo, considerado em nossa pesquisa como o apogeu e a “Época de Ouro” para os escultores do carnaval da cidade do Rio de Janeiro.

Apontamos os principais fatos, resultantes das urgências e das transformações nesse contexto:

Passarela do Samba

A construção da Passarela do Samba, ao solucionar a questão do espaço definitivo para o desfile, trouxe consigo uma nova maneira de fruição para os espectadores ao colocá-los nas arquibancadas de novas dimensões e pontos de vista à cavaleiro (vista de cima), resultando no aumento das dimensões alegóricas e apelo visual com sobrecarga barroca de luxo e brilho. Era a consagração do que passaria a se chamar “Super Alegorias”, já concebidas anteriormente por Joãozinho Trinta.



Figura 60 - Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a5/Samb%C3%B3dromo_1_by_Diego_Baravelli.jpg/220px-Samb%C3%B3dromo_1_by_Diego_Baravelli.jpg

Liga Independente das Escolas de Samba - LIESA

A criação da Liga Independente no ano de 1985 deu mais autonomia para as escolas e consequente aumento na arrecadação de recursos.

O patronato dos contraventores do jogo do bicho, ao trazer para as escolas seus recursos financeiros e sua liderança ao mesmo tempo carismática e incisiva, dinamizou a produção nos barracões com suas relações de reciprocidade e confiança associadas a uma atualizada sistematização da produção em moldes empresariais.

Esses fatores contribuíram diretamente para a grandiosidade do espetáculo e valorização dos trabalhos dessas equipes, mais especialmente a da escultura.

De um modo mais abrangente, essas transformações trouxeram consigo novos modos de vivenciar o fenômeno desfile como um todo e, consequentemente, assim se estabeleceram, nos mais diversos setores, suas respectivas novas convenções.

A nova tecnologia escultórica do isopor e da fibra com resina de poliéster, ao dar maior agilidade na produção das alegorias, instaurou suas novas convenções logo absorvidas e tornadas corriqueiras nesses “mundos artísticos”.

Na visão desse sociólogo, essas redes de cooperação têm seu comando central exercido por artistas. No nosso caso, ousamos dizer, tanto pelo carnavalesco como pelo escultor. Aquele com relação ao barracão como um todo, este em relação ao setor de escultura

e fibra. O carnavalesco – o artista mor do barracão – desde o início no centro de todas as redes a criar e a comandar. O artista escultor comandando sua equipe no centro das redes voltadas para a realização da escultura (escultura – empastelação – ferragem), a interpretar, a sugerir soluções e a materializar o núcleo expressivo dos carros de desfile, importantes criações do carnavalesco.

O barracão, portanto, pode ser considerado, nessa concepção, um exemplo de “mundo artístico” por excelência. Nele a criação conjunta do desfile, (concebido como uma “obra de arte”), é resultante de diversas ações concorrentes elaboradas sob o comando do carnavalesco.

Temos finalmente aqui, portanto, a análise de um “mundo artístico” barracão, em nosso período de recorte, comandado pelo artista carnavalesco, no qual está embutido um outro “mundo artístico” setor de escultura, comandado pelo artista escultor - cuja valorização e reconhecimento pelos mecenas da contravenção resultava, não poucas vezes, em remuneração superior a dos próprios carnavalescos.

Como colocado anteriormente, ambos os territórios de produção têm em comum o fato de serem comandados por pessoas que possuem o dom ou a sensibilidade especial de um artista.

Os participantes num mundo da arte encaram algumas das atividades necessárias à produção daquela forma de arte como “artística”, exigindo o dom ou a sensibilidade especial de um artista. As atividades restantes parecem para eles uma questão de habilidade, argúcia para negócios ou alguma outra capacidade menos rara, menos característica da arte, menos necessária para o sucesso do trabalho, e merecedora de menor respeito. Eles definem as pessoas que desempenham essas atividades especiais como artistas e todos os outros (tomando de empréstimo um termo militar), como pessoal de apoio. Os mundos da arte diferem quanto à maneira como atribuem o título honorífico de artista e quanto aos mecanismos por meio dos quais escolhem quem entram nele ou não. (BECKER, 1977, p. 207-208))

Para que uma escultura se complete em sua função de elemento chave do núcleo expressivo do carro alegórico, é preciso que ela esteja estética e fisicamente plenamente, resolvida.

A primeira atividade do escultor, em conjunto com outros agentes das redes de produção das alegorias, era o estudo dos projetos dos carros junto com o carnavalesco (que é considerado o “artista mor” do barracão) e o chefe da ferragem, equipe de ferreiros responsável pela parte estrutural dos carros. Nesse momento eram discutidas e fixadas as características estéticas da escultura (seu aspecto externo, expressão, movimento, textura) ditadas pelo carnavalesco, e as características estruturais, pensadas, dimensionadas e executadas pela equipe da ferragem.

Após estudar os croquis junto ao carnavalesco e desenhar as esculturas para estabelecer escalas e formatos, o escultor desenhava duas vistas da peça em folha de acetato transparente para, com um retroprojektor, desenhá-la em grande formato sobre os blocos de isopor. É o início do processo.

Os perfis, após desenhados por membros da equipe nos blocos de isopor, eram então recortados na mesa de corte com arame de fio níquel cromo aquecido por uma resistência elétrica, definindo proporções e formatos. Após colagens e desbastes com arcos, passava-se aos cortes de acabamento com atenção aos detalhes e o uso de lixas.

Para a manutenção da qualidade estética de uma escultura de alegoria feita em isopor e reproduzida em fibra, era necessário, primeiramente, que houvesse um meticuloso trabalho de revestimento, com papel carne seca e cola de farinha de trigo, feito pelo grupo especializado das empasteladoras. O apuro formal nesse primeiro preparo das peças era imprescindível, pois, para que se tivesse uma boa moldagem a gesso para a reprodução em fibra, devia-se revestir as peças com papel e cola, em pedaços pensados, rasgados e colados no ato direto da dinâmica de produção por habilidosas “mulheres da pasta”, mantendo-se assim a forma original bem com todos os seus detalhes.

Após a empastelação, as peças iam para o chamado “setor da fibra”. Lá a moldagem a gesso era feita pelos formadores que geralmente eram os mesmos profissionais que “batiam fibra”, ou seja, que reproduziam as peças piloto, (ou protótipos de isopor), em séries ou unidades em resina de poliéster estruturada com fibra de vidro.

Nessa fase, a manutenção das características iniciais da escultura ficava por conta desses outros profissionais, com suas convenções tecnológicas aprendidas e apreendidas na experiência prática e corrida dos barracões. Os resultados dependiam, portanto, da sintonia entre essas equipes e seus trabalhadores.

Para sua plenitude física, a escultura de alegoria devia estar firmemente instalada, fixada corretamente à estrutura do carro alegórico por ferreiros e serralheiros especialistas. Esses profissionais deviam levar em conta diversas variantes e prever os possíveis esforços sofridos por essa estrutura ao longo do desfile. O principal deles se dá em decorrência do movimento cadenciado do carro ao ritmo do samba de enredo, com todos os elementos compositivos mais os seus componentes a aumentar seu peso. As esculturas já reproduzidas em fibra eram estruturadas com peças de ferro também fixadas firmemente na estrutura do carro de desfile.

Até chegar a hora do desfile, duas outras equipes entravam em cena e completavam essas esculturas para que pudessem desempenhar sua função final. Eram elas: a de pintura de arte¹² e a de adereçamento.

Isso fazia com que cada elo da corrente procurasse se destacar e impressionar aqueles que os requisitavam. Para isso buscavam a excelência em sua especialidade, garantindo assim sua permanência no quadro de profissionais passíveis de contratação junto às grandes escolas. Julgamos ser esse o caso das equipes dos barracões no período de nossa pesquisa. Foi um tempo de afirmação da qualidade dos serviços desses “grupos de apoio”.

Estrutura

De uma forma geral, para cada escultura correspondia a sua estrutura em ferro -- das mais simples que visavam apenas a fixação na estrutura dos carros de desfile às mais complexas com mecanismos para movimentos, suportes reforçados ou comportando partes embutidas que se elevavam por um sistema de roldanas e correntes. Essa parte era executada por experientes ferreiros que se juntavam com o escultor a buscarem as melhores soluções. Um dependia do outro. Sem as estruturas corretas, as peças - em isopor ou fibra de vidro com resina de poliéster - corriam o sério risco de serem rompidas suas partes mais vulneráveis aos esforços do movimento cadenciado do balanço do carro na avenida.

Essa estrutura se tornava realidade como resultado de um entendimento harmonioso entre esses agentes e suas equipes cujo objetivo era o funcionamento de algo que dependia de seus esforços conjuntos, mentais e físicos.

A leitura e interpretação dos projetos tinham de ser feitas com atenção e, principalmente, compartilhadas, resultando na compreensão por todos e possibilitando fluidez na execução do projeto. Um trabalho conjunto, planejado e executado seguindo etapas em que cada equipe faz sua parte. Um trabalho feito segundo um consenso preestabelecido e seguido à risca. Essa realização se tornava possível, dentro de suas especificidades, por conta de um entendimento cooperativo entre essas equipes especializadas.

Por ser o desfile um evento anual, realizado há muito tempo e com participação intensa e crescente da população, sua realização foi se organizando seguindo espécies de convenções e acordos.

¹² Assim era chamado esse tipo de pintura cenográfica tanto no teatro quanto no carnaval. O seu executante era, portanto, chamado de “pintor de arte”.

Na escultura de alegoria, a necessária passagem da técnica do papel machê para a técnica do isopor como exigência que caracterizou o período estudado, é um dos grandes exemplos de adaptação a novas maneiras e novos materiais a que se submeteu um setor de uma instituição aberta às inovações. É a substituição de um já sedimentado e tradicional proceder técnico por um outro mais dinâmico no inevitável processo de adaptação às novas exigências histórico-sociais. Até o advento do isopor, com Yarema Ostrog, a escultura em papel machê era o modo convencional de dar volume e materializar os enredos. Isso, seguindo a interpretação sociológica de Becker, mostra que também as convenções estão sujeitas às mutações.

Embora padronizadas, as convenções raramente são rígidas e imutáveis. Elas não especificam um conjunto inviolável de regras ao qual todo mundo deve se referir ao estabelecer questões sobre o que fazer. Mesmo quando as indicações parecem específicas, deixam muitas coisas não colocadas, que são resolvidas por referência a formas costumeiras de interpretação, por um lado, e através de negociação por outro. (BECKER, 1977, p. 214)

Veremos a escultura de alegorias chegando então no período de recorte de nossa tese (décadas de 1980 e 1990) apresentando já absorvidos, atualizados e sedimentados, seus modos produtivos característicos. Sobre essas convenções, nos fala Becker:

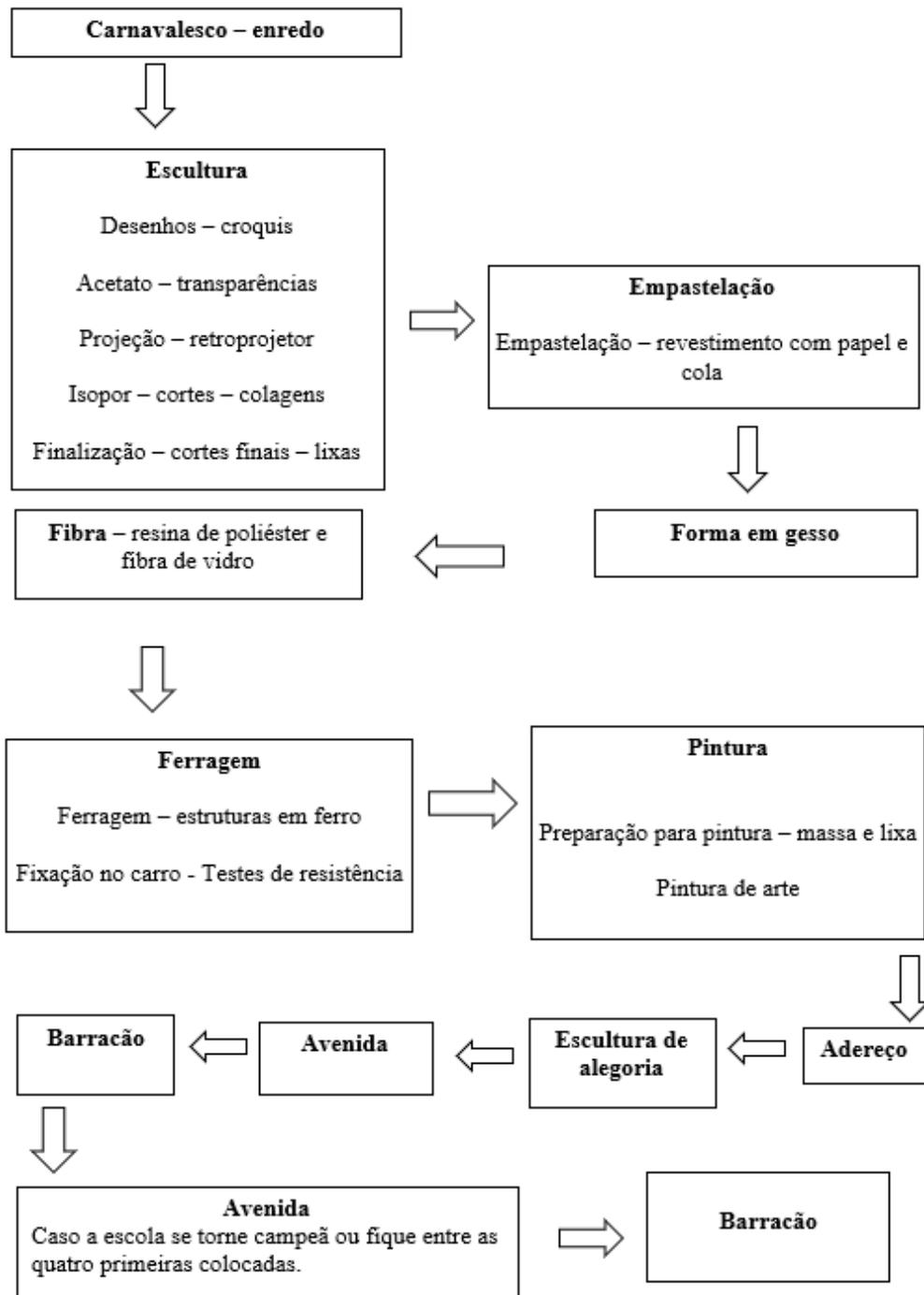
As pessoas que entram em cooperação para produzir uma obra de arte geralmente não decidem as coisas a cada ocasião em que elas surgem. Ao contrário, baseiam-se em acordos anteriores que se tornaram habituais, acordos que se tornaram partes da maneira convencional de fazer as coisas na arte. As convenções artísticas cobrem todas as decisões que devem ser tomadas em relação às obras produzidas num dado mundo artístico. (BECKER, 1977, p. 212)

Outro setor que interage de imediato com o trabalho do escultor é o da fibra, responsável pela reprodução de peças em fibra de vidro com resina de poliéster. A continuidade do trabalho do escultor fica, então, nas mãos dos trabalhadores dessa equipe. Deles vai depender a manutenção da qualidade estética dos trabalhos dos escultores, pois essas peças para reprodução terão seu aspecto final em resina. Daí a importância da afinidade e entrosamento entre os setores, chefes e respectivas equipes em todas as etapas. Essa atividade, ao tomar o lugar da antiga técnica do papiê machê e se consagrar como a nova forma de reproduzir a escultura, estabeleceu suas peculiaridades que se tornaram convenções nesse contexto.

As convenções tornam a arte possível num outro sentido. Porque as decisões podem ser tomadas rapidamente, porque os planos podem ser feitos simplesmente por referência a uma forma convencional de fazer as coisas, os artistas podem dedicar mais tempo a realmente fazer o seu trabalho. As convenções, assim, tornam possível a coordenação fácil e eficiente de atividade entre os artistas e o pessoal de apoio. (BECKER, 1977, p. 213-214)

4.2.2 ESQUEMA GERAL DA PRODUÇÃO ESCULTÓRICA NOS BARRACÕES NOS ANOS 1980 E 1990

Baseados no esquema produtivo vivenciado pelo autor do presente trabalho nos barracões no período da pesquisa, elaboramos um esquema gráfico para que o leitor tenha uma melhor compreensão dessa relação do escultor com os demais agentes e setores responsáveis pela execução das esculturas.



De volta ao barracão, após certo tempo, os carros alegóricos eram desmontados juntamente com as esculturas para um trabalho de reciclagem para o desfile do próximo ano. Muitas esculturas eram doadas para serem reaproveitadas por outras escolas dos grupos de acesso.

Eis, por fim, o resumo do evento cíclico da preparação das esculturas alegóricas dos carros de desfile das grandes escolas da cidade do Rio de Janeiro no período estudado. Parte importante de um ininterrupto trabalho coletivo, componente de um ritual maior, que é

verdadeira paixão e razão de ser de boa parcela da multidão mestiça e periférica do nosso país. Ritual esse que, ao longo de sua história, se tornou abrangente e permeável aos demais estamentos e classes sociais de nossa sociedade. Fenômeno coletivo a se renovar, se reinventando a cada ano sem perder o fio da história, afinado com o diapásão da complexa dinâmica da realidade contemporânea.

4.2.3 UMA VISADA HIPERDIALÉTICA

Para ampliar a visão do contexto em que ocorre nossa pesquisa sobre a escultura cenográfica de alegorias e buscar uma melhor compreensão desse fenômeno - o desfile -, vamos focar esse evento em seus aspectos ontológicos, históricos e sociais à luz do Sistema Lógico Hiperdialético (SLH), proposto pelo filósofo e lógico Luiz Sérgio Coelho de Sampaio (SAMPAIO, 2013) e modelado pela Antropologia Hiperdialética, tal como explanado pelo antropólogo Mércio Pereira Gomes (GOMES, 2011).

Para iniciarmos essa etapa, vamos apresentar resumidamente o Sistema Lógico Hiperdialético de Luiz Sérgio Coelho de Sampaio e sua aplicação em análises relacionadas à diversas áreas do conhecimento humano, em especial à Antropologia.

O SLH é uma teoria que, em primeiro lugar, se baseia na ideia original de Parmênides (520 – 450 a.C.) resumida na frase “ser e pensar são o mesmo”. Isso quer dizer que ao modo do humano pensar o mundo corresponde ao que é esse mundo, em seu aspecto físico ou social.

Ao longo da história da filosofia essa ideia tem sido adaptada por muitos filósofos. Karl Marx, por exemplo, diz que à ideologia de uma sociedade corresponde o modo de viver de sua classe dominante. O modo de pensar do ser humano, sua lógica mais ampla, é capaz de dar conta de todas as possibilidades do mundo tal como é percebido e vivenciado.

O filósofo Sampaio propõe que o nosso modo de pensar é concatenado em quatro modos integrados entre si e regidos por um modo superior que abrange e subsume todos os modos. Esses modos de pensar são chamados de lógica por Sampaio (2002) e de dimensões, por Gomes (2011)

As lógicas possuem cada uma delas seu princípio característico.

Em Noções elementares de lógica Sampaio fez um inventário das lógicas da tradição dando-lhes a seguinte ordenação:

Lógica transcendental ou da identidade (desenvolvida por Parmênides, Kant, Fichte, Husserl) – identificada por I

Lógica da diferença (Heráclito, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Freud/Lacan e, parcialmente, Brouwer, N. da Costa) – Identificada por D

Lógica dialética (Platão, neoplatônicos, Hegel, Marx) – Identificada por I/D

Lógica clássica, ou da dupla diferença ou do terço excluído (Aristóteles, estóico-megáricos, positivistas de toda sorte) – Identificada por D/2

Lógica hiperdialética ou quinqüitária -- é a lógica superior que subsume as quatro lógicas anteriores dando-lhes um sentido transcendental e abrangente. É representada por I/D/2.

Teremos, a partir de agora, condições de ousar uma análise na qual faremos a correspondência das diversas dimensões que compõe a realização do evento desfile às respectivas lógicas que compõe o sistema acima citado.

Resumindo sobre o fenômeno desfile:

O desfile das principais escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro é uma competição realizada anualmente em um espaço específico (Passarela do Samba) onde é escolhida, por um júri competente, a escola campeã daquele Carnaval.

Para cada escola de samba, esse evento, cuja preparação dura o ano inteiro, tem como ponto de partida a criação de um tema (enredo) sugerido pelo carnavalesco e aprovado pela diretoria e comunidade de cada escola.

A partir dessa aprovação se inicia, sob o comando do artista-mor do barracão (carnavalesco) ou de um grupo (comissão de carnaval), o trabalho de numerosas equipes na execução dos carros de desfile e fantasias (no barracão). Em seguida é realizado um concurso de sambas de enredo (na quadra) que garantirá uma boa trilha sonora para os ensaios, - que culminarão com os ensaios técnicos -, onde serão definidas coreografias, as evoluções e harmonia do desfile como um todo. Finalmente, como o coroamento de todas essas atividades concorrentes, realiza-se o desfile em toda a sua plenitude, no tempo e espaço, com seus agentes emissores e receptores a fazer a história do Carnaval da cidade do Rio de Janeiro.

Lógica da identidade - I

Começemos então nossa análise enfocando a primeira das cinco lógicas que compõem o já referido sistema, a lógica da Identidade representada pela letra I.

É a lógica da fala, do eu, da autoria e da decisão.

Do pensar em si mesmo e da dimensão do tempo.

Do desejo de ser e da consciência.

Ela está associada ao primeiro impulso de criação, à concepção original e sua idealização.

Podemos então, por esse ponto de vista, associar a essa lógica o projeto do desfile, a criação de um tema (enredo) elaborado pela figura importante do carnavalesco.

Lógica da diferença - o outro - a escuta - D

Para que um tema sugerido pelo carnavalesco seja realizado por uma escola é necessária sua apresentação em detalhes para a respectiva diretoria e, em seguida, e principalmente, para a comunidade que poderá ou não aceitar. Quando a comunidade não sintoniza com um enredo, fatalmente a escola não realiza um bom desfile. A comunidade, em relação ao carnavalesco, representa o outro, o seu contraponto necessário para que se estabeleça uma posterior unidade realizadora formada por esses dois agentes.

Essa é a lógica de oposição à da identidade. É a lógica do outro, é a lógica da diferença, representada pela letra D.

Da dimensão do espaço, a *res extensa* (ou a espacialidade)

É também a lógica a qual está associado o inconsciente, nesse caso, o inconsciente coletivo.

É a lógica da criatividade intuitiva, do pensamento que revolteia, do inconsciente que empurra para fora sua visão simbólica.

Lógica dialética – Diálogo - história – I/D

Da interação entre o carnavalesco e a comunidade, entre a criatividade-projeto e a criatividade-intuição, entre o trabalho da cabeça e o trabalho do braço, é que acontecerá o fenômeno desfile, já que ele depende da aprovação e da ação dos diversos agentes, dos setores e das equipes, em uma complexa rede de cooperação.

É através dessa relação de complementaridade e diálogo que serão estabelecidas a direção e as características das atuações dos demais agentes que farão a história desse desfile nesse ano e lugar.

É essa relação que possibilita a coisificação dos elementos materiais do desfile como carros, esculturas, fantasias e adereços de acordo com a proposta do artista criador do desfile – o carnavalesco.

É respondendo à proposta do carnavalesco que os compositores apresentam os sambas de enredo que concorrerão para ser a trilha sonora na *performance* dessa ópera ambulante. É o

diálogo que estabelece o fio condutor das ações de dança, batuque, canto, harmonia e evolução. O desfile enquanto fenômeno espaciotemporal.

É a lógica que estabelece as relações de espaço e tempo que caracterizam os préstitos das escolas em seus deslocamentos atuais, mensurados e cronometrados, como fator crucial para obtenção do título de campeã.

A essa relação está associada a lógica que possibilita o fluxo da história, a lógica Dialética – I/D.

Lógica Sistêmica - Clássica - Aristotélica-Científica-Matemática-Lógica do cálculo – D/2

Da lógica sistêmica derivou a ciência. É a lógica da razão que é aceita por todos, da convencionalidade, restrita aos parâmetros dados.

Podemos associar à lógica sistêmica D/2 todo o conhecimento científico empregado nas atividades de construção dos carros de desfile.

Todo o trabalho dos mecânicos para adaptação dos carros à sua nova finalidade.

A atividade dos ferreiros instalando componentes móveis e estruturas fundamentais aplicando conhecimentos de geometria e dominando a mais atualizada e segura tecnologia de soldagem.

Cálculos e planificações nos trabalhos dos marceneiros na etapa de cobertura de superfícies dos carros.

Todo o conhecimento e métodos aplicados pelos escultores na resolução dos problemas de escala, proporções e procedimentos técnicos inerentes aos novos materiais.

Toda tecnologia aplicada nesses trabalhos e seus fundamentos científicos (física e química) que permitiram inovações e improvisos surpreendentes.

Igualmente, toda a parte sistematizada do desfile em seus aspectos acústicos musicais de amplificação e distribuição de som.

Cronometragem e avaliações de deslocamento controlado para o domínio de seus aspectos de evolução e harmonia.

Lógica I/D/2 - Lógica Hiperdialética - Quinquitária

É a lógica associada ao fenômeno desfile em todos os seus aspectos formativos, criativos, distributivos, organizacionais, sociais e culturais.

É a lógica resultante da subsunção das quatro lógicas anteriores do sistema hiperdialético, quais sejam: da Identidade I, associada ao carnavalesco; da Diferença D,

associada à comunidade; Dialética I/D, associada à interação entre o carnavalesco e a comunidade a realizar o desfile; Sistêmica D/2, associada ao conhecimento tecno-científico empregado pelas equipes na materialização do desfile.

A lógica I/D/2 é a lógica da realização do desfile em toda a sua plenitude ontológica no momento e lugar próprios, como resultado da convergência de tantas ações em diferentes campos em uma complexa rede de cooperação.

É o coroamento de todas as lógicas com suas respectivas contribuições a se evidenciarem em engenhosas surpresas de efeitos cinéticos, no deslumbrante visual dos carros de desfile, na originalidade e brilho das fantasias, no ritmo cadenciado de canto e dança com seus fortes e belos agentes brasileiros a exercer e vivenciar em grande ritual a intensa e sensual celebração mestiça, com seus tambores africanos e maracás indígenas a marcar, em compasso retumbante, a envolvente pulsação do milagre da existência (e resistência) de um povo.

Luxo ou originalidade

Para completar nossa visada hiperdialética sobre o fenômeno desfile, vamos agora nos debruçar sobre um episódio marcante que ocorreu bem no meio de nosso recorte temporal (1989) e que teve como protagonista o carnavalesco Joãozinho Trinta.

Acusado de obter suas tantas vitórias nos desfiles de Carnaval através do exagero do luxo, Joãozinho Trinta subverteu essa afirmativa apresentando um enredo em que o “luxo” foi substituído pelo “lixo”.

Através do uso, nas alegorias e fantasias, de material reciclado e com as evoluções de uma legião de componentes caracterizados como mendigos via-se ali uma impressionante alusão àquela (pouco mostrada) outra face da realidade brasileira.

O desfile, cujo enredo era intitulado “Ratos e urubus larguem minha fantasia”, trazia em seu carro abre alas, (o primeiro e mais importante), uma grande imagem de um Cristo Redentor caracterizado como mendigo. Às vésperas do desfile, a Arquidiocese do Rio de Janeiro considerou tal fato um desrespeito e conseguiu uma ordem judicial proibindo a apresentação da alegoria.

Joãozinho Trinta, demonstrando perspicácia e genialidade, cobriu a imagem com plástico preto – daqueles que se usam para ensacar lixo ou cobrir nas ruas corpos de vítimas de violência e acidentes – e colocou uma grande faixa (dessas que anunciam shows no subúrbio) com os dizeres: “Mesmo proibido olhai por nós”. Isso conferiu a esta alegoria e ao

desfile como um todo um estrondoso aumento de potência, de impacto visual e mensagem subliminar.

Esse desfile arrebatou o júri, o público e uma multidão que invadiu a pista e o carro no desfile das campeãs conferindo ainda mais dramaticidade ao inusitado e inesquecível espetáculo. A Beija-Flor de Nilópolis foi vice-campeã e por pouco não levou o título. Joãozinho Trinta somou à sua trajetória de sucesso mais esse feito memorável.

Joãozinho, quem sabe por suas origens de mulato nordestino, talvez trouxesse escondido nos recônditos de sua alma um intenso delírio, um desejo de brilho e luxo compartilhado pela esmagadora maioria do nosso povo mestiço, marcado por uma trajetória de sofrimento e menosprezo. Daí sua famosa frase: “Pobre gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual”.

O luxo em suas alegorias, não era de verdade, mas cenográfico obtido através do brilho de materiais de grandes efeitos e procedimentos já sedimentados por convenções (lógica D²). Com isso satisfazia um desejo de brilho barroco na alma do povão (sujeito libidinal- associado à lógica D).

No caso do desfile dos mendigos (1989) ele demonstrou ser capaz de se utilizar de outros recursos cênicos, com outros materiais, e fugir do sucesso fácil das ilusões de brilho cenográfico obtidos com os procedimentos já padronizados em fórmulas consagradas e métodos que caracterizariam a lógica D². Foi através do impacto visual e temático utilizando lixo (materiais reciclados) que ele extraiu uma espetacularidade dramática de grande potência, expondo nossas misérias com arte, se valendo da lógica da criatividade, da intuição e da originalidade (D).

Quanto à questão da proibição da imagem de Cristo ele, mais uma vez, ao cobrir a imagem e colocar a faixa, se utilizou da lógica D e superou a lógica totalitária da Igreja representada por I/D.

Em seu livro “Filosofia da cultura/ Brasil: luxo ou originalidade”, Sampaio mostra que a solução do Brasil em relação à Modernidade só poderá acontecer pelo caminho da originalidade (D) em detrimento da outra opção, luxo, associada à cultura clássica anglo-saxônica representada pela lógica clássica D².

5 - AS ESCOLAS DE SAMBA E O PATRONATO DA CONTRAVENÇÃO

5.1 CRESCIMENTO DE IMPORTÂNCIA

As escolas de samba se tornaram, ao longo da história do Carnaval da cidade do Rio de Janeiro, o fenômeno que mais atraiu a participação direta da população, pois sua forma de desfilar formara-se de outras modalidades que, igualmente, eram as que mais fortemente envolviam a alma popular. O Carnaval do Rio de Janeiro é um *fenômeno social total*, para usar um termo da sociologia durkheimiana. Dos ranchos, as escolas de samba herdaram o enredo, o carro abre-alas, os carros alegóricos, o casal de mestre sala e porta bandeira e o mestre de harmonia. Como trilha sonora elas combinaram o batuque dos cordões com a música cantada dos ranchos e obtiveram um ritmo mais cadenciado e contagiante que caracterizaria o samba na sua forma mais afro e menos maxixe. Esse tipo de samba ganhou um componente urbano jazzístico e atraiu compositores como Noel Rosa e Assis Valente. Viria para ficar e seria nosso principal representante internacional na voz, nos trejeitos dançantes e no charme, Carmem Miranda. O modelo do malandro de camisa listrada e chapéu de palhinha e a figura da baiana tornaram-se símbolos nacionais de identidade que brotaram da então capital do Brasil - Rio de Janeiro.

Dos anos 1930 em diante, as escolas de samba iniciariam um processo de ascensão que (aos poucos e a custa de muita luta por seu espaço junto às Grandes Sociedades e ranchos), tornaria o seu desfile o evento mais atrativo do Carnaval, crescendo também como grande incentivador do turismo em nossa cidade.



Figura 61 - Desfile de escola de samba na década de 1930 Fonte: Acervo O Globo

Com a sagração de sua importância para o turismo na cidade do Rio de Janeiro e para a afirmação da identidade carioca, e, por extensão, nacional, as escolas foram se organizando e englobando cada vez mais pessoas da classe média e alta, (inclusive cenógrafos de formação acadêmica que, a partir dos anos 1960, dariam nova ênfase ao aspecto visual dos desfiles como fator crucial de sucesso desde então), atraindo para sua esfera gente de dentro e fora do Brasil.

5.1.2 - O PATRONATO DO JOGO DO BICHO

O patronato da contravenção do jogo do bicho nas principais escolas de samba do Rio de Janeiro nos anos 1980 e 1990 tornou-se, com o passar dos anos, um fato consumado e o coroamento de um processo que já vinha de longa data.

O jogo do bicho é uma modalidade de aposta de azar baseado na curiosa e festejada associação entre números e bichos. Foi criado no final do século XIX pelo Barão de Drummond, originalmente para ajudar a arrecadar fundos para o estabelecimento de um Jardim Zoológico no bairro de Vila Isabel, cidade do Rio de Janeiro (DA MATTA e SOAREZ, 2006).

O jogo do bicho se fez popular e não parou, uma vez alcançado seu objetivo inicial. A curiosa modalidade de aposta se expandiu pela cidade, foi comercializada em lotéricas oficiais até ser proibida pelo poder oficial, em 1946. Eis quando ganhou uma nova coloração pela ilegalidade, pela privatização das apostas, pela hierarquia dos controladores e, enfim, pela presença em toda a cidade. O seu encontro com as escolas de samba seria, por assim dizer, inevitável.

Desde seus primórdios nos anos 1930, as escolas de samba se mostraram importantes agentes aglutinadores da nossa sociedade em torno do desfile. Primeiro essas agremiações eram os espaços de convívio social e lazer dos membros de suas comunidades. Com o passar do tempo, ao se afirmarem como o centro das atenções do Carnaval do Rio de Janeiro, admirado e festejado por todo o Brasil, elas foram unindo, num mesmo fenômeno, a original massa mestiça e marginal dos subúrbios e morros do centro da cidade com os demais estamentos de nossa formação social.

Os banqueiros do bicho, em busca de uma âncora social, visando ganhar poder e influência nos morros e subúrbios, assumiram o patrocínio das escolas de samba, bem como de pequenos times de futebol locais, estabeleceram uma relação de troca em que, pelo patrocínio financeiro, o retorno vinha na forma de prestígio, confiança e cumplicidade por

parte da população periférica para com o banqueiro do jogo. Marcel Mauss (1872-1950) em seu “Ensaio sobre a Dádiva” (1923-1924), mostra que tais relações de troca carregam consigo uma dimensão moral que confere sentido às relações sociais.

O primeiro contato de um bicheiro com uma escola (CABRAL, 1966) se deu em 1940 entre a Portela e o banqueiro Natalino José do Nascimento, o Natal, quando o jogo ainda era permitido, mas já estava nas mãos de particulares.



Figura 62 - Natal da Portela em 1958

Fonte: acervo FUNARTE

Na década de 1950, a Portela já contava há dez anos com a patronagem do banqueiro Natal. A escola prosperava e tal feito é apontado como notável exemplo desse tipo de apadrinhamento, o qual rapidamente seria adotado pela maioria das chamadas grandes escolas.

Nos anos seguintes, os bicheiros sentiram que o patrocínio às escolas lhes era muito favorável aos negócios e para a aceitação da sociedade em geral. Assim, tornou-se comum a disputa entre bicheiros por territórios de atuação (MISSE, 2007, p. 5). Na década de 1970, revendo o teor e a intensidade da disputa, um grupo dos principais bicheiros, chamados também de “contraventores”, se uniu e fez a divisão do Estado do Rio de Janeiro em áreas de influência. Essa união resultou numa espécie de pacto que ficou conhecido como a “cúpula do jogo do bicho”.



Figura 63 - Castor de Andrade com o time Bangu Futebol Clube na década de 1970
<https://www.onzeideal.wordpress.com/author/gratoguilherme/>

Durante os anos 1970, aquilo que antes era patrocínio virou uma espécie de “patronato”, com uma aproximação muito mais próxima entre a cúpula do jogo do bicho e a associação ainda sem estruturação dos sambistas, chefes e diretores das escolas de samba. Dado o reconhecimento do Estado em relação ao papel econômico e cultural das escolas de samba, estas já vinham recebendo patrocínio do poder público como resultado de um contrato de prestação de serviços firmado entre as Escolas da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ) e a Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (Riotur), de capital misto. Em 1975, além dessa ajuda, essas agremiações recebiam recursos dos banqueiros do bicho que atuavam em suas respectivas comunidades.

No período de nosso recorte temporal (anos 1980 e 1990), essa forma de patrocínio e administração vigorou na maioria dessas grandes agremiações, e se tornou sinônimo de garantia de bons orçamentos e segurança financeira para todos os profissionais envolvidos na rede produtiva. Ela atraiu a nata dos artífices, técnicos, artesãos e artistas, tornando as escolas mais competitivas e organizadas sendo, por isso, mais um importante fator a contribuir para a notável espetacularidade e conseqüente valorização dos escultores de alegorias.

Do ponto de vista dos sambistas, artistas e artesãos, os banqueiros se revelaram generosos mecenas. Com sua visão apurada de empreendedores, cuidavam bem e se orgulhavam de seus artistas a quem reconheciam o talento e importância enquanto peças-chave da rede de produção. O fato de uma escola contratar bons escultores significava garantia de avançado apuro estético e alta competitividade na disputa pelo título de campeã do

“Maior Espetáculo da Terra” – tal como ficou sendo denominado o desfile das escolas de samba do grupo especial da cidade do Rio de Janeiro daqueles anos.

5.1.3 – APOGEU

No período do recorte de nossa pesquisa, os recursos injetados pela contravenção do jogo do bicho possibilitavam o incremento de atividades e eventos (todos ligados ao desfile) que atraíam para as escolas a participação de pessoas de fora da comunidade, pertencentes a outras camadas da sociedade, gerando grande visibilidade e bons lucros.

Para os banqueiros o maior retorno desse investimento vinha na forma de prestígio que aumentava quando sua escola de samba se destacava e, mais ainda, quando conseguia ganhar o título de campeã do Carnaval no desfile das escolas do então grupo I – A, onde estavam reunidas as chamadas “grandes escolas”.

Essas agremiações, a partir desse patronato, iniciaram um processo de organização que, no período estudado, alcançou moldes e pretensões de empresa.

Na Beija-Flor de Nilópolis o patrono era Aniz Abraão David; na Mocidade Independente de Padre Miguel era Castor de Andrade; na Unidos do Viradouro em Niterói, era José Carlos Monassa; na Imperatriz Leopoldinense era Luizinho Drummond; na Mangueira eram Manola e Zinho; na Portela era Carlinhos Maracanã; no Salgueiro era o Miro; e na Vila Isabel, o patrono era o Capitão Guimarães. Citamos estes por julgarmos os mais influentes no contexto do recorte de nossa pesquisa.

5.1.4 – LIDERANÇA MOTIVADORA

Ao assumirem o comando das escolas, com seu carisma, liderança e poder financeiro, os patronos da contravenção aplicaram os meios necessários para motivar ainda mais a vontade e capacidade de seus componentes de realizar o desfile enquanto uma ação coletiva de impressionante envergadura. Esses meios – que incluíam bons salários, bônus de produtividade, reconhecimento, entusiasmo, assistência médica e social, oportunidade e visibilidade etc. – produziu uma relação de muita gratidão por parte dos componentes das escolas para com os seus respectivos patronos.

Era uma relação de troca, pois, aos bicheiros vinha prestígio, fidelidade e confiança, inclusive da população em geral.



Figura 64 - Aniz e Nélon Abraão David
<http://www.reinaldoleal.com/rlcarnaval2005pag2.htm>

Dessa forma os bicheiros contribuíaam significativamente para a afirmação da identidade e o aumento da autoestima de suas comunidades.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, em seu livro *Carnaval Carioca, dos bastidores ao desfile*, assim se refere a esse fato:

Pereira de Queiroz (1992) nos conta como o jogo do bicho acompanhou a expansão das áreas periféricas da cidade (as favelas dos morros centrais e os bairros mais pobres dos subúrbios) a partir da proibição dos jogos de azar pelo governo Dutra em 1946. Em toda a cidade, os agentes ou donos das bancas de bicho (o “banqueiro”, quem “banca”, ou seja, recebe e paga as apostas) sempre se caracterizaram pela “honra à palavra dada”, pois o controle das apostas efetuadas requeria como contrapartida o respeito ao apostador e a sua confiança (op.cit: 97). Com o enriquecimento do bicheiro, essa confiança rapidamente se transformou em patronagem: ajuda pessoal e benfeitorias em troca de lealdade da população. (CAVALCANTI, 1994, p. 32)

A relação de proteção e confiança dos bicheiros com a comunidade se fortaleceu na medida em que eles supriam suas carências básicas e de lazer investindo em duas paixões nacionais representadas pelo futebol, nos times locais, e pelo Carnaval, através do patrocínio de blocos e escolas de samba.

Os banqueiros ofereciam o sonho, a possibilidade de tentar a sorte e ganhar muito dinheiro, geravam empregos e substituíam com seu poder um estado ausente nessas localidades.

A expansão da rede do jogo do bicho na cidade preencheu, dessa forma, os vazios deixados pelo poder público. Enraizando-se, neles encontrou as agremiações locais: os clubes de futebol e as escolas de samba. Assim sendo, à medida em que se demarcavam, em toda a cidade, as grandes áreas de atuação de cada banqueiro, iniciava-se o relacionamento mais estreito entre o “banqueiro” de um determinado território e as agremiações nele sediadas. (CAVALCANTI, 1994, p. 32)

Assim, ajudando aos mais necessitados em suas carências básicas, materiais e emocionais, esses protagonistas alçaram alto grau de prestígio nas décadas de 1980 e 1990 -- sua época de ouro.

5.1.5 TRANSFORMAÇÕES PRÓ ESCULTORES

Foi nesse contexto de força total da patronagem da contravenção do bicho que ocorreram as já citadas transformações técnicas e arquitetônicas no contexto dos desfiles que resultaram no aumento das dimensões dos elementos escultóricos e na sofisticação de recursos cenográficos (de última geração), implicando diretamente no aumento da demanda pelos serviços dos escultores, novos materiais e respectivos modos de produção.

Dentre os fatores que influenciaram o aumento das dimensões escultóricas nas alegorias e o conseqüente crescimento e valorização do trabalho dos escultores, três deles merecem destaque: a inauguração da **Passarela do Samba**, suas conseqüentes **Super Alegorias** e a criação da **Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA)**.

5.1.5.1 A PASSARELA DO SAMBA

Ao longo da história do Carnaval do Rio de Janeiro, as características físicas dos espaços urbanos onde se apresentaram os préstitos sempre foram determinantes para o estabelecimento das dimensões dos elementos escultórico/cenográficos dos carros de desfile, desde os primórdios das Grandes Sociedades, em meados do século XIX.

No início das Grandes Sociedades, os carros de desfile (alegóricos e de ideias) se deslocavam através das ruas estreitas do centro da cidade em um circuito em que primavam a importância, a beleza e a sofisticação dos logradouros. Nessas ruas se localizavam os

principais territórios onde flanava a nata da sociedade carioca: cafés, lojas de moda, livrarias e a famosa confeitaria Colombo, na Rua do Ouvidor, ponto de encontro de artistas, literatos, políticos e intelectuais. Os proprietários desses estabelecimentos contribuía generosamente com essas agremiações em troca da visibilidade que conseguiam nos dias de desfile. Nessas ocasiões, quando decoravam as fachadas em uma rica competição, as ruas ficavam apinhadas de gente e os balcões dos prédios eram alugados a peso de ouro pelas famílias da elite carioca. Nesses espaços, a pequena distância dos espectadores e os respectivos ângulos de visão das sacadas determinaram as dimensões ideais (então relativamente reduzidas) dos carros de desfile, que fascinavam pela sofisticação dos elementos cenográficos, com seus materiais caros e esculturas elaboradas por famosos artistas oriundos da Escola Nacional de Belas Artes e do Teatro de Revista.

Quando mais tarde o prefeito Pereira Passos, em seu plano de modernização urbana da cidade do Rio de Janeiro, inaugurou a Avenida Rio Branco, o desfile foi transferido para esse novo local, resultando em significativas mudanças. As características físicas desse espaço de desfile, com sua maior largura do vão da rua e os novos ângulos de visão e distância dos espectadores, determinaram um aumento nas dimensões dos carros e dos elementos cenográficos, implicando em maior custo de produção. Por outro lado, houve a lamentável perda do patrocínio dos abastados comerciantes das ruas estreitas e importantes de outrora.

As Escolas de Samba

No início, as escolas de samba faziam seus préstitos com modestos carros no espaço da Praça Onze e tiveram que disputar seu lugar ao sol, ao longo do tempo, com as prestigiadas Grandes Sociedades e famosos Ranchos, fazendo verdadeira peregrinação, passando por diversos espaços de menor visibilidade, até chegar à Avenida Presidente Vargas e, depois, à Marquês de Sapucaí.



Figura 65 - Carro alegórico da escola de samba “Depois eu digo” (1946) – Fonte: Acervo O Globo

Ao chegar à Avenida Presidente Vargas as dimensões das alegorias foram repensadas e aumentadas, sobretudo quando foram construídas arquibancadas mudando o ângulo de visão dos espectadores agora do alto e não mais na horizontal. Essas novas dimensões e a ênfase nos efeitos visuais espetaculares associadas às transmissões televisivas foram evidentemente levadas para a Marquês de Sapucaí.



Figura 66 - Desfile da Acadêmicos do Salgueiro em 1969, na Avenida Presidente Vargas Fonte: acervo Tantos Carnavais

A partir da inauguração da Passarela do Samba, em 1984, a volumetria e organização dos elementos dos carros alegóricos seriam repensados juntamente com os efeitos das cores e luzes, agora ainda mais ajustadas, para uma melhor transmissão televisiva para o resto do mundo.



Figura 67 - Primeiro desfile da Estação Primeira de Mangueira no Sambódromo, 1984 Fonte: acervo Tantos Carnavais

Quem primeiro levou em conta o modo de visão a cavaleiro das arquibancadas (já antes da inauguração do Sambódromo) e atentou para os novos ângulos e necessário aumento das dimensões das alegorias, foi **Joãozinho Trinta**.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti comenta:

Renato Lage, o carnavalesco da Mocidade no carnaval de 1992, via o crescimento da altura dos carros alegóricos como “colocado como exigência pelo espaço do Sambódromo” que traria “a necessidade de fazer uma coisa que apareça”. No entanto, a construção do sambódromo assim como a transmissão televisiva do

desfile, situam-se dentro de uma evolução anterior. Como assinala Joãozinho, já no desfile da Presidente Vargas, “o visual começa a mudar de ângulo, quando as arquibancadas começaram a ter uma visão do alto, e não na horizontal”. A ênfase no visual precedeu e, num certo sentido, preparou o sambódromo. Com a sua construção, os carros certamente cresceram, em altura e em importância, porém dentro de uma opção anterior. (CAVALCANTI,1994, p. 58)

5.1.5.2 A LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA - LIESA

No auge do mecenato da contravenção, as grandes escolas de samba decidiram desvincular seu desfile da administração do poder público da Prefeitura do Rio de Janeiro criando a Liga Independente das Escolas de Samba – LIESA - que passaria a cuidar dessa parte. Com isso as escolas de samba tiveram total liberdade para administrar e gerir seus próprios recursos. O site da LIESA¹³ assim retrata sua fundação:

A data oficial da fundação é 24 de julho de 1984, quando da primeira reunião oficial entre as dez dissidentes da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro. Representantes de 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 não se conformavam com o estado de coisas no plenário, onde formavam minoria.

Cada tentativa de investir na qualidade do espetáculo era rejeitada. Os impasses geraram desentendimento, levando questões do samba para o lado pessoal. Só havia uma solução para resolver o entrave: a dissidência. E esta não demorou a acontecer. De uma conversa com o então presidente da Unidos de Vila Isabel, Ailton Guimarães Jorge, com o amigo Castor de Andrade, presidente da Mocidade, surgiu a luz que tiraria da escuridão as maiores Escolas de Samba da Cidade. Castor prometera buscar uma solução para os descontentes - que viria dias depois, já em forma de minuta de Estatuto esboçado pelo advogado Randolfo Gomes.

Após a realização de duas reuniões entre os representantes dos grêmios dissidentes, a LIESA foi fundada e Castor de Andrade eleito presidente para um mandato provisório de dez meses.

A Liga passou a ser representante legal das escolas desfilantes do primeiro grupo do campeonato. Era preciso fundar uma entidade que desse às escolas subsídios para fazer contratos com o governo e a primeira providência foi ir atrás das fontes de receita. A principal era então a gravação dos sambas vencedores em *long play* comercial. A Liga fundou a sua própria gravadora, fez um contrato com a RCA, obtendo grande sucesso de vendas. Sentindo-se mais poderosa política e economicamente, ela iniciou também o enfrentamento com a Riotur pelo controle da organização do desfile.

¹³ <http://liesa.globo.com/>, acessado em 19.08.218

Em 1992, a Liga firmou um acordo que lhe atribuiu a “direção artística do espetáculo” e à Riotur, a “administração das instalações”. A Liga detinha o total do montante relativo à venda dos direitos de transmissão dos desfiles e 50% da arrecadação da venda de ingressos.

Os recursos gerados permitiram às escolas dar um retorno à comunidade na forma de doação de fantasias para as alas obrigatórias (alas mirim, baianas e bateria) e para os moradores.

5.1.5.3 SUPER ESCOLAS DE SAMBA S.A

No período de recorte de nossa pesquisa as escolas de samba careciam de uma maior organização estrutural em todos os seus setores, decorrente do rápido crescimento de sua importância, participação maior da população, aumento de movimentação financeira, sistematização na produção de alegorias e fantasias bem como de eventos e apresentações para a geração de recursos. Foram adotadas novas medidas administrativas e operacionais que, sob a batuta dos patronos da contravenção do jogo do bicho, tornaram possível uma dinamização e atualização das atividades das escolas nos seus territórios específicos de produção dos desfiles representados pela quadra e barracão. Esse novo modo de produção com todas essas características modernas e empresariais que, na visão dos saudosistas, afastou as escolas de sua verdadeira essência popular, geraria por parte de adversários descontentes e cronistas conservadores o termo “Super Escolas de Samba S.A”.

5.1.5.4 SUPER ALEGORIAS

O crescimento dos carros alegóricos já se anunciara em 1976 com Joãozinho Trinta (na Avenida Presidente Vargas). Ele aumentou as dimensões dos elementos escultórico/cenográficos ao perceber os novos ângulos de visão dos espectadores com a mudança de lugar do público, que outrora apreciava o desfile do chão, para as novas arquibancadas com a visão a cavaleiro (do alto) que se afirmaria e permaneceria na nova era do Sambódromo.



Figura 68 - Desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel (1983) na Avenida Marquês de Sapucaí
Fonte: Acervo O Globo

Esse crescimento de dimensões seria acompanhado pela maioria das escolas, sendo característica marcante e pioneira da Beija-Flor de Nilópolis o aumento de brilhos e luxo, em alegorias, fantasias e destaques.



Figura 69 - Desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel (1987) - Fonte: Blog Ouro de Tolo

Foram feitos também, nesse momento da história das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, grandes investimentos em recursos tecnológicos de última geração, medida essa que, associada ao vertiginoso apelo visual, deu vazão à incontestável componente barroca de nossa essência, fazendo vibrar o público como (guardadas as devidas proporções) já fora feito no tempo das Grandes Sociedades. Era criado por Joãozinho Trinta um novo tipo de alegoria, mais ajustado às especificidades do novo contexto e que por sua grandiosidade e apelo visual passou a se chamar “Super Alegorias”.



Figura 70 - Luiz Fernando do Carmo (Laíla) e Joãozinho Trinta na década de 1970. Fonte: Acervo Tantos Carnavais

5.1.5.5 NO AUGUE DO PATRONATO

No período de nossa pesquisa aconteceu o auge do patronato dos banqueiros do jogo do bicho e o reconhecimento de sua importância para as grandes escolas do Rio de Janeiro. Ele foi responsável pelos novos modelos de administração que contribuiriam para o desenvolvimento dos vários setores envolvidos em uma época em que a opinião pública do planeta daria ao desfile o status de “Maior Espetáculo da Terra”.

É pelo testemunho da imprensa que demonstraremos essa afirmação, bem como a dos vários fatores que contribuíram para o engrandecimento das escolas e a consequente valorização do escultor de alegorias.

A matéria de Fernanda Pedrosa no Suplemento Carnaval do Jornal do Brasil de 12 de janeiro de 1985, p 4 atesta bem esse fato:

O primeiro e principal aspecto mostrado, como dito acima, é o da contribuição do patronato do jogo do bicho no desenvolvimento da produção dos desfiles.

Criação depende de verba

Patrono jovem quer dar à escola mais dinamismo

“Escola de samba sem patrono não sai no carnaval. Ou pelo menos não disputa o título”.

Paulo de Andrade, filho de Castor de Andrade, é o novo homem forte da **Mocidade Independente de Padre Miguel**. Um patrono mais jovem que reconhece a necessidade “de alguém injetar dinheiro para sustentar a criatividade dos carnavalescos”, mas tem planos para tornar as escolas economicamente viáveis.

Conhecido na Mocidade como “Doutor Paulinho”, Paulo de Andrade controla os gastos do dinheiro do pai, aprova enredos, atende ao carnavalesco, fiscaliza a renda dos ensaios, comanda o trabalho no barracão, manda em tudo na escola. Sem ele e Castor, **Fernando Pinto** jamais poderia pensar em fazer um carnaval luxuoso como o “Mamãe eu quero Manaus” de 1984 ou o “Ziriguidum 2001”, deste ano (1985).

Mais adiante essa reportagem evidencia a importância da Liga Independente como grande impulsionadora e defensora dos interesses das grandes escolas:

A Liga Independente, segundo Paulo de Andrade, é o início da profissionalização das escolas de samba, que pretendem montar sua própria gravadora para lançar o disco anual de sambas – enredo. “Em 83 as escolas receberam Cr\$ 37 milhões das televisões; em 84, Cr\$ 200 milhões e agora em 85 vão receber Cr\$ 1 bilhão 200 milhões. Vejam a diferença de tratamento a partir da Liga”.

A nova ideia é, no futuro, o governo entrar apenas com a passarela para o desfile, cobrando a sua parte, como acontece com o futebol no Maracanã. As escolas têm que vender tudo, do ingresso ao *merchandising*. Precisam contratar grandes agências de publicidade para fazer os pacotes do carnaval, comercializar os ensaios, desfile e shows de meio de ano. Só assim elas vão se tornar independentes e não precisarão mais dos patronos. **Enquanto isso não acontece, Castor e Paulo de Andrade, Zinho e Manola, Carlinhos Maracanã, Luizinho Drumond, Capitão Guimarães e Anísio, vão sustentando a Mocidade, a Mangueira, a Portela, a Imperatriz, a Vila Isabel, e a Beija-Flor de Nilópolis.**

No fim do artigo vemos afirmada a intensa relação de troca entre o patrono e a comunidade de onde provém o retorno do investimento em forma de cumplicidade, prestígio e reconhecimento de sua importância de benfeitor do povo:

Dinheiro de patrono não volta, ou melhor, volta em prestígio na medida em que ele dá valor a isso. A relação do patrono com a escola é fundamentalmente afetiva, tanto que o patrono não muda nunca de escola de samba. O grande sonho, porém, é a escola se tornar rentável, sustentar seu próprio carnaval e o patrono entrar apenas para financiar um luxinho extra. Não estamos ainda nesta fase. Só no barracão a mocidade está gastando Cr\$ 9 milhões por semana e fatura Cr\$ 6 milhões nos ensaios. O patrono ainda tem que botar muito dinheiro.

Na reportagem de Fernanda Pedrosa para o Jornal do Brasil de 15 de dezembro de 1985, no Caderno Cidade, p.23, “Bicho” banca o carnaval do Salgueiro, temos um bom exemplo de como na década de 1980 houve a sedimentação do costume de apadrinhamento das grandes escolas por um banqueiro do jogo do bicho.

Nessa reportagem vemos como eles eram unidos e se apoiavam (principalmente após a criação da LIESA em 1984), ao assinar o “livro de ouro”, ou seja, dando uma colaboração financeira para a escola coirmã Acadêmicos do Salgueiro. Segundo Fernanda Pedrosa, quando o banqueiro Waldemir Garcia, o Miro, assumiu essa patronagem, ele contou com a colaboração de Aniz Abraão Davi, Zinho, Luizinho, Antônio Calil e outros:

O costume de os banqueiros de bicho apadrinharem as escolas de samba, que começou na década de 50 com Natal, na Portela, volta ao Salgueiro neste Carnaval, depois de dez anos da saída de Osmar Valença, que junto com o diretor de bateria Laíla e o carnavalesco Joãozinho Trinta, deu os dois últimos campeonatos à escola em 1974 e 1975.

Depois da saída deles, a Acadêmicos do Salgueiro, desunida e sem dinheiro, só fez decair, mas agora pretende ir pra cabeça, apoiada pelo banqueiro **Waldemir Garcia, o Miro. Com a colaboração de Anísio, Zinho, Luizinho, Antônio Calil e outros**, que assinaram o livro de ouro da escola, ele diz que levará para a avenida um carnaval de 4 bilhões, dos quais apenas Cr\$ 800 milhões são subvencionados.

“Do jeito que vai a coisa, daqui a cinco anos, se não houver um homem forte apoiando cada escola, elas não vão conseguir sair”, prevê Miro.

Uma das condições impostas por Miro para dar seu apoio irrestrito foi a de que as rédeas da escola ficassem em suas mãos. Num esforço concentrado, que trouxe de volta muitos salgueirenses desgostosos, **Miro** conseguiu a união em torno do nome de Elisabeth Nunes, uma bela mulata de um metro e setenta, 39 anos de idade e 28 de samba, que terça-feira tomará posse como primeira presidente mulher do Salgueiro.

O padrinho

No barracão do Salgueiro, na rua Equador, onde até alguns dias atrás havia poucas pessoas trabalhando, o movimento agora é grande, afinal, faltam dois meses para o Carnaval. Entre uma providência e outra, Miro conta como encontrou a escola: com apenas Cr\$ 120 milhões da subvenção, quase todo material ainda por comprar e muitas dívidas, todas já pagas por ele.

Miro não nega nem confirma que ser padrinho de uma escola de samba tradicional como o Salgueiro confere *status* entre os banqueiros de bicho e prefere dizer que “o prazer de bancar uma escola é de raiz”, que nasceu no morro do Andaraí, num mês de fevereiro, e hoje, bem sucedido, não esquece de “dar alegria a quem não tem”.

A satisfação de “ver o pessoal do morro fazer bonito na avenida” e de se sentir responsável por isso ele já tem há pelo menos 19 anos, durante os quais se orgulha de ter contribuído para o brilhantismo do próprio Salgueiro, da Unidos de Vila Isabel, e do Bloco Flor Da Mina, campeão dos dois últimos carnavais. Mas, como manda o figurino do benemérito, nunca aceitou ser presidente: “Sou mais de trabalho de quadra e de barracão”, explica, enquanto assina um cheque em branco e entrega a um dos colaboradores que comandam os trabalhos no barracão.

Cordão de ouro no pescoço e anel de brilhantes em forma de ferradura, Miro compõe a típica figura do banqueiro, inclusive nas frases de efeito do tipo: **“Há mais sinceridade no morro do que na Avenida Atlântica”**. Mas faz questão de ressaltar que hoje é um homem de negócios e tem, entre outras coisas, uma fazenda com 4 mil cabeças de porco. **Sobre a prática dos banqueiros ajudarem as escolas ele define como “uma guerra fria convencional, que não dá aborrecimentos, porque cada um ajuda o seu pedaço”**. (Jornal do Brasil, 15/12/1985 p.23),



Figura 71 - Castor de Andrade saúda os jurados no Sambódromo
<http://www.revistastatus.com.br/2012/12/10/vendeta-a-carioca/>

6 – O ESCULTOR DE ALEGORIAS E OS PATRONOS DO JOGO DO BICHO

As relações de trabalho entre o escultor cenográfico de alegorias de carnaval e a escola de samba sob o patronato da contravenção do jogo do bicho no Rio de Janeiro aconteceram, nesse tempo, em um clima de **alta consideração e admiração dos patronos para com o artista plástico.**

Nos depoimentos dos escultores, no apêndice da presente tese, temos com Elson Cardoso:

Eu tinha um trânsito muito bom com eles. Eles tratavam bem os escultores. Eu tinha muito mais contato com o Aniz Abraão David. Muito, muito amigo mesmo. Foi muito bacana comigo. Um paizão, entendeu? Pô, aquele ali...não tenho palavras. Com seu Castor não tive muito contato. Quem negociava era outras pessoas. Ele não fazia contato direto com a gente. Tinha intermediários. Com seu Aniz era direto. Sentava com ele, negociava com ele. Amigão.

Veremos que o escultor Paulo Remanowsky também enfatiza, em suas relações com os patronos do jogo do bicho, essa alta consideração, citando em seu depoimento os vários mecenas presentes em sua trajetória:

Era legal demais, eles valorizavam o artista. Sempre pagaram muito bem. Se orgulhavam do trabalho. Os caras são “vaidoso”! Gostam muito da arte. São os verdadeiros mecenas patrocinadores das artes. Eu tinha uma amizade muito boa com o seu Anísio. Na Portela, seu Carlinhos Maracanã era uma pessoa muito boa, pelo amor de Deus!... Pagavam bem. Infelizmente os mais cascudos já saíram fora. O Anísio era um cara muito atuante, muito participante do Carnaval. Eu trabalhei muito tempo na Beija-Flor. Seu Anísio era um grande entusiasta. Luizinho Drummond também era “muito bom de onda”. Seu Anísio foi um dos mais entusiastas. Com toda idade ele ainda é um grande entusiasta. A Mocidade no tempo do Castor era outra coisa.

Temos também com Glinston Dias de Paiva, o mesmo entusiasmo ao relembrar o carinho e a receptividade com que fora acolhido pelos então presidentes das escolas, ao ser perguntado como era sua relação com os patronos:

Era muito boa. Eles gostavam de mim. Gostavam do meu trabalho. Quando eu dava um orçamento eles não regateavam o preço. Era sempre assim: É isso que você quer meu filho? Quer trabalhar, tudo bem. O trabalho vai ficar bonito? Então pode começar o trabalho. Pode começar amanhã mesmo. (V. apêndice)

As negociações envolviam grandes montantes de recursos, como não houve em outro momento na história dos desfiles cariocas. Muitas vezes o escultor ganhava mais dinheiro do que o próprio artista-mor do barracão (o carnavalesco).

Sobre esse fato, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti coloca:

As funções de concepção e coordenação da execução conferem ao carnavalesco o lugar de artista-mor do barracão. Há, porém, uma outra unanimidade no que diz respeito à qualificação de uma atividade como arte: a escultura. No barracão, e no carnaval de um modo geral, todos consideram o escultor um “artista”. Significativamente, ao indicarem as distorções existentes no processo de sua contratação, os carnavalescos mencionavam sempre o fato de, frequentemente, por um número X de esculturas, um escultor ganhar mais do que eles pelo seu contrato anual. (CAVALCANTI, 1995, p. 139)

Com a crescente mercantilização dos desfiles através da abertura à participação dos demais segmentos da sociedade - tendência que se iniciara já nos anos 1950 e se intensificaria dos anos 1970 em diante - as escolas de samba ampliaram significativamente sua rede de relações extrapolando os limites da comunidade e compartilhando com o mundo a vivência desse fenômeno nos principais territórios desse ritual: quadra, barracão e avenida. Essa relação mais aberta com o público de todas as partes se fortaleceu mais ainda sob a política administrativa mais agressiva e dinâmica dos contraventores gerando grande retorno financeiro.

6.1 INÍCIO DOS ANOS 1990



Figura 72 - Castor dando entrevista à televisão (1992)

<https://www.youtube.com/watch?v=pcgmvNhb-yc>

No início dos anos 1990 o prestígio dos contraventores continuava em alta e a Liga representava o poder da associação das escolas por eles patrocinadas: era o apogeu de seu domínio e influência no Carnaval do Rio de Janeiro. Esse alto prestígio e o poder da Liga são atestados por duas reportagens da edição do **Jornal do Brasil de 7 de fevereiro de 1991**.

Na primeira matéria vemos o governador Moreira Franco exaltar a importância e popularidade dos contraventores do bicho, admitindo sem reservas que eram eles que detinham o poder sobre o desfile das escolas e, portanto, do maior atrativo do Carnaval. Ei-la:

Moreira compara “bicheiros” aos Beatles

Governador considera hipocrisia negar poder dos contraventores

Fernanda Pedrosa

“Fiz isso para causar uma discussão, rasgar uma hipocrisia”. Esta foi a justificativa dada pelo governador Moreira Franco para o fato de ter recebido, no Palácio Guanabara, a cúpula do jogo do bicho. Na condição de presidentes de escola de samba, Capitão Guimarães, Anísio, Luizinho Drummond e Carlinhos Maracanã receberam do governo um terreno para instalação do museu do samba e dos barracões. Moreira Franco comparou a cerimônia de entrega do terreno à condecoração dos Beatles pela Rainha da Inglaterra, lembrando que, na época, o conjunto inglês representava a rebeldia da juventude.

O governador revelou que pensou muito “antes de trazer o samba para o Palácio Guanabara”, justamente pelo fato de algumas escolas serem presididas por “pessoas que se dedicam ao jogo do bicho”. Para atender uma antiga reivindicação das escolas - a cessão do terreno-, ele disse que tinha duas atitudes a escolher: “Ou dava de maneira clara, ou então clandestinamente, como o governo sempre tem feito”. Preferiu, “deliberadamente”, romper com a hipocrisia que, nos últimos 30 anos, tem marcado o relacionamento social no mais importante evento cultural do Brasil”. (Jornal do Brasil, 07/02/1991. Cidade, p.3)

Mais adiante o governador dá mostras de seu reconhecimento dos patronos das escolas como protagonistas da ascensão do espetáculo carnavalesco do Rio de Janeiro. Moreira Franco faz questão de enfatizar sua relação direta com esses contraventores, atendendo-lhes a reivindicação de um terreno para o museu do samba, recebendo-os no Palácio Guanabara às claras, sem subterfúgios.

Lembrando que os contraventores recebidos no Palácio “têm o poder porque comandam as escolas de samba e produzem o desfile”, o governador afirmou que eles já frequentavam todos os lugares no Rio de Janeiro antes de chegarem ao Palácio Guanabara. “Tinha de trazer ao Palácio as pessoas que tenham responsabilidade e liderança nas escolas. Não fui eu quem os escolhi como dirigentes. Também não poderia entregar o terreno a pessoas que não tem nada a ver com o samba, como o Cardeal D. Eugênio Salles, os presidentes da OAB ou o Sindicato dos Jornalistas”, disse. Com inusitada descontração em entrevistas, Moreira Franco comentou: “Eles acontecem, não se pode negar isso”.

Sobre as relações dos contraventores com o poder, o governador disse que “ela sempre se deu de forma hipócrita, mentirosa, oportunista”. Segundo ele, “os políticos sempre mantiveram relações escondidas para se beneficiarem do apoio deles”. No seu caso em particular, garantiu que nunca foi apoiado pelo jogo do bicho, lançando essa acusação sobre o senador Darcy Ribeiro: “O jogo do bicho apoiou meu adversário. Mesmo assim eu disse em campanha que não colocaria a polícia criando dificuldades para vender facilidades aos contraventores. Não fiz acordo nenhum para dizer isso, não levei nada para firmar esse compromisso, não tenho cumplicidade com eles, não tenho zona cinzenta no meu governo. Apenas acho que a polícia tem problemas mais sérios e nocivos para enfrentar” Por tudo isso, Moreira Franco disse que se sentiu “à vontade” para receber os bicheiros no Palácio.

Desde que assumiu o governo, o governador não comparece ao desfile das escolas de samba. Costuma doar seu camarote à Casa do Hemofílico. Mas acha natural que “a mais antiga manifestação cultural do povo brasileiro” seja prestigiada pelo atual presidente e pelo governador de São Paulo, futuro presidente do Brasil”. Comentou que as emissoras de TV negociam com esses mesmos contraventores a transmissão do desfile e os jornais não publicam as notícias sobre as escolas de samba nas páginas policiais. “Essas pessoas fazem parte da sociedade brasileira. É uma hipocrisia abjeta encontrar essas pessoas em clubes, restaurantes, homenageá-las em programas de TV e, ao mesmo tempo, discriminá-las”.

Para melhor explicar sua atitude, Moreira Franco assumiu postura de cientista social, afirmando que “um dos grandes desafios que a sociedade vive hoje é ser estimulada a uma visão real do seu cotidiano”. Ele também se referiu ao alto índice de inflação, que nos quatro anos de seu governo totalizou 1.249.000% para relacionar a perda do valor da moeda à perda de referências por que passa a sociedade. “Estamos vivendo um momento decisivo, em que temos a possibilidade de tomar a decisão de enfrentar a inflação e derrotá-la. Isto impõe uma mobilização para que a sociedade passe a limpo seus valores através de uma ampla discussão. Essa discussão tem que ser aberta, porque a hipocrisia é o que dá origem à permissividade”, disse. Quanto ao crescente aumento da influência dos bicheiros em várias áreas, o governador acrescentou: “É fundamental que se faça a discussão dos limites dessa influência, mas não podemos fingir que eles não existem.” (Jornal do Brasil, 07/02/1991. Cidade, p.3)

Na segunda reportagem da mesma edição, também de Fernanda Pedrosa, temos um testemunho do alto poder da Liga Independente das Escolas de Samba ao mostrar o episódio

em que foram afastados de suas funções os comentaristas Fernando Pamplona, Albino Pinheiro e Sérgio Cabral, todos figuras de grande importância histórica para o Carnaval do Rio de Janeiro que contrariavam com suas críticas o novo modelo de organização do espetáculo das escolas implantado pelos patronos da contravenção, que primava pela mercantilização do desfile em detrimento da participação direta dos verdadeiros donos da folia: o povão. Esse modelo, segundo esses críticos, além de injusto havia descaracterizado o verdadeiro Carnaval.

**Carta de “Capitão Guimarães” causa saída de comentaristas da Manchete.
Liga aumenta sua influência sobre emissoras de TV**

O fato de a Liga Independente das Escolas de Samba pedir a exclusão de comentaristas da TV Manchete -e ser atendida- não chega a surpreender. A entidade, controlada pelos banqueiros do bicho, tem reunido um poder de influência cada vez maior sobre as emissoras de televisão, que dependem dela para a transmissão de um de seus eventos de maior faturamento.

A Liga tem atualmente mais poderes que a Riotur na organização e operação do desfile das escolas de samba, decidindo praticamente tudo sobre a arrecadação de direitos de transmissão para as televisões, o *merchandising* e a venda de ingressos e camarotes do Sambódromo. Este ano, as redes Globo e Manchete pagaram US\$1,25 milhão (mais de Cr\$331 milhões) em contrato assinado entre a Liga e a Abert (Associação Brasileira de Rádio e Televisão).

Fundada em 1984- seu primeiro presidente foi Aniz Abraão David, o Anísio de Nilópolis- a Liga veio substituir a antiga Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que vendeu, pela primeira vez, os direitos de arena do desfile das escolas de samba no Carnaval de 1984, o primeiro realizado no Sambódromo. (Jornal do Brasil, 07/02/1991. Cidade, p.3)

Como já dito, a criação da Liga consolidou o domínio e coordenação do desfile das escolas por parte dos bicheiros, estabelecendo uma rede de negociações com as principais emissoras de TV na comercialização dos direitos de transmissão.

Com a Liga, os banqueiros do bicho, que há duas décadas vinham dominando as escolas de samba, passaram a fazer também a coordenação do Carnaval e a ser cortejados pelos diretores das televisões, que já disputaram a exclusividade na transmissão dos desfiles. Em 84, por exemplo, a TV Manchete pagou Cr\$210 milhões pela transmissão exclusiva e conseguiu grande audiência.

Há dois anos, no entanto, vigora o *pool* da Globo e Manchete. O SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) tentou entrar no *pool* este ano, mas não foi aceito, sob a alegação de não ter observado prazos da Abert. O diretor geral da TV Manchete, Eduardo Grossi, afirma desconhecer uma interferência de bicheiros. (Jornal do Brasil, 07/02/1991. Cidade, p.3)

Figura proeminente entre os grandes bicheiros

Personagem de destaque no contexto abordado, **Aniz Abraão David** é apontado como um dos mais dinâmicos e influentes patronos.

Na matéria do *Jornal do Brasil*, de 8 de fevereiro de 1987, intitulada “O todo poderoso chefe do Carnaval”, de Lúcia Rito, veremos aspectos do cotidiano dele, em plena época de sua presidência na Liga, na efervescência dos dias que antecedem o Carnaval.

Aniz Abraão David não brinca em serviço e põe ordem no samba. Todos os dias ao sair de sua mansão na praia de Piratininga ou do luxuoso apartamento na Avenida Atlântica, o bicheiro Aniz Abraão David enche o bolso de cruzados e está pronto para enfrentar mais um dia de trabalho, sem ter ideia da hora que estará de volta. Quem tiver a sorte de esbarrar com ele-tanto na Baixada, como no Centro ou na Zona Sul da cidade- só precisará ensaiar um papel para ganhar uma nota da bolada, sejam elas de 50 ou CZ\$ 500. Nesses dias nervosos que antecedem o Carnaval, a rotina das propinas se intensifica, porque como presidente todo poderoso da Liga Independente das Escolas de Samba, Aniz papeia por dia com, no mínimo, 100 pessoas. O hábito é tão antigo que muitas vezes o contraventor confunde as coisas como fez semana passada, ao tentar presentear o fotógrafo de **Domingo** com uma verdinha de CZ\$500, “para uma cervejada”. Mas tirando esse detalhe, resquício de uma época em que o bicho precisava subornar para viver em paz, Aniz Abraão David parece mais um administrador de empresas preocupado com sua conta e empregados, do que com o banqueiro do jogo do bicho, com uma folha corrida recheada de problemas policiais.

Falem o que quiserem do homem, o certo é que entre a gente do samba não há ninguém tão idolatrado como Aniz Abraão David. Todos falam dele com reverência porque, justiça seja feita, até ele assumir a presidência da Liga no ano passado os políticos é que mandavam no carnaval. Com a sabedoria de quem mantém 250 pontos de jogos distribuídos por Nova Iguaçu, Caxias, Nilópolis, Itaguaí e outros subúrbios do Rio, onde trabalham 1 mil e 200 empregados, Aniz soube botar ordem no Carnaval. Este ano particularmente todos estão orgulhosos de suas façanhas. O homem conseguiu sociedade entre a Liga e a Riotur; fechar pessoalmente os contratos de transmissão pela TV, escolheu os jurados do desfile; e de quebra conseguiu com que as 16 escolas de samba recebessem com antecedência 70% da renda da bilheteria. Em 1987 ninguém pode apontar favoritos, garante. “Teremos na avenida oito escolas competindo em igualdade de condições no Sambódromo e outras oito concorrendo na segunda etapa. Quem não fizer um carnaval bonito é porque pisou na bola, porque todo mundo recebeu igual.” (*Jornal do Brasil*, 08/02/1987)

Mais adiante essa matéria nos mostra que, nessa época, o poder público se rendia à capacidade realizadora dos empresários da zooteca, tendo com eles um bom diálogo. Essa capacidade administrativa era admirada sobretudo por críticos e observadores do fenômeno Carnaval.

É com desenvoltura que Anísio, como é conhecido na Baixada, fala do bom relacionamento com o prefeito Saturnino Braga, que chegou à conclusão de que “o Carnaval só teria a lucrar se fosse administrado pela Liga”. Ele afirma, sem medo de errar, que este ano o lucro para a Liga será de CZ\$ 30 milhões, mas ainda não está satisfeito. Quer muito mais. “Decoração na Avenida, ampliação das arquibancadas para que o povão tenha acesso ao desfile, venda dos ingressos coordenada pela Liga no Maracanãzinho e o direito de receber o direito autoral dos compositores”. Todos esses dados que para um empresário significariam lidar com computadores e pessoal especializado são operados sem a menor confusão por apenas um contador. “E tudo certo, não some um cruzado”, assegura Anísio. “Durante anos eu fui contra as

escolas terem patronos”, penitencia-se Fernando Pamplona. “Mas o tempo me mostrou que eu estava errado e a administração de Anísio na Liga provou que as escolas são autofinanciáveis”.

Conviver com Anísio a um mês do Carnaval deixa qualquer um esgotado. Ele passa seus dias entre a sede da Liga na cidade e o barracão da Beija-Flor no Catumbi só resolvendo problemas. Há dez anos é ele quem cuida pessoalmente das compras de material e nesta época de agonia do Plano Cruzado precisa usar de toda a sua astúcia para não ser explorado. “Todo mundo quer levar algum e para comprar qualquer coisa preciso de no mínimo 3 dias para negociar preços e prazos” revela com um sorriso matreiro. “Com ele as coisas se realizam”, confirma Joãozinho Trinta. “É um líder que não titubeia, é a cabeça da Beija-Flor”. Foi o olho clínico de Anísio que enxergou no carnavalesco o futuro da escola de samba de Nilópolis. O convite para Joãozinho arregaçar as mangas na Baixada foi feito pessoalmente pelo bicheiro num encontro dos dois no Teatro Municipal, em 1976. (Jornal do Brasil, 08/02/1987)

No final da reportagem veremos uma verdadeira oportunidade de retratação e diálogo franco e aberto de Aniz Abraão David com a imprensa, sobre acusações que sofrera no passado.

Não é preciso subterfúgios para arrancar de Anísio declarações sobre seu passado tumultuado. Ele atribui as acusações sobre envolvimento com drogas, sequestros e assassinatos a que respondeu nos últimos anos “a perseguição de policiais corruptos e invejosos”. E encerra qualquer tentativa de ir mais fundo no assunto declarando ter sido absolvido por falta de provas. “No caso Misaque e Jatobá, os ladrões que roubaram CZ\$ 2 milhões 500 mil da minha casa foram presos, o policial envolvido foi expulso da corporação e o juiz me declarou inocente”. Com a mesma segurança rechaça qualquer hipótese de ser um homem violento e sempre cercado de capangas. “Fui preso umas 50 vezes e nunca me autuaram por porte de armas”, vangloria-se. “Como não existe uma fotografia sequer mostrando que ando com seguranças ao lado”.

Aniz Abraão David é casado há 24 anos com Eliane Müller. (Jornal do Brasil, 08/02/1987)

6.2 NOVOS MODELOS DE ADMINISTRAÇÃO

Na reportagem de 8 de novembro de 1987, do *Jornal do Brasil*, feita por Atenéia Feijó, “No país do Carnaval, até as escolas de samba são empresas”, vamos ter exemplo de como na década de 1980, sob o patronato da contravenção do jogo do bicho, as escolas de samba tiveram um período de grande competitividade e a consequente necessidade de uma administração mais ajustada aos novos tempos. Ela nos dá, alguns exemplos de como isso se deu em várias escolas, uma visão panorâmica desse importante fenômeno.

Essa reportagem começa mostrando que, na Mocidade Independente de Padre Miguel, os computadores foram a principal ferramenta de apoio na administração financeira:

A competência administrativa varia em gênero de escola para escola. A Mocidade partiu para a informática a fim de definir melhor seu orçamento carnavalesco. Desde

o ano passado codifica todos os gastos (quantidade) para ter um controle do consumo total. Com isso pretende chegar a um ponto em que possa fazer encomendas em março para o carnaval seguinte. E, mesmo que pegue dinheiro no mercado financeiro, compensa. “O material em julho é muito mais barato do que em dezembro, em valores reais. A demanda em julho é praticamente nula. Em dezembro é plena, inflacionando os preços em mais de 300%, afirma Paulo Roberto Andrade da Silva. (**Jornal do Brasil, 08/11/1987**, p. 23),

Organizando estratégias logísticas e comerciais, os computadores serviram também no cadastro dos componentes, um grupo nesse tempo bastante numeroso (mais que nas décadas precedentes) levantando dados que auxiliavam na confecção de fantasias e distribuição de funções.

Com três computadores, a intenção da Mocidade é se candidatar a compras em queima de estoque. Enquanto esse momento não chega, ela vai cadastrando também todos os componentes da escola, ala por ala. Nome, endereço, medidas para fantasia, manequim, tamanho do pé, instrumento que toca e tudo o mais que identifique o perfil dos integrantes da agremiação. Nessa listagem entram os presidentes de alas, as baianas, a turma da velha guarda, as crianças e os ritmistas da bateria. Todos personagens fixos, inseridos na comunidade e mantidos pela escola. Afinal, o negócio depende da harmonia, com uma característica muito peculiar: visa a ganhos subjetivos em que o maior lucro é a primeira colocação na avenida. (**Jornal do Brasil, 08/11/1987**, p. 23),

Já Aniz Abraão David assume outras estratégias não menos modernas e competitivas. Ele aposta na competência profissional e na intuição visionária, investindo na reciclagem das estruturas dos carros e na valorização da mão de obra especializada da casa.

Anísio Abraão David não se deixou seduzir ainda pela informática. Ele aposta mais no **tino empreendedor** vocacional. Mantém só profissionais trabalhando no barracão da escola desde junho, mesmo sem comprar nada. Começa por recuperar as ferragens e os tabuleiros do carnaval anterior, já que uma empresa não admite desperdícios. “As despesas do barracão consomem 70% do orçamento da escola.” Nele são construídas as alegorias – que garantem hoje o visual na avenida. De acordo com Anísio, os gastos com a mão de obra são mínimos, mesmo levando em conta que paga em torno de CZ\$ 10 mil a um ferreiro e CZ\$ 2 mil a um ajudante, dando almoço e jantar.

Para enfrentar a inflação à solta – que chega a 500% no mês de janeiro – ele tem três compradores especializados. Um em ferro, outro em madeira e um terceiro em enfeites pequenos. Para administrar melhor as despesas com as fantasias, montou um barracão de costura com costureiras artesanais. E para dar ideia da necessidade de manter todos os custos sob controle dá o preço da roupa de uma baiana: CZ\$ 12 mil (só em material, fora a mão de obra). (**Jornal do Brasil, 08/11/1987**, p. 23),

Veremos no Salgueiro sob a chefia do diretor de carnaval Aygo de Sá serem adotadas medidas de planejamento econômico-financeiro com previsões de capital de giro e estratégias agressivas de compra.

No Salgueiro, o diretor de carnaval **Aygo de Sá** considera difícil pensar em agir sem capital de giro. Para ele, nas circunstâncias atuais da economia no país **o que salva o samba é o novo esquema empresarial da Liga**. Com a subvenção advinda da comercialização do próprio carnaval, Aygo tem condições de fazer um

planejamento orçamentário e obter um “empréstimo” com o patrono Miro Garcia. Junto aos fornecedores, a melhor forma de pagamento é à vista, por ser a única maneira de pechinchar algum desconto.

Aygo não gosta de falar em cifras por achar que quanto maior a divulgação do dinheiro disponível, maior a ganância dos inflacionadores do mercado. “No nosso setor não há pacote econômico que estabilize a moeda. Para os nossos fornecedores não há crise financeira. Eles fazem estoque e esperam o momento para vender, porque sabem que teremos de comprar: isopor, fibra, lamê, ferro, rodas, madeira, tudo. Senão, não há carnaval”

A diretoria administrativa promove juntamente com a diretoria social alguns eventos para angariar fundos. São as festas de quadra com pagodes, *shows*, sambas de roda e outros *marketing*s da escola. Mas, nesse aspecto, a recessão não poupou os sambistas. Aygo calcula uma redução de 30% a 40% no comparecimento de público na quadra, em relação ao ano passado. Mas faz questão de ressaltar que apesar da meta empresarial de não ter prejuízo, a escola investe e aplica no próprio carnaval até zerar a caixa. “No fundo, nós fabricamos e vendemos ilusões”. (**Jornal do Brasil, 08/11/1987, p. 23**),

Na sequência da reportagem, é colocado que na Portela, dentre as novas estratégias administrativas aplicadas com assertividade por Waldemar Martino - administrador do barracão - vemos uma minuciosa pesquisa de mercado.

Nem por isso tiram o pé do chão. **Waldemar Martino**, administrador do barracão da **Portela**, não dispensa uma pesquisa de mercado antes que seus compradores concretizem qualquer tipo de negócio. Com isso acabou descobrindo que em Americana (interior de São Paulo) a compra de quilômetros de tecido para 120 baianas e para a vestimenta dos 300 ritmistas da bateria saiu por um preço bem inferior ao do Rio. Da mesma forma chegaram à conclusão que a mão de obra para bordados e paetês em Barra Mansa é mais produtiva e barata. (**Jornal do Brasil, 08/11/1987, p. 23**),

No final da matéria temos Aniz Abraão David a exaltar o Carnaval carioca como a única coisa que melhorou, capaz de representar o Brasil.

O fato é que, apesar de mais sigilosos, em suas negociações que os empresários mais tradicionais, os executivos das escolas de samba nunca estiveram tão entusiasmados com o ramo agora. **Anísio da Beija-Flor** é taxativo: “A única coisa que melhorou nesse país foi a escola de samba. A única coisa que pode representar o Brasil. Não vejo nada chegar ao sucesso”. Para tanto, faz uma comparação. Pelo menos um milhão de pessoas disputam 100 mil lugares do Sambódromo e 150 mil no Maracanã são ocupados por pouco mais de 10 mil torcedores de futebol... (**Jornal do Brasil, 08/11/1987, p. 23**),

Para fechar a reportagem temos um apanhado de benefícios diretos gerados nesse momento, (Carnaval de 1988), pelo apelo turístico do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro:

O carnaval vai destampar a retração do mercado gerando nada menos que 500 mil empregos diretos e indiretos. E impulsionará, naturalmente, o crescimento do movimento na rede hoteleira, nos bares, nas companhias aéreas e numa infinidade de segmentos industriais e comerciais. De acordo com o presidente da Riotur, Alfredo Laufer, só em fantasias para 60 mil foliões deverão circular US\$ 10 milhões.

Calculando-se que cada turista gaste em média US\$ 100, numa semana 100 mil turistas deixarão US\$ 70 milhões no Rio. Por aí vai. Pelos cálculos de Laufer, o televisionamento (empresariado por Marcos Lázaro), a comercialização e a bilheteria estão com um rendimento previsto em torno de CZ\$ 600 milhões: 40% para as escolas e 60% para a Riotur. (**Jornal do Brasil, 08/11/1987, p. 23**),



Figura 73 - Aniz Abraão David comemorando mais uma vitória em carro de bombeiros em Nilópolis
<http://wellisonmagalhaes.blogspot.com.br/2008/02/nilopoliseernamente-ilpolis.html>

6.3 EXIGÊNCIAS ESPETACULARES

Os desfiles dessa época foram marcados por uma grandiosidade alegórica até então nunca vista. Foi a consagração do modelo de desfile que primava pelo aumento das dimensões das esculturas e do luxo na decoração dos carros, que se chamou, como já dissemos acima, de **super alegorias** e que se iniciara com **Joãozinho Trinta da Beija-Flor de Nilópolis**.

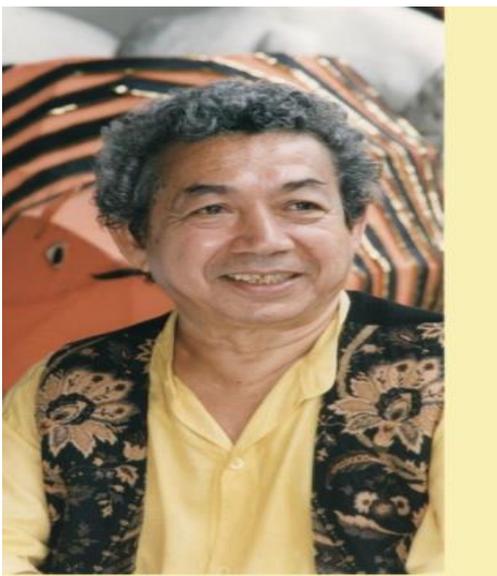


Figura 74 - Joãozinho Trinta - Fonte: Acervo Divirta-se

Veremos também nessa época a nova estética espetacular dos grandes carnavalescos como **Max Lopes**, **Renato Lage**, **Rosa Magalhães** trazendo novas linguagens em que eram incorporadas as mais recentes inovações tecnológicas.



Figura 75 - Max Lopes Fonte: Acervo Tudo de Samba



Figura 76 - Carro da Unidos Do Viradouro (1992) Fonte: Sambarazzo



Figura 77 - Carro alegórico da Imperatriz Leopoldinense (1994) – Acervo Tantos Carnavais

Felipe Ferreira em O Livro de Ouro do Carnaval coloca:

Por sua vez, os desfiles das principais escolas cariocas iriam refletir essa nova organização em apresentações cada vez mais elaboradas, com sambas-enredos embalados, criados especialmente para permitir a compreensão do enredo e uma boa resposta da plateia, associados a uma dedicação cada vez maior aos aspectos visuais e narrativos dos desfiles. Carnavalescos como Rosa Magalhães (a maior campeã dos

vinte primeiros anos do Sambódromo), Max Lopes e Renato Lage estabeleciam um novo padrão de qualidade estética para os desfiles, no qual os detalhes visuais e as novidades tecnológicas tornavam-se tão importantes quanto as “tradições” de canto e dança. Todas essas modificações imporiam um novo modelo para as escolas que buscavam associar elementos tradicionais às necessidades resultantes da nova postura “empresarial” do desfile. (FERREIRA, 2004, p. 365)

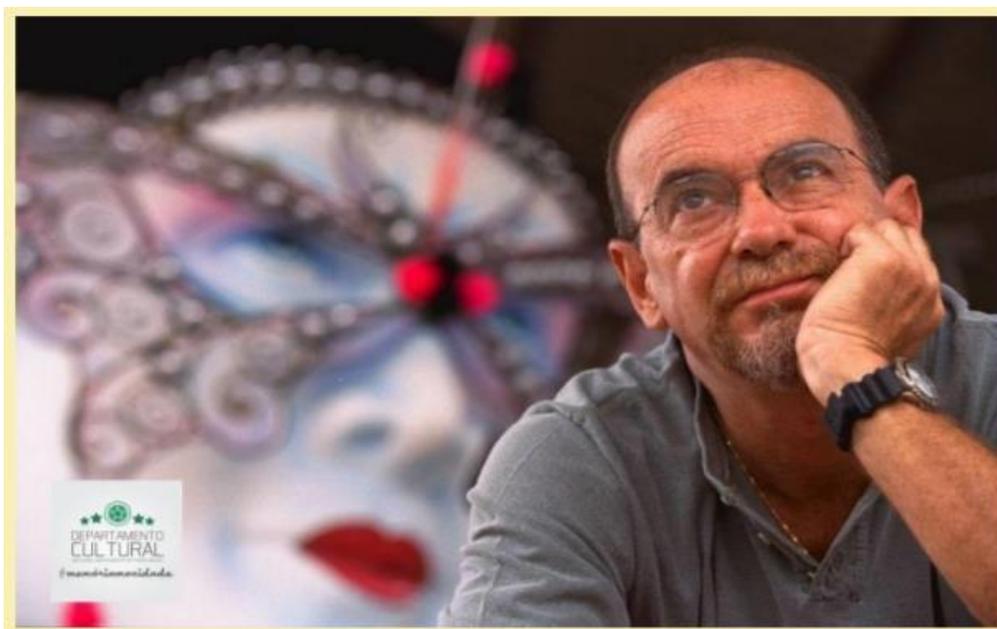


Figura 78 - Renato Lage – fonte: Departamento Cultural Mocidade Independente de Padre Miguel

Esse crescimento de volume dos elementos escultóricos, decorrente dessas exigências barrocas espetaculares, gerou um período de muito trabalho, criatividade e grande requisição de escultores pelas escolas de samba do grupo especial.



Figura 79 - Carro alegórico da Mocidade Independente (1993) – acervo Tantos Carnavais

6.4 VIVÊNCIAS E OBSERVAÇÕES DO AUTOR

Passaremos agora a abordar aspectos que julgamos relevantes em nossa pesquisa baseados na vivência direta do autor da presente tese, enquanto escultor de alegorias no período de recorte (anos 1980 e 1990).

6.4.1 CONTRATO DE PALAVRA

Quando um escultor de carnaval, durante os anos 1980 e 1990, buscava trabalho em alguma escola de samba, o processo de sua contratação seguia uma sequência de etapas e negociações que caracterizavam esse contexto único.

Geralmente, no início do segundo semestre, o movimento nos barracões começava a ficar mais intenso e os carnavalescos já tinham bem traçados seus enredos e os respectivos projetos de seus carros alegóricos. Já podiam, portanto, os apresentar para todos os envolvidos no processo. Eram os aspectos descritivos visuais do enredo (fio condutor do desfile), definidos em alegorias, com seus elementos tridimensionais avaliados em forma, escala e posicionamento.

Esse era para os escultores um momento de alegre expectativa em que se conheciam os enredos, se tomava ciência de quais carnavalescos estavam em quais escolas. Quem saiu, quem entrou. Quem foi para São Paulo. Qual escola poria mais carros na avenida. Qual escola apresentaria o enredo que possibilitaria um trabalho mais volumoso.

Havia um clima de disputa e ao mesmo tempo camaradagem e admiração nesses reencontros de recomeço. Uma sensação boa de orgulhoso pertencimento que os alegrava e afirmava enquanto um grupo seletivo e privilegiado protagonizava esse fabuloso espetáculo.

Esses artistas anônimos se dirigiam então aos barracões que, em sua maioria se localizavam, nessa época, no Pavilhão de São Cristóvão indo depois para a Zona Portuária.

Alguns escultores iam para renovar seu contrato. Isso se dava quando seu prestígio fora atestado por um campeonato ou uma boa colocação. Já a grande maioria ia disputar vaga negociando com os patronos, diretores e tesoureiros seus preciosos serviços. Muitas escolas contratavam mais de um escultor.

Nessa época do patronato houve uma grande competitividade entre as grandes escolas e a conseqüente necessidade de maior organização em todas as fases do processo de elaboração do desfile. Assim, os carnavalescos começaram a apresentar seus projetos em pranchas com desenhos de cortes, plantas baixas em escala, tudo tecnicamente correto, com as esculturas representadas em croquis que davam ao escultor uma boa noção do que eles queriam. Esse apuro nos modos de apresentação, como já foi colocado anteriormente, derivou da urgência de adaptação aos novos modelos produtivos. Era a instauração de uma dinâmica de produção semelhante à das firmas industriais. Esse fato rendeu às grandes escolas o apelido pejorativo de “Super Escolas de Samba S.A.”, dado por adversários menos favorecidos financeiramente ou cronistas de postura saudosista.

6.4.2 NEGOCIAÇÃO

A negociação de um orçamento para um número X de esculturas era feita com diretores, tesoureiros e muitas vezes também com o presidente que geralmente era banqueiro do jogo do bicho.

Cada escultor após ver e avaliar a complexidade, dimensões e grau de dificuldade de execução das peças de cada carro, deixava por escrito o valor por ele pretendido. Podia-se também propor um pacote único por todos os carros.

A partir de então, a escola geralmente contratava um escultor no início e, se necessário, geralmente na reta final, mais escultores. Esse número variava de acordo com as urgências, intenções e/ou necessidades dos carnavalescos.

O valor total do montante contratado pela empreitada era dividido em prestações e quitado à medida que o serviço avançava. Esses profissionais eram pagos semanalmente e, também assim, pagavam religiosamente suas preciosas equipes - geralmente aos sábados - selando um pacto de trabalho e confiança fundamentais no processo geral. Sobre esse aspecto nos fala Glinston Paiva em seu depoimento para essa pesquisa (v. apêndice):

Depois, tu vai lá falar com Fulano lá, que ele vai te dar o dinheiro pra tu começar. Vai acertar com ele quanto tu vai ganhar por semana. A gente vai te pagar por semana. Era sempre assim. E todo final de semana tava lá o dinheiro certinho. Era um paco assim. Imagina um paco de dinheiro assim. Um paco daqueles só de notas de cem. Era isso que eu recebia por semana, cara.

Quando era necessário, o escultor aumentava por conta própria o número de componentes de sua equipe e, se a escola de samba atrasasse o pagamento semanal, ele recorria ao próprio bolso para manter o ritmo do trabalho. Este era também um fator importante que pesava muito no reconhecimento de um bom escultor de carnaval.

A lealdade e a produtividade andavam de mãos dadas rumo à avenida, seguindo um código de ética próprio, onde a palavra dada e a honra eram as principais garantias e o motor das ações. Elas tinham que ser plenas em toda cadeia hierárquica, em cada elo da corrente, tendo como exemplo e modelo ético o banqueiro e patrono.

6.4.3 A ÉPOCA DE MAIOR VALORIZAÇÃO

O escultor de carnaval teve, nesse período, o seu grande momento de valorização. Ser escultor de alegorias de carnaval era sinônimo de pertencimento a um grupo seletivo – relativamente ainda pequeno - e unido. Era um grupo consciente de seu poder. Um poder advindo primeiramente de seu talento artístico, privilégio de poucos e dádiva da natureza, somado a um conhecimento adquirido em uma espécie de aprendizado hermético para escolhidos em iniciação somente possível no território inóspito dos barracões de antanho. Outro grande trunfo que estava em suas mãos e que garantia esse poder era o domínio dos novos materiais e suas respectivas técnicas. Por se tratar de um grupo seletivo e unido, esse poder era mantido por uma espécie de acordo entre esses escultores que garantia a negociação

de seus serviços em altos patamares mantendo bons preços pelos seus valorosos trabalhos. Era um código de conduta que garantia essa condição. Cobrar abaixo da média dos valores acordados era sinônimo de traição, de desvalorização da classe, uma atitude desprezível entre os escultores.

A relação do escultor com o topo da escala hierárquica era de confiança mútua. O contrato era feito na base da palavra dada e o orçamento que fosse combinado com o carnavalesco e a diretoria era anotado em um caderno pelo tesoureiro e, como no jogo do bicho, nas anotações do talão de apostas, valia o escrito. Porém, nenhum documento escrito podia substituir a palavra dada e, o valor desse documento residia no fato de ele ser a inscrição daquilo que “alguém disse a alguém na presença de testemunhas moralmente confiáveis” (GEETZ, 1997, p. 286). É curioso constatar que esse pacto de lealdade através da palavra dada é uma herança cultural ibérica e, por extensão, árabe, presente nos códigos de ética do Brasil paralelo da contravenção. Geertz acrescenta: “A palavra pessoal de um muçulmano conhecido, como escreveu Jeanette Wakin, era considerada mais valiosa que um pedaço de papel abstrato ou uma informação sujeita a dúvidas e falsificações.”

Muitas vezes o orçamento era renegociado um pouco abaixo da proposta inicial, mas, curiosamente, quando o escultor cumpria bem suas tarefas ou surpreendia em talento e eficácia, as compensações vinham com o passar das etapas, na forma de aumentos e prêmios. No final do processo, na maioria dos casos, o valor total obtido por um bom escultor ultrapassava a proposta inicial.

Era um reconhecimento de valor por grandes feitos típico de nossa cultura. Herança cultural ibérica segundo a qual aquele que realiza ascende ao prestígio e, quem se mostra inútil descende ao anonimato e esquecimento.

Admiração e respeito de todos

Nesse contexto ético o escultor assumia uma grande responsabilidade. Isso o tornava mais admirado, respeitado pelos bicheiros e por todos. Além de sua qualidade de artista, ele possuía boa disposição e coragem. Dele dependia uma importante etapa do surgimento das alegorias. Através do seu trabalho, junto com sua equipe, haveria a transformação dos blocos de isopor em peças únicas ou protótipos, elementos que davam aos carros volume, luz e movimento. Era a resolução 3D ao vivo dos devaneios do carnavalesco materializados em grandes dimensões, a dialogar diretamente com o tema de um enredo.

Enredo

O enredo é uma narrativa sobre um tema que varia todo ano, que se desenvolve na forma de um desfile, uma grande ópera ambulante cantada por todos os componentes na forma de um samba de enredo, acompanhado por uma grande orquestra de percussão que estremece o ambiente, músicos de cordas – cavaquinho e violão de sete cordas - e intérpretes com grande alcance de voz - os puxadores.

No que tange ao seu aspecto material, já no rastro histórico e inevitável do modelo de Super Alegorias , o enredo, no período de recorte da presente pesquisa, vai potencializar a imaginação dos criadores e possibilitar a realização do desfile direcionando as características indumentárias, as ações coordenadas de uma legião de atores-cantores-dançarinos e instrumentistas combinando elementos de cenografia na forma de grandiosos carros alegóricos bem como recursos cênicos espetaculares com as últimas novidades tecnológicas.

O enredo é o fio condutor que arrebatava a imaginação de toda uma comunidade. Ela, por sua vez, o apresenta em forma de canto, alegorias, fantasias e expressão corporal. O celebra com euforia em retumbante ritual rumo a um objetivo. É o enredo que dita o desfile que o apresenta para o resto do mundo.

A materialização do enredo em esculturas alegóricas criava uma aura em torno do escultor e o tornava protagonista de uma série de ações em episódios acompanhados por olhos atentos e fascinados de todos os envolvidos no processo, do presidente aos empurradores dos carros (formigões). Era como um seriado com grandes novidades a cada dia. A cada semana novas etapas do processo revelariam as peças alegóricas que teceriam as imagens daquele desfile e povoariam a memória de quantos dele participassem.

6.4.4 TEMPO E COBRANÇAS

A dimensão temporal no processo de realização de um desfile é um fator crucial a ditar o ritmo e as estratégias, a conduzir as ações em cada espaço, em todas as etapas. Das batidas dos surdos a marcar o tempo dos demais instrumentos, vozes e cadência dos corpos, passando pelas cronometragens de passagem na Passarela do Samba às batidas dos corações na hora da apuração na quarta-feira de cinzas.

Essa temporalidade, no espaço de produção de alegorias, assumia uma outra face e se instaurava criando ansiedade e expectativa. No barracão, a dimensão temporal se materializava na forma de um cronograma a ser perseguido. Havia um calendário no qual os dias eram riscados pelo administrador e com a frase em grandes letras: Faltam, (aí deixavam um espaço), dias para o carnaval. Nessa lacuna se encaixava um quadrado de papel cartão

com o número correspondente ao dia. Era o alerta geral da contagem regressiva. Como já foi dito antes, eram os novos tempos das “Super Escolas de Samba S.A.”.

Havia no decorrer dos meses uma expectativa da direção do barracão de que o cronograma previsto fosse cumprido. Havia, portanto, um prazo combinado com a devida antecedência para que todas as etapas do processo de execução dos carros fossem respeitadas, como em uma linha de montagem.

O diretor encarregado do barracão era quem acompanhava mais de perto esse processo e cobrava do escultor quando havia atraso na entrega das peças. Havia tolerância somente quando, por falhas logísticas de terceiros, faltava material.

O isopor do tipo específico para escultura certa vez ficou escasso no Rio, justo no período próximo ao Carnaval. Houve demora na entrega por causa de chuvas de verão nas estradas por uma semana – tempo que valia muito na correria de reta final. Nessas ocasiões ficavam as equipes paradas e, às vezes, iam trabalhar temporariamente em outras escolas até que a situação se normalizasse. Quando o material chegava, o escultor, então, tinha que ter jogo de cintura e aumentar o número de componentes de sua equipe, mesmo que por um pequeno intervalo. Tudo pelo cumprimento das metas.

6.4.5 CÓDIGO DE ÉTICA

Salvo as circunstâncias acima colocadas, quando o diretor do barracão ou o encarregado notava que o serviço não estava andando por motivo de ausência não justificável como, por exemplo: chegar de manhã cedo, começar uma etapa do trabalho, mas, em seguida, sair e só retornar à tardinha ou à noite, havendo suspeita de trabalho em outra escola, o “código de ética” era aplicado. Também eram malvistas as saídas simplesmente para beber, ou coisa que o valha, por tempo que prejudicasse o andamento do serviço – pois era tolerado e mesmo aceito um intervalo para se esticar e espaiar, porém que não fosse longo a ponto de atrasar o cronograma. Quando isso acontecia, aí então passava a valer um outro procedimento no qual prevalecia o código de ética do contexto paralelo – código esse que já fora aceito quando se firmavam as palavras dadas na contratação do orçamento. Era como se ele tivesse lido, tomado ciência e assinado um contrato de muitas cláusulas onde ficava patente quais seriam as consequências do não cumprimento da palavra dada. Era um contrato virtual, de palavras, invisível, porém mais válido que muitos feitos com papel.

Ao observar o contexto dos territórios onde acontece a produção dos desfiles com mais profundidade e também por um viés (para citar Clifford Geertz) ao mesmo tempo

jurídico e antropológico, veremos que as relações de trabalho entre as diversas equipes e os patronos das escolas e demais chefes administradores, são regidas por um conjunto de leis e convenções de um código de ética próprio daqueles, (para citar Becker) “mundos artísticos”. Extensão das regras aplicadas nas redes dos pontos de apostas nas áreas de influência dos respectivos bicheiros. É um código de lealdade que garante o bom funcionamento das relações de reciprocidade entre o jogo do bicho e a comunidade de fora e de dentro das escolas de samba. É o código de uma jurisprudência trabalhista própria, derivado daquilo que Geertz em sua antropologia comparativa chama de “saber local” ou “conhecimento local.”

É o conhecimento local em seus modos próprios de ser, que vai emprestar suas características gerando um conjunto de leis e convenções mais ajustadas à complexa dinâmica de sua realidade, sua sensibilidade jurídica própria. Que em seu contexto específico criou uma maneira própria de julgar fatos e aplicar leis e regras.

É curioso observar que no contexto dos barracões o código de ética do trabalho é todo ele fundamentado em princípios jurídicos de raízes culturais muçulmanas.

Mais uma vez veremos afirmada a grande influência árabe nos modos de ser em nossa cultura. A começar pela valorização da palavra empenhada como seladora de contrato.

Essa negação da validade legal de um ato escrito propriamente dito data dos períodos mais antigos do Islã, e nas fases formativas do direito islâmico a evidência escrita e também a evidência a que chamaríamos de circunstancial ou material, eram, com bastante frequência, totalmente rejeitadas. [...] Hoje em dia, quando a evidência escrita é aceita, mesmo que com certa relutância, a sua validade ainda é grandemente dependente do caráter moral do indivíduo ou indivíduos que, pessoalmente envolvidos em sua elaboração, emprestam-lhe sua própria autenticidade. Parafraçando Lawrence Rosen sobre práticas contemporâneas no Marrocos, não é o documento que torna o homem confiável, e sim o homem (e, em determinados contextos, a mulher) que dá autenticidade ao documento. (GEERTZ, 1997, pg. 286)

De uma maneira geral, como já mencionado, o escultor era bem-visto e considerado pelos seus patrões. Ele primeiro recebia advertências. Se essas não fossem suficientes para convencê-lo a se ajustar às regras de trabalho, se a sua conduta não priorizava o cumprimento de um pacto de honra firmado com um líder poderoso, se ele não fosse capaz de fazer sua parte nesse trabalho que envolvia toda a comunidade do território explorado e protegido pelo patrono da escola, entravam então em vigor outras medidas mais drásticas visando o bom andamento dos trabalhos do barracão.

No período recortado - anos 1980 e 1990 – vi esse código de ética ser algumas vezes desafiado por situações nas quais o escultor não conseguia em algum momento cumprir com o cronograma, ameaçando assim o ritmo dos trabalhos no barracão como um todo. O aspecto

peculiar dessa questão é que a importância do escultor naquele tempo era tamanha que havia uma mobilização de esforços e mesmo um esgotamento de possibilidades para que se restabelecesse o bom andamento dos seus trabalhos no barracão.

Nesse tempo um escultor que estava trabalhando para uma escola de samba no Pavilhão de São Cristóvão começou a se ausentar do barracão por períodos longos durante o dia. Esse fato levou a diretoria a deliberar uma providência cabível e pedir para que o pessoal da segurança interferisse colocando-a em prática.

O protagonista da escultura foi então convidado a permanecer trabalhando de forma ininterrupta no barracão, em regime fechado, até que se restabelecesse o ritmo do trabalho.

A princípio o escultor tentou argumentar que precisava ir em casa para fazer as compras do mês com sua esposa. Esse era considerado um justo motivo para uma ausência, mais do que suficiente para ser atendido, mas com uma condição: a de que ele aceitaria a ajuda de dois seguranças que o acompanhariam até em casa, pegariam a sua esposa e todos iriam ao mercado, fariam as compras e depois deixariam em casa as compras e a esposa. Ele voltaria com os seguranças para dar conta do serviço que havia contratado. Assim foi feito. Ordem dada, ordem cumprida. O escultor passou duas semanas a fazer esculturas de carnaval até alcançar as metas do cronograma.

Já presenciei momentos desse tempo em que os seguranças da escola ou do patrono iam até a casa do escultor ausente apanhá-lo cedo oferecendo transporte para o trabalho, com o indisfarçado intuito de o impedir de se desviar e ir para outra escola ou para uma “farmácia” – nome dado ao botequim pelos mais bebedores. Era uma medida drástica, porém aceita como normal, disfarçada, mas que mostrava uma boa vontade e um cuidado extremo para se evitar o pior para os dois lados envolvidos na questão.

Houve outros tantos episódios em que esse contexto de Brasil paralelo se evidenciava em sua forma ética peculiar.

Incrivelmente não faltam casos de escultores que começaram a trabalhar em alguma escola e se ausentaram do barracão já tendo recebido um bom dinheiro de sinal. Houve um caso desses no barracão de uma escola que se localizava na época na Zona Portuária, em que o escultor se mostrou muito pouco presente após ter começado os trabalhos e receber um sinal. Ele foi primeiro avisado com uma advertência e depois com um ultimato. Fora também procurado para uma estadia forçada no barracão sem ser encontrado. Nada lograra efeito. O escultor não retornou para quitar a dívida de trabalho.

Dizem que ele foi vítima de um assalto no qual meliantes deram-lhe tremenda surra em consequência do que ele acabou não resistindo aos ferimentos, vindo a falecer.

Nessa ocasião a hipótese mais provável do que de fato tenha ocorrido é a de um acerto de contas, de maneira indireta, com a contravenção, já que ela mesma patrocinava os escultores. Rei morto, rei posto. Logo em seguida, já surgia outro artista chamado para uma negociação relâmpago a fim de atualizar o cronograma.

6.4.6 SOLIDARIEDADE

Havia entre os escultores de carnaval desse tempo uma boa dose de solidariedade. Essa era demonstrada de maneira mais evidente quando acontecia uma espécie de um pequeno mutirão para socorrer um colega que estivesse enrolado com o cronograma - tinha que ser um amigo, já ter vivido com os demais situações e episódios em que a lealdade e o companheirismo fossem evidenciados. Via-se então surgir amigos trazendo sua força de trabalho para aliviar e até salvar a vida de um bom companheiro.

Me lembro bem de uma vez em que eu era da equipe de um bom escultor chamado Ventolídio e ele me convocou para socorrer o Elson, nosso amigo, que estava um pouco atrasado com o serviço. Nessa noite, após termos adiantado nosso trabalho – uma bonita estação de trem no enredo que homenageava Dercy Gonçalves – viramos a noite ajudando o Elson a terminar algumas peças.

Era curioso observar nessas ocasiões em que o tempo se tornava o maior adversário para se fazer uma peça grande e contava-se com a ajuda de vários escultores, como eles acabavam deixando nessas esculturas suas respectivas marcas. É que mesmo havendo uma técnica comum a todos, havia nesse tempo uma diferenciação nos traços e soluções de cada um. Via-se então, em uma figura humana, por exemplo, a cabeça feita por um, o tronco feito por outro, as pernas feitas por outro e assim por diante.

Sobre essa característica de mistura de traços diferentes em um mesmo trabalho de escultura de carnaval, Rosa Magalhães, em seu livro *Fazendo Carnaval – 1997* nos conta um episódio em que era preciso se esculpir com muita urgência um grande jacaré, sendo ele então feito por três escultores diferentes. Um fez a cabeça, outro fez o meio e o outro fez o rabo. Na hora de receber o pagamento e dividir o dinheiro, o escultor que tinha feito a cabeça queria receber a maior parte, pois achara a peça mais trabalhosa. Aí como os demais não concordassem em pagar mais ele destruiu a cabeça do jacaré.

Depois resolveriam tudo, pois esses episódios se desenrolavam em clima de cumplicidade e união, uma tensão positiva de apoio mútuo que fortalecia os laços de amizade.

Os trabalhos de ajuda entre escultores eram muito bem-vistos e incentivados pelos diretores, seguranças e principalmente pelos próprios patronos que admiravam o senso de união e solidariedade entre esses artistas, valores fundamentais para o funcionamento dessa fabulosa máquina de fazer carnaval. Quando visitavam de surpresa o barracão e um desses episódios estava acontecendo, os patronos demonstravam sua satisfação dando boas gorjetas de incentivo aos amigos solidários.

6.4.7 EQUILÍBRIO DE FORÇAS ANTAGÔNICAS

Esse código de ética do poder paralelo, como vimos, tinha um lado de grande amizade, lealdade, solidariedade e outro que era a sombra do primeiro, que resolvia na base das sentenças cruas e castigos extremos. Esse clima de tensões opostas a buscar equilíbrio de forças antagônicas era algo bastante barroco e brasileiro, a curva e a contracurva. Podia-se passar, com o livre arbítrio, em um instante do Céu para o Inferno.

Notava-se, entretanto, que tudo isso tinha também seu lado lúdico a minimizar e tornar mais leve e divertido esse contexto, à primeira vista tão pesado e de tensões passionais.

Certa vez, logo no início de meus trabalhos no carnaval, por ocasião de ir receber um pagamento relativo à execução de um carro alegórico cujo valor havia sido dobrado por deliberação dos carnavalescos Max Lopes, Mauro Quintaes e Lucas Pinto, aconteceu um episódio que ilustra de certa forma um curioso aspecto desse contexto.

Sentado em frente à mesa do tesoureiro, sendo então questionado por que meu pagamento deveria ser em dobro, ao apresentar minhas argumentações, vi o responsável pelo pagamento, que era um senhor de meia idade e militar, retirar da gaveta um revólver calibre 38, cano longo e cromado. Colocando a bonita arma em cima da mesa perguntou-me se aquilo que eu havia contado era verdade. Nesse instante eu disse a ele que meu pai me acordava todos os dias com um revólver daqueles, só que mais velho e enferrujado, por isso bem mais feio. Isso provocou uma estrondosa gargalhada que, a julgar pelas lágrimas, fez muito bem ao diretor brincalhão - truculento, ganhando na hora sua simpatia. Nesse momento, após fazer uma ligação para o Max Lopes e confirmar a veracidade dos fatos, ele me fez o pagamento em espécie (não se usava cheque, só dinheiro vivo) que tinha que ser conferido na hora pelo recebedor para que não houvesse dúvida de que tudo estava sendo feito corretamente.

É curioso o fato de que, após essas passagens, as relações dos escultores com as diretorias se tornavam mais amistosas e leves. Era uma satisfação de encontros com atitudes e gestos de cordialidade que eram regados à cerveja em horas de lazer na quadra ou fora do

contexto do barracão. Esses rituais de afirmação da lealdade e competência entre escultores e seus superiores do patronato da contravenção eram, pois, celebrações muito importantes, já que fortaleciam a união entre os agentes desse fenômeno.

Mostrava-se assim que o bom escultor era considerado um grande artista e, como tal, um ser raro e especial que tinha em suas mãos o poder de realizar como ninguém as obras que davam materialidade e monumentalidade ao desfile, momento sagrado para toda a comunidade. Além do talento nato, os escultores detinham o conhecimento sobre os novos materiais e seu respectivo domínio, novidade com tecnologia própria, improvisada e desenvolvida naqueles espaços de produção, restrita a um grupo seletivo e fechado. Daí, nessa época, valer a pena o esgotamento de todos os recursos para resgatá-lo e fazê-lo cumprir suas metas.

Foi interessante como, após o período de estadia forçada e direta no barracão para fins de acerto de cronograma, os laços de amizade e cumplicidade entre o escultor e os seguranças que o mantiveram em cativeiro se solidificaram, sendo essas ocasiões de cumprimento dos prazos e entrega das esculturas comemoradas com verdadeira alegria por ambas as partes, o escultor e os seguranças. O escultor e o presidente. O escultor e a comunidade. A escola sorria para o seu filho que conseguira salvar, literalmente.

Visita surpresa

Quando aconteciam as visitas surpresa do patrono ao barracão, era na seção de escultura que ele geralmente ficava mais tempo a admirar a transformação dos grandes blocos de isopor em esculturas de deusas, índios e negros fortes, de animais de nossa fauna, de belas formas a compor o núcleo expressivo dos carros de sua escola.

Nessas ocasiões eles vibravam satisfeitos, distribuía boas quantias em gorjetas, exaltavam o escultor e acompanhavam com atenção o surgimento progressivo das esculturas das alegorias, do desenho em croquis no barracão à glamurosa plenitude material na avenida. Também para esses mecenas as esculturas, por seu processo de surgimento, se tornavam uma narrativa visual de importantes etapas de uma obra coletiva em progresso, que se lhes desvelava aos poucos, a cada visita, em vários episódios como num seriado que teria seu ápice na Passarela do Samba.

Para o patrono, o escultor de carnaval era, portanto, um importante e admirado aliado na grande empreitada de botar a sua escola na avenida e ganhar prestígio. Esse artista plástico ajudava a dar brilho e visibilidade à sua comunidade. Contribuía de forma marcante na

construção de um padrão que dava à sua escola o privilégio de estar competindo no grupo das grandes pelo direito de voltar à avenida no desfile das campeãs ou, melhor ainda, ganhar o título máximo do Carnaval do Rio de Janeiro.

Os patronos tinham admiração por “seus” artistas e interessava-lhes a idoneidade do julgamento que possibilita a continuidade da competição, que também era uma competição entre eles. No Rio de Janeiro, a entrega simbólica das chaves da cidade pelo prefeito ao Rei Momo, ao instaurar a desordem legítima do carnaval, trazia para o centro da cena o mundo da contravenção. O desfile das grandes escolas do Rio de Janeiro, que ofereceu durante muitos anos o espetáculo à parte de autoridades públicas cumprimentando renomados contraventores carnalizava dessa forma o poder oficialmente instituído e as hierarquias de prestígio social. (CAVALCANTI, 1995, p. 41)

6.4.8 COMEÇO DO FIM

Em 1993 os 14 bicheiros que formavam a cúpula do jogo do bicho no Rio de Janeiro foram presos, acusados pela juíza Denise Frossard de formação de quadrilha. Eram eles: Castor de Andrade, Emil Pinheiro, Raul Capitão, Aniz Abraão David, Waldomiro Garcia (Miro), Waldemir Garcia (Maninho), José Scafura (Piruinha), Haroldo Rodrigues Nunes (Haroldo Saens Peña), Antônio Petrus Khalil (Turcão), Carlos Teixeira Martins (Carlinhos Maracanã), Luizinho Drummond, José Petrus (Zinho), Ailton Guimarães Jorge (Capitão Guimarães) e Paulinho Andrade. No entanto, seu poder no comando das grandes escolas permaneceu inalterado e continuou sendo exercido de dentro da prisão. Condenados a seis anos, todos eles foram soltos em no máximo três. Em dezembro de 1996 os dois últimos que ainda estavam presos (Haroldo Saens Peña e Waldemir Garcia) foram beneficiados pelo indulto de Natal.

O escultor de carnaval carioca continuou a ser valorizado até que, no início do século XXI, uma leva de escultores veio do estado do Amazonas para disputar espaço com os artistas do Rio. 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 (monetariamente) o trabalho dos escultores do Rio de Janeiro. Paralelamente, em resposta à essa concorrência, foram formadas, também no Rio, grandes equipes que abaixaram o preço dos serviços e trabalharam para várias escolas ao mesmo tempo.

Tem muita gente agora. Agora é o seguinte: não bastasse aqueles escultores que pegam tudo, né? Tem uns que eu não vou dizer o nome, que é pior que o pessoal de Parintins, pegam quatro, cinco escolas. Bota um monte de aluno lá de escultura prá trabalhar prá eles e ficam explorando os caras. Tudo bem, explora no começo. Depois, esses alunos que não são bobos nem nada, começam a tomar rumo procuram seu caminho próprio. Mas isso quebra, porque era uma coisa limitada que ele vai espalhando. Joga todo mundo no mercado. (Glinston Paiva.v apêndice)

Era o início do fim da época de ouro para esses artistas anônimos.

Em “Carnaval em seus múltiplos planos” (2009), organizado por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Renata de Sá Gonçalves, temos, em uma pesquisa de campo no espaço de produção de alegorias da escola de samba Portela, um relato no qual o assistente de carnaval do carnavalesco Alexandre Louzada, André, apresenta dois escultores de Parintins, atestando com elogios a boa qualidade de seus serviços:

André se prontificou a me acompanhar pelo barracão, mostrando alguns carros alegóricos e, de maneira especial, a confecção da águia, símbolo da escola, que estava a cargo de um adrecista oriundo de Parintins. Nos fundos do barracão, fomos apresentados a um escultor, especialista em trabalhos com isopor, que era muito “fera”, também “importado de Parintins”. Nas palavras do assistente de Louzada, “ali no barracão da Portela eles haviam conseguido reunir”, de uma mesma família de Parintins, que lá trabalham para Boi –Bumbás adversários. Para o assistente de carnaval da Portela, “aqueles caras eram “feras” e tinham muito que nos ensinar” [aos profissionais do carnaval do Rio de Janeiro]. As técnicas de articulação e de movimentação dos carros alegóricos, desenvolvidas pelo “pessoal de Parintins”, chamam a atenção do público nas apresentações no Bumbódromo, na Amazônia, e alimentam a vinda desses técnicos, no período de carnaval, para várias escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro. (CAVALCANTI e GONÇALVES, 2009, p.9)

Ao despontar o século XXI se havia consolidado um novo modo produtivo nos barracões, decorrente da mercantilização do desfile e que se desenvolvera nas décadas anteriores. A organização se fez presente também na melhoria dos espaços de produção e apresentava, em relação à situação inicial da ocupação dos armazéns do Cais, um quadro de um visível avanço.

Depois, não houve nos barracões modificações estruturais significativas até que, no ano de 2005, sob a prefeitura de César Maia, foi inaugurada na Zona Portuária a Cidade do Samba, um imenso conjunto de barracões, consolidando ainda mais o modelo empresarial, que passou a contar com um espaço especialmente pensado para abrigar a produção dos carros alegóricos e fantasias, com instalações mais adequadas. Mas esse já é assunto para futuras pesquisas. Fiquemos com o recorte de nossa pesquisa nos anos de 1980 e 1990.

Dentre tantos fatores importantes que contribuíram diretamente na valorização da produção escultórica daqueles tempos, o poder dos contraventores nas escolas de samba do Rio de Janeiro resiste ao tempo e se mantém até hoje, muito embora mais discreto e sem o

grande incentivo de suas presenças carismáticas e motivadoras que caracterizaram sua época de ouro. Sua influência e modelo patronal, entretanto, deixaram marcas profundas e indeléveis.

7 O TESTEMUNHO DOS PROTAGONISTAS

7.1 ENTREVISTAS COM CARNAVALESCOS, ESCULTORES E UM JURADO DE ALEGORIAS.

No presente capítulo vamos apresentar, como parte fundamental de nossa pesquisa de campo, a forma como foram colhidos os depoimentos de alguns dos principais agentes que protagonizaram a produção de alegorias para as escolas de samba no período recortado, bem como do artista plástico e jurado de alegorias, atuante no período, Maurício Salgueiro. São importantes agentes compartilhando suas experiências em episódios que, estudados, vêm corroborar nossa hipótese de que esse foi o período da história do Carnaval carioca em que o trabalho do escultor foi mais valorizado.

Para tal objetivo usaremos o método sugerido pela especialista Verena Alberti, baseado em seu roteiro geral de entrevistas.

O roteiro geral de entrevistas deve ser elaborado com base no projeto e na pesquisa exaustiva sobre o tema. Sua função é dupla: promove a síntese das questões levantadas durante a pesquisa em fontes primárias e secundárias e constitui instrumento fundamental para orientar as atividades subsequentes, especialmente a elaboração dos roteiros individuais.

O momento de elaboração do roteiro geral encerra a oportunidade de reunir e estruturar todos os pontos levantados até então e articulá-los com as questões que impulsionaram a pesquisa.

Reunindo-se tais dados teremos uma visão abrangente e ao mesmo tempo aprofundada daquilo que já se sabe do objeto de estudo e daquilo que se quer saber através das entrevistas.

A transcrição completa das entrevistas encontra-se nos Anexos.

7.2 PERGUNTAS AOS ESCULTORES

Os três primeiros escultores entrevistados, **Elson Cardoso, Glinston Dias de Paiva e Paulo Remanowsky**, trabalham nas escolas de samba do Rio de Janeiro desde meados da década de 1980 e continuam atuantes até hoje. Já **Rodrigo Bonan e Marina Vergara** são representantes da nova geração que se iniciaram em fins dos anos 1990.

1. Como foi o início de sua carreira como escultor de carnaval?
2. Como eram os barracões nessa época?

3. Qual escola e enredo foi mais marcante para você?
4. Em que época você se sentiu mais valorizado?
5. Quais escolas você trabalhou, que eram patrocinadas pelos banqueiros do jogo do bicho? Quem era o patrono?
6. Como era sua relação com os patronos do jogo do bicho?
7. O que mudou com a Cidade do Samba?
8. O que você acha que contribuiu para a desvalorização do trabalho dos escultores de Carnaval no Rio de Janeiro?
9. Qual carnavalesco você gostou mais de trabalhar?

7.3 PERGUNTAS AOS CARNAVALESCOS

Mauro Quintaes e Max Lopes

1. Como começou sua carreira de carnavalesco?
2. Como eram os barracões nessa época?
3. Qual escola, ano e enredo foi mais marcante para você?
4. Em que escola você estava trabalhando quando foi inaugurado o Sambódromo?
5. Em quais escolas patrocinadas pela contravenção do jogo do bicho você trabalhou?
6. Como foi sua relação com os patronos do jogo do bicho?
7. Na sua opinião qual a importância da escultura para o desfile de Carnaval?
8. Como tem sido ao longo do tempo sua relação com os escultores?
9. Quais escultores você destacaria?
10. O que você acha que contribuiu para a desvalorização do escultor de Carnaval do Rio de Janeiro?
11. O que mudou com a Cidade do Samba?

7.4 PERGUNTAS AO ARTISTA PLÁSTICO E JURADO DE ALEGORIAS MAURÍCIO SALGUEIRO

Maurício Salgueiro é uma figura muito importante em minha trajetória de escultor - acadêmico, contemporâneo e de alegorias de Carnaval - é, sem sombra de dúvida, o meu grande incentivador e exemplo de versatilidade, capaz de transitar fluidamente como

importante mediador pelas mais diversas faces dessa arte. Conhecedor da arte acadêmica, da escultura contemporânea, do design avançado e instalações cinéticas, Maurício Salgueiro conhece, executa com maestria e também julga as esculturas de alegorias dos desfiles com um olhar rico de grandes experiências estéticas e vivências de nossa cultura carioca. Olhar profundo, universal e brasileiro, formado desde os anos dourados, passando pelos anos de chumbo, sempre contemporâneo, se renovando como os desfiles.

Maurício Salgueiro Felisberto de Souza (Vitória, Espírito Santo, 1930), hoje com 90 anos de idade é um dos nossos mais importantes artistas plásticos modernos. Foi pioneiro da arte cinética no Brasil. Criou os troféus Coruja de Ouro, em 1969 e Humberto Mauro, em 1971 para o Instituto Nacional de Cinema e Copa do Brasil, em 1975 para o Campeonato Brasileiro de Futebol. Foi professor em diversas universidades no Rio de Janeiro (Pontifícia Universidade Católica – PUC, Universidade Santa Úrsula, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal do Rio de Janeiro) e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Na Escola de Belas Artes da UFRJ, foi meu professor no curso de Bacharelado em Escultura (1984).

O seu interesse pela estética dos desfiles de Carnaval vem desde 1950, quando ingressou como estudante na então Escola Nacional de Belas Artes. Em 1976 foi convidado pela Secretaria de Turismo para ser jurado no concurso dos desfiles dos Ranchos e Escolas de Samba e, em 1986 foi convidado pela LIESA para ser jurado do concurso de desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial no Rio de Janeiro no quesito alegorias, função que exerceu até 2004.

“Parabéns pela tese que vai surgindo sobre um assunto tão importante, tão carioca e tão brasileiro!” (Maurício Salgueiro, antes da entrevista).

1. Como estudante, escultor e professor da Escola de Belas Artes (EBA), você vivenciou a época em que as esculturas cenográficas e de alegorias para desfiles das Grandes Sociedades, dos Ranchos e das Escolas de Samba eram feitas em papel machê. Você poderia nos falar um pouco sobre a participação da EBA nesse processo?
2. Você testemunhou a ascensão das escolas de samba e a transição, na produção cenográfica dos desfiles, da estética de caráter artesanal e comunitário para uma outra de origem acadêmica do final dos anos 50 em diante. O que você lembra dessa passagem?

3. Você conviveu com Fernando Pamplona na época em que ele era cenógrafo no Teatro Municipal e foi ser carnavalesco da Acadêmicos do Salgueiro?
4. Como você se tornou um jurado de alegorias no desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro?
5. Como era o processo de julgamento?
6. Como era feito o acompanhamento da produção das alegorias para a avaliação no julgamento?
7. Qual a importância da escultura na produção de um desfile?
8. Muitas escolas eram patrocinadas pelos banqueiros do jogo do bicho. Como era sua relação com esses mecenas?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos anos de recorte da presente tese, décadas de 1980 e 1990, presenciamos sob o olhar do autor, (um escultor de alegorias de carnaval desse período), a consolidação do Carnaval do Rio de Janeiro como um evento cultural, econômico, político e social de imensas proporções, resultado de décadas de crescente valorização dos desfiles das escolas de samba como confraternização do espírito carioca (e brasileiro) e poderosa atração turística.

Nesse período, os desfiles das escolas de samba se consagraram como um mega espetáculo mobilizando para a sua realização um sem-número de trabalhadores distribuídos em várias equipes nos espaços de produção (barracões), em organizações comandadas pelos banqueiros do jogo do bicho. Destacamos, nesse grande esquema produtivo, o trabalho do escultor como um de seus principais protagonistas.

Com o intuito de legitimar a hipótese de que esse foi o período da história das escolas de samba em que o trabalho do escultor de alegorias foi mais valorizado e bem pago, apresentamos um conjunto de fatos que concorreram para que ao longo desse tempo se estabelecessem essas condições histórico-sociais que resultaram nessa afirmativa.

Mostramos em sucinto histórico a evolução das esculturas de carros de desfile de carnaval desde as Grandes Sociedades, Ranchos até as Escolas de Samba e nessas a passagem dos humildes carros com esculturas em papel machê de características populares, periféricas e artesanais, a uma nova estética cenográfica de origem acadêmica, com esculturas em novos materiais (*vacuum forming*, isopor e resina de poliéster).

Mostramos que essa evolução se caracterizou pela influência de profissionais da classe média, folcloristas, cenógrafos, figurinistas e pintores vindos de escolas e ateliês de arte, que dariam grande ênfase ao aspecto visual dos desfiles: Dirceu e Marie Louise Nery (Acadêmicos do Salgueiro – 1959), Beatrice Tanaka (Portela- 1966), Fernando Pamplona (Acadêmicos do Salgueiro – 1960 a 1962), que traria na sequência Joãozinho Trinta, Laíla (Luiz Fernando do Carmo), Arlindo Rodrigues, Rosa Magalhães, Maria Augusta, Max Lopez, Renato Laje, depois Mauro Quintaes e tantos outros que brilharam durante o período recortado da presente pesquisa.

Nesse momento foram intensificadas a magia dos desfiles e a abertura das escolas à sociedade como um todo – em processo iniciado nas décadas de 1960 e 1970 - relativizando ainda mais as fronteiras e diferenças entre os estamentos. De mera espectadora, a sociedade passou a participante no processo de realização do desfile. Foi ao longo desse tempo que

creceu ainda mais o afluxo das classes média e alta para as escolas. Esse foi mais um importante fator a contribuir para o engrandecimento e mercantilização dos desfiles.

Mostramos que, ao longo do período 1980 e 1990, nos barracões das escolas (então localizados no Pavilhão de São Cristóvão, Centro e grandes armazéns abandonados na Zona Portuária), se processaram transformações estruturais físicas e operacionais consequentes das novas exigências de grandiosidade e luxo das alegorias, dimensões das esculturas, dos carros e do desfile como um todo a partir dos novos ângulos de visão das arquibancadas na Avenida Presidente Vargas e, principalmente, após a inauguração da Passarela do Samba, com o modelo de super alegorias idealizado por Joãozinho Trinta.

Malgrado as precárias condições iniciais desse contexto único de produção, foi nesse período e lugar que se materializaram, pelas mãos dos escultores, os geniais devaneios de grandes carnavalescos. Foi nesse lugar e tempo que se desenvolveu a escultura em isopor e fibra cujas peças formaram o núcleo expressivo dos carros alegóricos. Foram esses artistas que, a serviço das grandes escolas de samba, operaram as transformações estéticas (com ênfase no visual) que dariam ao desfile o status de “Maior Espetáculo da Terra”, trazendo para os escultores de alegorias do Rio de Janeiro a maior demanda e valorização de seus serviços.

Ao longo do período recortado, progressivamente, as condições de trabalho, instalações e os modos de produção, no início marcados pela precariedade, foram chegando a um grau satisfatório, principalmente nos anos 1990, em que escolas como Imperatriz Leopoldinense, Mocidade Independente de Padre Miguel e Beija-Flor de Nilópolis eram exemplos de que organização era sinônimo de sucesso.

Foi um período que o “povo carioca”, representado por diversas classes sociais, bairros diferentes, profissões diversas e outras variações, afirmou a sua imensa capacidade de organização em torno de um evento e ritual que se reinventa a cada ano. Hora da prodigiosa demonstração de talento e mobilização que o fez conquistador de espaço e importância no quadro político-cultural.

Por sua visibilidade para o mundo, o desfile dessa época coroou a afirmação da identidade nacional, como ápice de um processo que se iniciou na década de 1930 popularizado na figura da baiana - com Carmem Miranda - e do malandro carioca - Zé Carioca - ambos ao ritmo do samba.

Foi a hora em que o mundo interconectado pelo rádio e pelo cinema viu e sentiu que a parcela menos favorecida do nosso povo não é uma massa amorfa e submissa, como supõem tantos sociólogos pós-modernos. O povo brasileiro, representado por essa parcela do Rio de

Janeiro, mostrou sua arte, força e capacidade de realização. Com sua energia mestiça e hedonista arrebatou fruidores de todo o mundo à celebração da existência através desse ritual de beleza e alegria, de visual, canto e dança (samba), de imenso poder catártico. Foi a hora da afirmação do desfile enquanto obra de arte coletiva, evento cíclico, anual e ininterrupto, reflexo estético das tensões existenciais e da complexa dinâmica de nossa cidade.

Mostramos a passagem da técnica do papel machê, cujo grande mestre foi Júlio Matos, para a nova técnica do isopor com outro grande mestre da cenografia Yarema Ostrog. Descrevemos em detalhes o processo de execução e a tecnologia improvisada dos escultores de carnaval para a dinamização do trabalho em isopor.

Fizemos essa análise tendo como foco a arte dos escultores de alegorias que, no período recortado, foram os detentores de um poder advindo não só do seu talento, mas também do domínio dos novos materiais e respectivas técnicas. Apresentamos, a partir da vivência do autor nesse contexto, nuances e detalhes intimistas da passagem da escultura de papel para o isopor e a fibra, descrevendo essas novas técnicas e a capacidade criativa e improvisadora dos escultores na criação de aparatos elétricos e ferramentas próprias. Nesse momento eles foram requisitados e valorizados como em nenhum outro tempo. Consideramos, pois, a época recortada, (apogeu do mecenato da contravenção nas escolas), como o período de ouro para esses artistas anônimos e suas equipes.

Apontamos a mercantilização dos desfiles capitaneada pelos patronos do jogo do bicho como mais um importante fator para o engrandecimento das escolas. Eles criaram a LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba) gerando autonomia e recursos. Implantaram um sistema de administração mais ajustado à nova demanda, com moldes empresariais de produção (Super Escolas de Samba S.A), mas com seu código de ética e jurisprudência trabalhista próprio, baseado no “saber local” (Geertz), permeado de tensão e passionalidade nas relações com seus artistas e trabalhadores da imensa rede de serviços que compunham aqueles “mundos artísticos” (Becker).

Apresentamos esse fato através da própria vivência deste autor, de recortes de reportagens, estudos e depoimentos dos carnavalescos e escultores entrevistados, bem como do grande artista moderno, ex jurado de alegorias do desfile das grandes escolas do Rio de Janeiro, Maurício Salgueiro.

Julgamos os dados reunidos, juntamente com as entrevistas acima, fundamentais na afirmação de nossa hipótese: **o período recortado de nossa pesquisa (décadas de 1980 e 1990) foi o momento de maior valorização dos escultores de alegorias na história das escolas de samba do Rio de Janeiro.**

Buscamos responder: quem eram, onde, como e para quem trabalhavam esses artistas anônimos; que fatores contribuíram para que o período de recorte de nossa pesquisa fosse considerado sua época de ouro (em prestígio e em termos monetários); como se dava sua relação trabalhista com os patronos contraventores do jogo do bicho; como funcionava seu esquema produtivo nesse ambiente de criação e realização de seu trabalho, enquanto parte tão valorizada nesse ritual extremamente brasileiro; que fatos foram determinantes para o declínio do valor (em termos monetários) das esculturas e consequente fim da época de ouro para os escultores cariocas.

É importante frisar que, quando falamos em desvalorização dos serviços dos escultores, nos referimos tão somente ao aspecto monetário da questão, posto que a importância dessa arte (e obviamente seus artistas) é inquestionável, já que as esculturas formam o núcleo expressivo dos carros alegóricos ligadas pelo fio condutor da narrativa do tema do desfile.

Finalmente, esperamos que esse trabalho, ao apontar fatos e dados inéditos nos estudos sobre esse assunto, tenha esclarecido alguns aspectos cruciais da história recente da escultura de carros de desfile no Carnaval da cidade do Rio de Janeiro e assim venha contribuir para futuros estudos e pesquisas sobre esse e outros temas afins.

APÊNDICE

TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

Entrevista com o escultor de alegorias de Carnaval Elson Cardoso – Rio de Janeiro – 17 de agosto de 1962

NC – Como foi o início de sua carreira como escultor de Carnaval?

EC – Foi na Mocidade Independente de Padre Miguel. Fui levado pro barracão por uma costureira e baiana da escola, vizinha nossa do bairro de Cordovil, a pedido do meu pai. Eu tava desocupado, não tava fazendo nada e ela me levou prá conhecer. Eu já gostava de desenhar desde criança e já tinha interesse com a arte. Aí ela me levou e me apresentou à escola. Aí eu fiquei trabalhando com adereço, mas logo em seguida, na ocasião, o Chiquinho, que trabalhava comigo, me encaminhou para a escultura. Aí eu fui ser ajudante do escultor, que na época era o Jonas. E ali trabalhei um tempo com ele e aprendi algumas coisas. Nesse tempo ainda não se usava o fio níquel e não tinha o poliuretano pra colar o isopor. Era cola HI-17. A gente cortava o isopor com arame dobrado e com pedaços de madeira nas extremidades e ia serrando. Era na faca, no serrote e nas lixas. Aí, no ano seguinte já começaram a me dar algumas coisas para eu fazer. O enredo foi Tupinicópolis (1987) e o carnavalesco era o Fernando Pinto.

NC – Como eram os barracões nessa época?

EC – Não tinha muita estrutura. Não tinha essa estrutura que tem hoje. Mas era muito aconchegante tudo. Era uma coisa muito mais de improviso. Quando chovia dava um trabalho do caramba. Mas o pessoal trabalhava com muito amor. Uma diferença muito, muito grande. Tinha alma, era bem diferente.

NC – Qual escola e enredo foi mais marcante prá você?

EC – Eu acredito que foi Tupinicópolis mesmo, a primeira, a primeira foi muito marcante pra mim. Na primeira mesmo foi que eu fiquei na avenida assim, deslumbrado, olhando aquilo tudo. Acho que foi um enredo muito bacana mesmo. Fernando Pinto era um mágico. Aquele camarada era fantástico.

NC – Em que época você se sentiu mais valorizado?

EC – Eu acho que foi quando eu cheguei na Beija-Flor, em 1995. Depois de trabalhar sete anos na Mocidade eu fui pra Beija-Flor e aí eu fui muito valorizado. O primeiro enredo foi “Aurora do Povo Brasileiro”, em 1996, o carnavalesco foi o Milton Cunha. Ali na Beija-Flor eu peguei a escola toda

sozinho, uma responsabilidade tremenda. No final dos anos 80, os escultores eram muito valorizados, mas eu ainda estava engatinhando. Pra mim, me senti mais valorizado quando cheguei na Beija-Flor.

NC – Quais escolas você trabalhou que eram patrocinadas pelos banqueiros do jogo do bicho? Quem era o patrono?

EC – A Mocidade Independente de Padre Miguel, com seu Castor de Andrade. A Beija-Flor de Nilópolis com seu Aniz Abraão David. Paralelo à Beija-Flor, fiz o Salgueiro, peguei algumas coisas pra fazer. Também era patrocinada pelo banqueiro do bicho, Miro Garcia. União da Ilha não era do bicho. A Portela, ne? Na Portela era o Capitão Guimarães. A Viradouro, também fiz algumas coisas no início lá. Era o seu Zé Carlos Monassa. Acho que foram só essas mesmo.

NC - Como era sua relação com os patronos do jogo do bicho?

EC – Eu tinha um trânsito muito bom com eles. Eles tratavam bem os escultores. Eu tinha muito mais contato com o Aniz Abraão David. Muito, muito amigo mesmo. Foi muito bacana comigo. Um paizão, entendeu? Pô, aquele ali...não tenho palavras. Com seu Castor não tive muito contato. Quem negociava era outras pessoas. Ele não fazia contato direto com a gente. Tinha intermediários. Com seu Aniz era direto. Sentava com ele, negociava com ele. Amigão.

NC – O que mudou com a cidade do Samba?

EC – Eu acho que falta é...com essa mudança falta aquilo que a gente já falou: alma. Eu acho que hoje é tudo muito parecido. Antigamente tinha uma diferença de uma escola pra outra. Os barracões eram distantes, então ninguém tinha contato com ninguém. Era muito diferente. Melhor no passado. Até mesmo o número de funcionários é muito reduzido em comparação com aquela época. Era bastante gente. Era mais artesanal o carnaval. Agora, ali na Cidade do Samba, fica todo mundo esperando chegar determinado material e aí tu olha pra escola, todo mundo igual, Todo mundo usando aquele mesmo material. Antigamente a gente criava esse material pra colocar nos carros. Agora não. Todo mundo usa a mesma coisa. Muito repetitivo.

NC – O que você acha que contribuiu para a desvalorização do trabalho dos escultores de carnaval do Rio de Janeiro?

EC – O número de carros diminuiu muito e a concorrência aumentou. Antigamente eram dez doze carros fora os tripés. Agora são seis carros. Tem escola que só faz cinco carros. Diminuiu muito o volume de trabalho e aumentou a quantidade de escultores com muita gente nas equipes, cobrando pouco e pegando várias escolas. É o caso das equipes de Parintins. Pararam de dar valor à gente.

NC – Qual o carnavalesco que você gostou mais de trabalhar?

EC – Gostei de trabalhar com o Milton Cunha. Assim que cheguei na Beija-Flor era o Milton e trabalhei com ele também na União da Ilha.

NC – Quais escultores você acha que influenciaram seu trabalho?

EC – Yarema, Ventolídio, Nivaldo Carneiro, Glinston. De cada um que você vai vendo o trabalho, você aprende uma coisa nova. No final acaba sendo influenciado por vários deles.

Entrevista com o escultor de alegorias Glinston Dias de Paiva – Recife – Pernambuco - 9 de julho de 1959

NC – Como foi o início de sua carreira como escultor de carnaval?

GP – Foi através da Globo, da TV Globo. Eu fazia adereços. Na ocasião quando saiu um eu entrei na vaga dele. Foi quando o Fausto saiu. Entrei como auxiliar de aderecista. Depois com o tempo, já com dois anos de casa é que passei a aderecista. E aí, nesse dia a dia do trabalho e tal vi que os colegas aqui trabalhavam no carnaval. E eu sempre ficava curioso quando via eles conversando durante o expediente: Tô fazendo a São Clemente, tô fazendo a Cubango. O Gerson, que era aderecista lá conversando com o Tiãozinho que era laminador. Tô fazendo a São Clemente e tal... O Moacir negão: pô, rapaz, eu tô fazendo a Mangueira. Tô na Mangueira fazendo umas peças lá de adereço. E eu naquele meio fiquei curioso pra saber como era trabalhar no carnaval.

Tinha o Ricardo Denis. O Ricardo Denis era o outro aderecista que trabalhava no carnaval. Fazia o Salgueiro. Um dia me chamou pra ir com ele. Foi quando eu conheci o Yarema Ostrog. Esse aqui é o Yarema! O Yarema estava fazendo umas cabeças de boi engolindo cabeças humanas, umas cabeças humanas engolindo cabeças de boi, uma loucura de carnaval, assim surreal.

E aí, rapaz, eu perguntei pro Ricardo se era legal trabalhar pro carnaval, se eles pagavam direitinho. Ele falou, não, é legal, sempre trabalhei e não tive problema, sempre pagaram direitinho. Isso foi em 87. Aí fiquei amigo do Yarema. Ia lá no armazém no galpão que ele ficava, que era um depósito do Teatro Municipal. Eles guardavam coisas de cenários lá dentro.

Eu já conhecia o isopor e fazia esculturas na Globo, quando fui trabalhar na Mangueira. O carnavalesco era o Elói Machado. O enredo era Chiquinha Gonzaga. O primeiro carro que eu fiz era com seis Zé Carioca. Dois na frente e quatro em pé. Um com pandeiro, outro com surdo, outro com cuíca, cada um com um instrumento de bateria. Inclusive tinha até movimento. Foram reproduzidos em fibra e eu fiz uma treta de movimento lá. Na época o barracão da Mangueira era lá atrás do edifício “Balança, mas não cai”, ali perto do Liceu de Artes e Ofícios.

No ano seguinte saí da Mangueira e fui para o Pavilhão de São Cristóvão. Foi em 88.

NC – Como eram os barracões nessa época?

GP – Era aquela coisa meio largada, não tinha essa organização que tem hoje. Era bem caído. Muita coisa jogada prá tudo que é lado. Tudo largado, espalhado. As instalações tudo muito ruim. Até hoje tem escola que é assim com aquele caos desorganizado que eles fazem questão de reaproveitar. Tem umas alas que destinam só pra guardar alegorias velhas. Alegorias de carnavais anteriores para reaproveitar tudo espalhado pelo barracão.

NC – Qual escola e enredo foi mais marcante para você?

GP - Foi a Mocidade Independente de Padre Miguel com o enredo “Chuê chuá as águas vão rolar” com o Renato Lage. Inclusive fomos campeões. Ela veio a ser campeã. E marcou bastante. Fiz muita coisa prá escola. O barracão era perto do Metrô da Praça Onze.

NC – Em que época você se sentiu mais valorizado?

GP – Justamente nessa época mesmo. Nessa época não tinha tanta concorrência. Você vê que hoje em dia tem uma invasão de outros estados. Principalmente do Amazonas. O pessoal de Parintins. Não que eles não trabalhem bem. Eles trabalham bem, mas trabalham bem por pouco dinheiro. Cobram muito barato e é aquela coisa: você tá trabalhando no seu local, você conhece todos os seus concorrentes, sabe quem é bom, sabe quem não é, quem cobra bem, quem cobra barato, sabe quem tem bom nível de cultura, quem é rápido, sabe tudo. Mas agora, não tem como, cara, é muita gente. Depois desse evento da Cidade do Samba vem muita gente de outros estados pra cá, né? Até antes da Cidade do Samba. Começou a Cidade do Samba, começou a cair.

NC – Quais escolas que você trabalhou que eram patrocinadas pelos banqueiros do jogo do bicho? Quem eram os patronos?

GP – Na Mangueira era o Zinho. Na Mocidade era o Castor de Andrade. Naquela época era bom porque a gente lidava direto com o patrono. Falava direto com o presidente. Não tinha essa coisa de conversar com tesoureiro como é hoje. Fechava negócio direto com o dono, entendeu? No Salgueiro – Acadêmicos do Salgueiro – era o Miro Garcia. Na Portela era o Capitão Guimarães, eu acho. Não, era o Seu Carlinho Maracanã. Tinha o Piruinha, o Scafura. Na Santa Cruz era o Pugo. O Pugo era o bicheiro lá da Santa Cruz.

Trabalhei também para a Imperatriz Leopoldinense. O patrono lá era o Seu Luizinho Drummond. Trabalhei na Beija Flor. Lá o presidente era o Seu Aniz. O enredo foi o “Ratos e Urubus”.

NC – Como era a sua relação com os patronos do jogo do bicho?

GP – Era muito boa. Eles gostavam de mim. Gostavam do meu trabalho. Quando eu dava um orçamento eles não regateavam o preço. Era sempre assim: É isso que você quer meu filho? Quer trabalhar, tudo bem. O trabalho vai ficar bonito? Então pode começar o trabalho. Pode começar

amanhã mesmo. Depois, tu vai lá falar com Fulano lá, que ele vai te dar o dinheiro pra tu começar. Vai acertar com ele quanto tu vai ganhar por semana. A gente vai te pagar por semana. Era sempre assim. E todo final de semana tava lá o dinheiro certinho. Era um paco assim. Imagina um paco de dinheiro assim. Um paco daqueles só de notas de cem. Era isso que eu recebia por semana, cara.

Eles gostavam de acompanhar as esculturas sendo feitas. Falavam: as esculturas tão bonitas, esse carro tá bonito.

Eu fazia, uma vez por semana, um churrasquinho, um arrozinho, uma farofinha. Uma vez por semana tinha essa confraternização e os presidentes vinham e comiam churrasquinho com a gente. Eram muito bons.

NC – O que mudou com a Cidade do Samba?

GP – O que mudou é que tem menos trabalho. Tem muita gente agora. Agora é o seguinte: não bastasse aqueles escultores que pegam tudo, né? Tem uns que eu não vou dizer o nome, que é pior que o pessoal de Parintins, pegam quatro, cinco escolas. Bota um monte de aluno lá de escultura prá trabalhar prá eles e ficam explorando os caras. Tudo bem, explora no começo. Depois, esses alunos que não são bobos nem nada, começam a tomar rumo procuram seu caminho próprio. Mas isso quebra, porque era uma coisa limitada que ele vai espalhando. Joga todo mundo no mercado. Naquela época o escultor era respeitado e valorizado porque ninguém fazia nada. Não tinha quem fizesse. O escultor chegava numa escola de samba e fazia uma escola inteira com dois três ajudantes.

NC – O que você acha que contribuiu para a desvalorização dos escultores de carnaval do Rio de Janeiro?

GP – Tudo que acabei de falar. Porque alguns escultores descobriram uma fórmula de fazer mais escolas pagando mais ajudantes, aqueles assim especializados, uns caras que tinham uma noção, que tinham estudado escultura em algum lugar. Eles tinham um conhecimento da forma. Usam até estudantes a UFRJ. Eles descobriram uma fórmula de pegar várias escolas e botarem um montão de gente trabalhando. Aí proliferou, proliferou demais. Isso, mais o pessoal de Parintins, quebrou geral.

NC – Qual carnavalesco você gostou mais de trabalhar? Qual o mais difícil?

GP – Olha, na época eu curti muito trabalhar com o José Félix. Na Santa Cruz e São Clemente. Lá no Cais do Porto. O José Félix foi o que eu mais gostei de trabalhar. Sabia dizer o que queria e deixava os escultores trabalhar do seu jeito, à vontade, e isso dava sempre um bom resultado.

O mais chato foi o Renato Laje. Ele pede para fazer uma coisa assim muito no ar. Ele dá um desenho que só dá uma noção do tamanho e da proporção que vai ficar no carro. Não te dá uma noção de expressão. Pede pra fazer umas coisas que tu vê que não vai dar certo. Aí você avisa que não vai dar certo, mas ele insiste, e só depois que dá errado é que ele sossega.

Entrevista com o escultor de alegorias de escolas de samba Paulo Remanowsky – 4 de junho de 1954 – Nilópolis RJ

NC – Como foi o início de sua carreira como escultor de carnaval?

PR – Ah, foi com Joãozinho Trinta, tem muito tempo, assim que Joãozinho foi pra Nilópolis para a Beija – Flor e aí começou aquele projeto de mutirão em Nilópolis. Aí eu iniciei o trabalho com ele, com pintura, desenho, pintando os muros. Pinte aquela entrada de Nilópolis. Eu fazia grafites naqueles muros grandes. Comecei na Beija – Flor.

NC – Como eram os barracões naquela época?

PR – O barracão da Beija – Flor era em Nilópolis, entendeu? No início era em Nilópolis e aí era tudo levado lá pro Centro. Depois que eles foram ali pro Centro perto da Frei Caneca. Depois foram para o Cais do Porto. O barracão de muitas escolas era naqueles galpões do Cais do Porto. Era muito ruim, muito precário e aí foi mudando, melhorando aos poucos, até a Cidade do Samba.

NC – Qual escola e enredo foi mais marcante para você?

PR – Teve vários, tanto carnaval que a gente fez... Mas o da Beija – Flor foi o mais marcante, foi o do lixo, carnaval do lixo. Eu tava presente, na época eu era o escultor geral. Modéstia à parte fui o cara mais atuante. Fiz de tudo. Fiz muito silk screen. O Cristo mendigo fui eu que fiz. Aquela faixa, “mesmo proibido rogai por nós”, eu pintei na hora.

NC – Em que época você se sentiu mais valorizado?

PR – Todas foram muito boas, mas a época de 90 foi muito boa. Financeiramente falando, foi na época de 90 até 2000 e um pouquinho, 2005 no máximo. Depois foi caindo. Com o pessoal de Parintins inflacionou muito o mercado.

NC – Quais as escolas em que você trabalhou que eram patrocinadas pelos banqueiros do jogo do bicho? Quem era o patrono?

PR – Rapaz, quase todas as que eu trabalhei, eles que patrocinaram. Eles pagavam muito bem. Na Beija – Flor era seu Aniz, na Portela era o seu Carlinhos Maracanã, no Salgueiro era o Maninho. Na Cubango também ganhei um dinheiro legal, era o Marcelo Kalil (filho do Turcão). Ele gosta muito do Carnaval. Quando ele entrou pra Viradouro em dois anos a escola foi campeã.

NC – Como era a sua relação com os patronos do jogo do bicho?

PR - Era legal demais, eles valorizavam o artista. Sempre pagaram muito bem. Se orgulhavam do trabalho. Os caras são “vaidoso”! Gostam muito da arte. São os verdadeiros mecenas patrocinadores

das artes. Eu tinha uma amizade muito boa com o seu Anísio. Na Portela, seu Carlinhos Maracanã era uma pessoa muito boa, pelo amor de Deus!... Pagavam bem. Infelizmente os mais cascudos já saíram fora. O Anísio era um cara muito atuante, muito participante do Carnaval. Eu trabalhei muito tempo na Beija-Flor. Seu Anísio era um grande entusiasta. Luizinho Drummond também era “muito bom de onda”. Seu Anísio foi um dos mais entusiastas. Com toda idade ele ainda é um grande entusiasta. A Mocidade no tempo do Castor era outra coisa.

NC – O que mudou com a Cidade do Samba?

PR – Foi bom porque melhorou as instalações, mas quando juntou tudo parece que a negociação ficou prejudicada porque houve uma equiparação dos preços num nível baixo. Quando os barracões eram distantes um do outro não se sabia os valores negociados pelos escultores de cada escola. E ali tem um custo alto pra escola. Isso foi um lado ruim da história.

NC – O que você acha que contribuiu para a desvalorização do trabalho dos escultores de carnaval no Rio de Janeiro?

PR - A concorrência. A concorrência que vai crescendo em todos os ramos de trabalho mais aquela coisa da crise que foi surgindo no país. Parintins baixou bastante o preço das esculturas também, mas não foi só isso, e essa concorrência já faz parte do processo.

NC – Qual carnavalesco você gostou mais de trabalhar? Qual o mais difícil?

PR – Os carnavalescos bons, teve muitos. Gostei muito de trabalhar com Yvamar Magalhães, o grande mestre Alexandre Louzada. Eram caras bons de trabalhar. Eles falavam o que queriam, mas te dão liberdade. Eles sempre dizem o que querem, mas também te deixam trabalhar. Com o João eu me dava muito bem. Como ele não tem igual. O João era muito bom de trabalhar. O João era diferente. Já por outro lado, tem uns carnavalescos que se não for com a tua cara começa a implicar contigo. Tem uns aí que desanima. Não dá pra trabalhar.

Entrevista com o escultor de alegorias Rodrigo Bonan – Itaboraí RJ – 24 de abril de 1976

NC – Como foi o início de sua carreira como escultor de Carnaval?

RB – E u trabalhava na época 1995, na banca de jornal do meu pai e sempre me interessei por arte, mas nada me atraía a exercer uma profissão, fazer algo assim. Até que eu conheci um cara chamado Nivaldo que era professor de escultura da Escola de Belas Artes da UFRJ, era escultor e morava em

um atelier na esquinada rua Nóbrega com Domingues de Sá em Santa Rosa, perto da banca onde eu trabalhava. Ele sempre chegava zoando, muito brincalhão e disse que estava fazendo uma escultura lá. Eu fui lá ver. Era uma figura de um árabe saindo da parede. Quando eu vi, aquilo me encantou na hora. Parecia Moisés abrindo o Mar Vermelho. Eu já tinha uma pegada de arte de fazer balão com a minha mãe e aí quando eu vi essa peça, comecei a encher o saco dele, a perturbar o tempo todo. Aí ele começou a me ensinar a base do estudo de figura humana com aqueles bonequinhos para dar noção de movimento e proporção. Foi meus primeiros passos ali. Aí nessa época minha namorada engravidou e eu tive que tomar uma decisão. Só sabia fazer balão e falei: não quero mais isso pra mim. E aí eu já tinha uma coisa que vinha da academia através do Nivaldo e comecei a trabalhar com artesanato. Aprendi a fazer máscaras de papel machê com Renê Amaral que era sócio do Nivaldo no atelier. Assim que minha filha nasceu, fui fazer uma decoração no restaurante “Yorubá”, por indicação do Renê. Comecei a ganhar dinheiro com a venda dessas máscaras. Uma das sócias do restaurante, a Neide disse: não desista, você vai brilhar. Naquela época eu via o Nivaldo falando de Carnaval, de trabalho em barracões de escolas de samba e me interessei. Quero fazer alguma coisa para o Carnaval, quero ser que nem esses caras. Até que eu fiz uma máscara da deusa Shiva e fui lá na prefeitura de Itaboraí, que lá tinha desfile de escola de samba, para tentar alguma coisa, iniciar por lá. Achava que o Carnaval do Rio era algo muito distante pra mim. Então marquei uma reunião com o prefeito. Nesse dia estava lá o presidente da Barra do Bufo”. Eu pensei: hoje vai dar tudo certo. Rapaz, quando eu entrei na sala para falar com o prefeito ele disse: pendura seu trabalho aqui na sala que a gente vai ver. Eu falei: eu preciso de uma ajuda, o presidente da Barra do Bufo tá aqui, me apresenta e deixa ele ver meu trabalho. Ele disse: não, não é assim não, eu vou ter que falar com ele primeiro. Deixa aqui que eu falo com ele depois. Pô, pra eu fazer aquela máscara tive que pegar dinheiro com meu pai prá comprar cola cascorex. Uma situação muito complicada. Fiquei p. da vida, peguei a máscara levei pro meu pai e falei prá ele pendurar na banca e vender por trinta reais. Até que um dia, um amigo do meu pai, padrinho do João Calheiros viu e falou: que legal, é de Bali? É de madeira? Meu pai disse: não, é de papel machê, meu filho é que faz. Aí ele levou pro João Calheiros, que levou pro Alexandre Louzada que gostou e mandou me chamar. O Alexandre tava na Mangueira nessa época, marcou e no dia seguinte eu fui lá. Olha, pela minha religião eu não posso comprar a máscara da Shiva. Tem que ser doada. Me doa e você entra no Carnaval. Quero fazer coisas em papel machê e você vai entrar. Aí comecei lá. Não sabia trabalhar em isopor. O escultor era o Átila. Ele de longe esculpindo e eu lá olhando. Aí o André, que trabalhava comigo: cara, por que você não faz as máscaras em isopor? Vamos tentar, pô! Aí o André pegou o isopor e fez uma máscara de caveira. Aí eu falei com o Alexandre: posso fazer em isopor? Pode. Aí comecei a fazer meu trabalho ali. Meu início, meu primeiro contato com o Carnaval, na Mangueira.

NC – Como eram os barracões nessa época?

RB - Eram bem ferrados. Você sabe, você pegou vários barracões assim desse tempo. Em termos de estrutura não dá nem pra comparar com a Cidade do Samba hoje em dia. Não era tão concorrido. Naquele tempo dava até medo. O barracão era muito feio, era complicado. Chovia no barracão, enchia d'água, muito calor, muito mosquito. Eu me lembro na época que eu trabalhei na Caprichosos, era tudo aberto. Na época que eu entrei, o barracão da Mangueira era perto da rodoviária ali no Cais do Porto. A Mangueira era do lado da Grande Rio. Era um do lado do outro.

NC – Qual escola e enredo foi mais marcante pra você?

RB – Ah... Maria Bethânia, Carnaval da Mangueira. Não tem outro, não tem outro pra mim! Esse foi um ano muito bom de trabalho. Energia muito boa. Ninguém imaginava. Rolava um burburinho de outras escolas. Ninguém imaginava que a gente levaria esse campeonato. Prá mim foi um susto e um presente. Todos os carnavais têm um peso na nossa carreira. Sempre se vai aprendendo cada dia mais, errando menos. Acaba aprendendo com nossos erros mesmo. Mas ali na Mangueira foi um momento muito bacana mesmo.

NC – Em que época você se sentiu mais valorizado?

RB – Foi no último Carnaval do Joãozinho Trinta. Na Vila Isabel - 2005. Não foram os mesmos valores da Rocinha em termos financeiros. No ano das Navegações. O primeiro ano do presidente Moisés e foi o primeiro ano do Joãozinho Trinta na Vila. Foi marcante porque chamaram a Marina Vergara, Andréia, Flavinho, Glinston. Vários artistas e escolheram a mim. Levei uma pasta grande cheia de fotos e aí Joãozinho virou uma página, virou outra. Eu tinha feito a Caprichosos no ano anterior. Aí ele fechou a pasta, olhou pro Moisés e falou é ele. Aquilo pra mim foi... Aquele dia ele tinha tido uma reunião com vários escultores e escolheu a mim. E foi o último Carnaval que o cara fez. Foi um ano bom que eu senti valor profissional. Aprendi muita coisa com ele. Como olhar uma escultura. Grande Joãozinho Trinta.

NC – Quais escolas você trabalhou que eram patrocinadas pelos banqueiros do jogo do bicho? Quem era o patrono?

RB – Trabalhei na Mangueira. O patrono era o Zinho. Na Portela, que era patrocinada pelo Carlinhos Maracanã. Que eu me lembre foi essas duas a Portela e a Mangueira.

NC – Como era sua relação com os patronos do jogo do bicho?

RB – O seu Carlinho, pelo menos nesse tempo, era um cara meio fechado. Mas eu lembro que uma vez eu precisei de um dinheiro adiantado. Era um adiantamento de duas semanas, era uma época de fim de ano, queria comprar algumas coisas. Eu me lembro que eu peguei um cheque com meu pai, mil reais na época. Eu ganhava quinhentos por semana. Então eu lembro que ele me chamou, fui lá na sala dele e ele me deu o dinheiro e eu dei o cheque na mão dele. Ele disse: O que é isso? É um cheque pra

compensar no banco. Ele pegou o cheque e rasgou numa porrada de pedaços e disse: “Pra mim, o que vale é a sua palavra!” Podem falar o que for, mas com todas as pessoas que eu trabalhei nesse meio o aperto de mão valia tudo. Até hoje o que vale é o aperto de mão. Todo negócio é selado com o aperto de mão e o que vale é a palavra.

NC- O que mudou com a Cidade do Samba?

RB – Em termos de conforto e estrutura foi legal, mas em termos profissionais a diferença que eu senti é que marginalizou muito o escultor. Antes, quando eu trabalhava lá em meio a Elson, Glinston, Rema, essa galera, eu notei que era mais fechado nosso espaço. Agora, não, na Cidade do Samba virou um ponto turístico pra todo mundo chegar e dizer que é escultor. Então assim, deu abertura para vários outros profissionais. Isso acabou prejudicando a galera que era artista, que lutou muito pra tá ali. Quem passou por tudo aquilo no passado nos barracões antigos, prá montar uma estrutura. Então eu acho que perdeu um pouco o encanto do escultor ali na Cidade do Samba. Essa é a realidade. Vem vários escultores de várias cidades, de Parintins, de outros lugares e começaram a modificar, a evidenciar o valor financeiro e não o profissional. Acho que essa foi a grande mudança. Eu senti isso. Não sei os outros, mas eu senti assim.

NC – O que você acha que contribuiu para a desvalorização do trabalho dos escultores de Carnaval do Rio de Janeiro?

RB – Acho que faltou um pouco mais do olhar dos presidentes das escolas. Porque o que eu vejo hoje, é assim, se você tem uma amizade com o presidente, você continua numa escola sempre. Mas, às vezes quem lutou mais pra se posicionar, pra estarem aqui, não. Os carnavalescos, eles querem exatamente que executem além até do que fazem e criam no papel. Então aí vai bater o valor e fica uma briga injusta, né? Eu peguei uma época de Parintins... um exemplo: quanto é a escultura, é cinco mil prá fazer no isopor. Aí vem o pessoal de Parintins: eu não faço a escultura toda em isopor porque é muito caro, não gasto muito isopor. Faço só as mãos e a cabeça com isopor, o resto eu faço com ferro, crio o movimento cubro com tecido pinto e cobro quatro mil. Aí, cara começou a coisa toda a degradingolar. Você vê, o Glinston tem valores de carros alegóricos dele de até noventa mil, naquela época, vinte, vinte e cinco anos atrás. Hoje você não consegue fechar um carro com valores assim. Naquela época entrou um escultor de Parintins no Salgueiro e me tirou. O Glinston perdeu um trabalho com Renato Lage por causa de valores, todo mundo sabe disso. Outro foi o Poggi. Saiu do Carnaval por causa de um carro de uma sereia. Ele cobrou setenta mil pela sereia. O Poggi sempre fez a águia da Portela. Aí veio o pessoal de Parintins e fechou o carro todo por sessenta mil. Poggi nunca mais voltou pro Carnaval.

NC – Qual carnavalesco você gostou mais de trabalhar?

RB- Mauro Quintaes. Amo trabalhar com ele. Joãozinho Trinta, Alex de Souza do Salgueiro. Caê Rodrigues, Fran Sérgio, gente muito boa. Alexandre Louzada, meu pai no Carnaval, aprendi muito com ele.

Entrevista com a escultora de alegorias Marina Vergara – Rio de Janeiro – 15 de outubro de 1967

NC – Como foi o início de sua carreira como escultora de Carnaval?

MV – Conheci o trabalho de esculturas de carnaval através dos escultores da EBA, Nivaldo Carneiro e Gilberto Cortes, que me inspiraram e encorajaram, em 1989, a procurar os barracões das escolas de samba. Ambos eram alunos da EBA e já trabalhavam com Carnaval.

NC – Como eram os barracões nessa época?

MV – Meu primeiro trabalho e contato com o isopor foi em 1991 na Unidos de Lucas no antigo Pavilhão de São Cristóvão (bati literalmente na porta do barracão e me ofereci como estagiária. Após um hiato de 7 anos fazendo uma carreira artística individual com exposições pelo Brasil e exterior, em 1998 volto para o carnaval do Rio de Janeiro a convite de um amigo, o escultor Carlos Eurico Poggi (O Michelangelo do isopor). Inicialmente trabalhei como sua ajudante e no ano seguinte peguei meu primeiro carro como escultura, a convite do carnavalesco Chico Espinoza, que me lançou no mercado do carnaval, fiquei na Unidos da Tijuca por dois anos consecutivos. Ambos os Barracões deste período tinham péssimas condições de higiene, eram muito sujos e cheio de ratos por todo lado, quanto aos banheiros nem se fala, eram péssimos. Era difícil colocar uma escultura no prumo.

NC – Qual escola e enredo foi mais marcante para você?

MV – A escola mais marcante sem dúvida é a GRES Grande Rio, onde trabalho há dez anos e o enredo foi o de **2020 - "Tata Londirá: O Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias"**, com os dois carnavalescos estreados no grupo especial oriundos da Série A, **Gabriel Haddad e Leonardo Bora**.

NC – Em que época você se sentiu mais valorizada?

MV – Demorou, mas hoje em dia obtive mais reconhecimento do meu trabalho como escultora e mulher.

NC – Quais escolas você trabalhou que eram patrocinadas pelos banqueiros do jogo do bicho? Quem era o patrono?

MV – GRES Grande Rio, patrono Jayder Soares. Estácio de Sá, Carlinhos Maracanã.

NC – Como era sua relação com os patronos do jogo do bicho?

MV – Minha relação é de respeito mútuo.

NC – O que você acha que contribuiu para a desvalorização do trabalho dos escultores de Carnaval do Rio de Janeiro?

MV – Acredito que com a chegada das imensas equipes dos escultores de Parintins, perdemos para os orçamentos extremamente baixos que eles propunham. Pegavam praticamente todas as escolas e entregavam os carros totalmente prontos.

NC – O que mudou com a cidade do Samba?

MV – A Cidade do Samba é um excelente local para desenvolver as técnicas da escultura em isopor, além de ser iluminado e limpo, é muito bem adaptado para confecção dos carros alegóricos.

NC – Qual carnavalesco você gostou mais de trabalhar?

MV – Chico Espinosa, Cahê Rodrigues, Fabio Ricardo, Gabriel Haddad e Leonardo Bora e Paulo Meneses.

Entrevista com o carnavalesco Mauro Quintaes

NC – Como começou sua carreira de carnavalesco?

MQ - Comecei por um acaso. Na necessidade de um dinheiro extra, saía do Metrô do Rio e ia trabalhar no barracão da Vila Isabel com o carnavalesco Max Lopes, que vinha a ser amigo do meu pai. Ali dentro, com o tempo fui subindo de cargos até ter o convite para assinar um carnaval junto com o consagrado Max Lopes. Esta parceria iria durar nove anos, até que eu me sentisse maduro e trilhasse carreira solo.

NC – Como eram os barracões nessa época?

MQ - Barracão naquela época era um galpão, ou nas docas ou em outras partes da cidade. Geralmente eram galpões na área perto do Sambódromo. As condições podem ser comparadas as que hoje vivem as escolas do grupo de acesso. Não havia nenhuma segurança preventiva, nenhuma condição sanitária de uso e em geral as alturas (pé direito) eram bem aquém do necessário para se desenvolver uma grande alegoria. Algumas escolas ainda tinham condições de um espaço melhor.

NC – Qual escola, ano e enredo foi mais marcante para você?

MQ - O momento que mais me consagrou foi no Porto da Pedra com um enredo que falava da loucura. Um tema ousado para a época. Esse enredo me rendeu visibilidade e muitos prêmios.

O desfile que mais me marcou pela sua relevância foi sem dúvida o momento que conto a história da grande Bibi Ferreira na Unidos do Viradouro. Foi uma honra que marcou minha trajetória.

NC – Em que escola você estava trabalhando quando foi inaugurado o Sambódromo?

MQ - Na inauguração do Sambódromo eu ainda não trabalhava no Carnaval. Foi em 1984. Eu iniciei na Vila Isabel no ano de 1985.

NC – Em quais escolas patrocinadas pela contravenção do jogo do bicho você trabalhou?

MQ - Vila Isabel, Imperatriz Leopoldinense, Unidos do Viradouro, Acadêmicos do Salgueiro, Mocidade Independente de Padre Miguel.

NC – Como foi sua relação com os patronos do jogo do bicho?

MQ - Minha relação sempre foi de funcionário e presidência. Nunca ultrapassei a relação artista presidente.

NC – Na sua opinião qual a importância da escultura para o desfile de Carnaval?

MQ - Escultura é e sempre foi minha preferida manifestação artística no Carnaval. Adoro ter e poder representar formas de grandes proporções. Sou criterioso na anatomia e sempre procuro trabalhar com artistas que entendam minha proposta. Resumindo, a escultura é a base do meu trabalho.

NC – Como tem sido ao longo do tempo sua relação com os escultores?

MQ - Minha relação com os artistas é de parceria. O artista em questão deve entender que ele é a extensão da minha arte. As contribuições devem ser feitas em comum acordo. Tive muitos problemas com os artistas de Parintins que em alguns momentos tinham dificuldade de entender que nem tudo é Parintins e nem todo corpo é de índio e nem toda cor é fluorescente. Hoje eles já entendem um pouco melhor que cada tema requer uma maneira de esculpir.

NC – Quais escultores você destacaria?

MQ - Professor Nivaldo, Poggi, Flávio Policarpo, Rodrigo Bonan, Glinston Paiva, Andrea Vieira. No meu começo trabalhei muito com o artista de nome Ventolídio.

NC – O que você acha que contribuiu para a desvalorização do escultor de Carnaval do Rio de Janeiro?

MQ - Acredito que a chegada dos escultores de Parintins definiu um patamar de orçamentos muito abaixo do que era imposto pelos grandes nomes da festa.

A vinda do artesanato de Parintins, com custo bem abaixo, redefiniu o valor do trabalho do escultor no Carnaval do eixo Rio e São Paulo.

NC – O que mudou com a Cidade do Samba?

MQ - A Cidade do Samba cria um ambiente de trabalho mais digno e seguro para os artistas. O fato de podermos montar o carro por inteiro, também contribui muito para o requinte dos acabamentos. Ter a visão da obra completa foi uma contribuição fantástica. Trabalhar em um ambiente seguro e limpo sem dúvida foi a maior contribuição, devolvendo a dignidade que os artistas e os técnicos merecem. O ponto negativo é o fator surpresa que se foi... O fato de todos juntos em um mesmo ambiente dificulta o tal segredo. Outra facilidade é que de alguma maneira ficou mais fácil para aquele artista que atende mais de uma escola ter todas num mesmo ambiente.

Entrevista com o carnavalesco Max Lopez

NC - Como começou sua carreira de carnavalesco?

ML – É uma história já batida até, mas eu vou contar.

Eu comecei na época que eu estudava no Colégio Militar. Eu desenhava para um grande costureiro do Rio de Janeiro. Acho que era um dos melhores do Brasil, que era o Hugo Rocha. E eu desenhava noivas prá ele. Então eu comecei a desfilar no Salgueiro, na ala da Mercedes Batista, que era uma ala coreografada. Era uma ala do Teatro Municipal e eu comecei a desfilar ali. E aí desfilei dois ou três anos na ala da Mercedes Batista e comecei a ajudar o Pamplona e o Arlindo. No “Pega no Ganzê” (Festa Para Um Rei Negro -1971), já comecei a ajudar eles a fazer o Carnaval. E aí começou daí. Aí eu já era passista, virei bailarino da Mercedes Batista, virei destaque do Salgueiro, presidente de uma ala enorme lá, uma ala mais elitizada. Trabalhei em vários segmentos da escola, fui tesoureiro das alas unidas, eu não fiquei só naquilo do desenho. Quando eu comecei, eu não esperava fazer carnaval, eu não queria, não era o meu ideal. Mas eu comecei a ajudar o Pamplona e o Arlindo e aí me empolguei. Comecei a fazer a Unidos de Lucas, que era uma escola pobre lá de Cordovil, lá de Parada de Lucas. E aí eu não tinha carro, saía da Tijuca de ônibus, pegava dois três ônibus prá ir prá lá, mas ia. Por isso que eu digo que a gente passava um grande sacrifício prá ser alguma coisa. Hoje, você vê meia dúzia

de pessoas que aparecem e dizem que são carnavalescos, mas não sabem desenhar um quadro e dizem que é carnavalesco. E não é por aí. Eu acho que o Carnaval, a escola de samba propriamente dita, você tem que entender o que é. Não pode fazer só porque desenha. Desenhar, qualquer um pode desenhar.

NC – Como eram os barracões nessa época?

ML – Meu primeiro barracão eu fui trabalhar dentro do Mercado São Sebastião, acho que é no Irajá. Então, eu ia de ônibus de manhã cedo e voltava de madrugada. Dentro de três boxes no Mercado. Rua do Feijão, propriamente dita. E eu fiz os carros ali e a gente tinha... os siris ficavam andando de noite lá e a gente botava espelho no siri. Ficava aquele monte de espelho andando dentro do barracão (risos). E aí, o que acontece... depois eu peguei a Imperatriz no Cariri, na Invernada de Olaria (delegacia de polícia). O barracão era lá e era aberto, era o pátio da Invernada de Olaria. Então, a Igreja da Penha ficava bem em cima. A gente pedia a ela prá não chover, porque com o sol que fazia, se chovesse ia engruvinhar os carros todos. E aí, subi com a Imperatriz com esse sacrifício. E a gente vinha empurrando os carros de lá até a Avenida. É, na época. E eu ajudava a empurrar também. Cada barracão era num lugar. Arrumava um galpão vazio, invadia, era assim. Depois foi pro Pavilhão (Pavilhão de São Cristóvão). Foi outro problema também. Não tinha conforto, muito rato, não tinha água, tinha que botar água prá beber. Muito precário. Muita barata...e outra, era dividido por quase a totalidade das escolas. Ali foi um sacrifício muito grande prá quem fazia Carnaval. Tem carnavalesco que aparece, dá ordem e vai embora... e essa não era a minha praia. Eu gosto de meter a mão na massa. Você trabalhou comigo no Pavilhão, você sabe como era aquilo. O barracão engloba pessoas de vários níveis sociais. A própria escola de samba. Você tem que ter vocabulário para o mais alto nível e para o mais baixo, prá ter a conquista, senão você não conquista a escola e aí é trabalho perdido. Você pode fazer um trabalho lindíssimo, mas, se a escola não estiver na tua derruba o teu trabalho. O carnavalesco às vezes tem que ser até psicólogo. A Mangueira nós fizemos ali, onde era o barracão dela na Praça Onze, perto do Liceu. Fizemos ali, “Verde Que Te Quero Rosa” e o “Braguinha” (1984) – “Yes, Nós Temos Braguinha”. “O Braguinha” nós fizemos ali quando ainda era aberto, não tinha teto, tinha que botar uma lona prá não molhar. Era tudo em papel machê. Não tinha isopor ainda. Era forma de gesso, ia do gesso pro papel machê. Era um trabalho de louco. Não tinha resina, tinha que rezar prá não chover. Passava cola branca, mas se chovesse não adiantava muito. Depois que o teto do Pavilhão desabou, as escolas foram pro Cais do Porto. No Cais do Porto era também muito precário. Na época do enredo dos ciganos na Viradouro (1992), nós estávamos no Pavilhão. O Pavilhão desabou. Aí perdi tudo. Perdi todos os figurinos, todos os serviços dos carros... Aí fomos prá invadir aquele barracão lá no Cais do Porto. Só que não tinha água, não tinha banheiro, foi uma coisa extremamente precária, e aí teve que fazer tudo no improviso. Foi um Carnaval de muito trabalho. Muito difícil, mas valeu.

NC – Qual escola, ano e enredo foi mais marcante prá você?

ML – Eu acho que foi a Mangueira em 1984, com “Yes, Nós Temos Braguinha”, porque foi o primeiro ano de consagração minha. Ela foi bicampeã num ano só. Foi igual o Flamengo, ela ganhou dois campeonatos num ano só. E nós fomos supercampeões, em um campeonato que não existe mais, foi a única e primeira supercampeã no Sambódromo. Pesou muito prá mim, pelas dificuldades que nós encontramos. Tem coisa que a gente não pode levar a público porque envolve nome de bandidos. O material, os ferros dos carros, não chegava porque o encarregado do material, homem de confiança do banqueiro que ajudava a escola e ele era Beija Flor. O tempo passando e nada do material chegar. Eu tive que ir pro morro, falar com o chefe lá, prá saber o que estava acontecendo, prá negociar o material, numa época em que não tinha lep top, nem celular, não tinha nada. Fui lá, falei com ele e ele disse: Você pode ir embora que amanhã o ferro vai tá todo lá. Dito e feito. O Braguinha foi feito em vinte e poucos dias, na verdade. Eu tomava remédio prá não dormir, Perventin, e aí não dormia, e toda hora tomando coca cola com café. Não dormia. Um dia ficaram me procurando: cadê ele, cadê ele? Ele sumiu! Quando olharam pra um Pierrot que tinha, gigantesco, eu tava dormindo na gola do Pierrot. Tiveram que botar uma escada enorme prá me pegar lá em cima.

NC – Em que escola você estava trabalhando quando foi inaugurado o Sambódromo?

ML – A Mangueira, foi esse episódio que eu acabei de falar, foi em 1985, na inauguração do Sambódromo, ela foi campeã e supercampeã. Por isso foi marcante prá mim. E o Braguinha não queria desfilar: Não, eu não gosto de Carnaval, eu faço música de Carnaval, mas não gosto de Carnaval. Não, Braguinha, vem de terninho branco só prá me dar uma ajuda. Aí ele veio de terninho branco. Eu já tinha um cara preparado, botou uma gravatinha verde, um cravo rosa. Você tem que sentar naquele banco, só pra tirar uma foto. Quando ele sentou: Empurra essa p.! Empurraram, e aí o povão levantou, aí, ele, pronto, entrou no clima. E logo no começo ele: Max, tá me dando câimbra, o banco é muito alto, a minha perna é curta. Aí eu virei pro Baianinho e falei: Baianinho, vai lá e pinta uma pedra num pedaço de isopor. Ele pintou a pedra, veio com aquilo, nós botamos a pedra embaixo do pé dele, quer dizer, no meio do gramado tinha uma pedra. E aí, foi a solução.

NC – Em quais escolas patrocinadas pela contravenção do jogo do bicho você já trabalhou?

ML - No Salgueiro o patrono era o Osmar Valença, na Imperatriz Leopoldinense era o Luizinho Drummond, na Vila Isabel era o Capitão Guimarães, na Grande Rio era o Jayder Soares e na Viradouro era o José Carlos Monassa.

NC – Como foi sua relação com os patronos do jogo do bicho?

ML – Foi ótima. Não posso reclamar de nada. Foram ótimos. Sempre aquiesceram minhas ideias. Não posso falar nada. Nunca tive problemas com eles. Nunca rejeitaram a compra de nada. Minha relação foi muito boa com eles.

NC – Na sua opinião, qual a importância da escultura para o desfile de Carnaval?

ML – Eu sempre valorizei muito a escultura. Porque eu acho que a música é a mãe da arte. A escultura é aquilo latente, é aquilo que você pega, que você tateia, tem tato. A música você só ouve. A escultura além de ver, você tem a matéria. Então, eu dou muito valor a escultura, mais do que qualquer coisa. Mais do que a pintura, mais do que a música, mais do que a dança. E eu já dancei, já toquei violão, já fiz muita coisa. Em termo de arte já pintei quadros, mas a escultura prá mim, é a arte máter, pra mim. Eu sempre valorizei muito a escultura nos meus carnavais. Eu sempre coloquei muita escultura nos carros. Eu acho que valoriza a alegoria, valoriza o trabalho, valoriza o enredo, ela explica o enredo, entendeu? Você pode botar um monte de gente fantasiada em cima do carro, que não te dá noção do que é aquilo, do que é o carro. Você tem que ter a escultura prá expor o que tá acontecendo, o que você está vendo, né? É a parte mais didática prá mim do desfile da escola de samba, são as duas, o samba enredo e a escultura.

NC – Como tem sido ao longo do tempo a sua relação com os escultores de carnaval?

ML – Foi tão boa que eu tô com o Flavinho até hoje, porque ele é meu compadre. Eu sou padrinho da filha dele, e o nosso papo, além de arte, é um papo social também. A casa dele é perto da minha. A gente tá sempre junto. Conheci ele fazendo escultura numa garagem fazendo escultura mínima no atelier do Getúlio. Falei, não, você merece uma coisa maior. Ele ainda era novo.

NC – Em termos de trabalho, já teve problemas de atraso de serviço com algum escultor?

ML – Não, porque o escultor você tem que deixar ele ter liberdade de trabalho e deixar ele ter o tempo dele. Ele sabe o tempo dele. Porque senão você acaba interferindo na escultura, e não pode. Essa liberdade tem que ser dada pro escultor, sim. Eu não posso mudar a atitude dele, a maneira dele fazer, a maneira dele esculpir e o resultado tem que ser dele. A gente explica o que quer e dá essa liberdade pro cara fazer.

NC – Quais escultores você destacaria?

NC – Você, que é um ícone. eu tenho uma peça sua enorme na minha casa desde aquela época que decora a minha casa. Você, o próprio Ventolídio, o Baianinho, gostei muito do Baianinho e o Flavinho, né, que virou meu contraparente, virei compadre dele. Ele é bem clássico, a noção de proporção dele é muito boa, ele não é caricato, ele é clássico. Todos, cada um tem uma característica e eu me dei bem com todos. Cada um tem seu estilo que a gente não pode mudar. Não trabalhei com o Yarema, mas me dei muito bem com ele, ele também era classudo. Me dei bem com todos.

Entrevista com o jurado de alegorias Maurício Salgueiro

NC - Como estudante, escultor e professor da Escola de Belas Artes (EBA), você vivenciou a época em que as esculturas cenográficas e de alegorias para desfiles das Grandes Sociedades,

dos Ranchos e das Escolas de Samba eram feitas em papel machê. Você poderia nos falar um pouco sobre a participação da EBA nesse processo?

MS - Estas esculturas de papel machê e que eram também chamadas de “pasta”, exigiam uma estrutura muito especial, pois as mesmas dependiam de grandes formas que exigiam profissionais de qualidade devido às suas proporções. As figuras eram modeladas em barro, técnica básica das figuras que dominavam nossa arte acadêmica e que, nessa época, era a base da atividade em quase todas as instituições de ensino de arte no Brasil. Era portanto muito comum, ao visitar barracões das Escolas de Samba, encontrar muitos alunos trabalhando nelas.

NC – Você testemunhou a ascensão das escolas de samba e a transição, na produção cenográfica dos desfiles, da estética de caráter artesanal e comunitário para uma outra de origem acadêmica do final dos anos 50 em diante. O que você lembra dessa passagem?

MS – Fernando Pamplona modificou a estrutura do desfile com suas alegorias em bloco e se servindo de materiais leves. Mais tarde, a chegada do isopor revolucionou esta estrutura modificando muito a composição das alegorias e facilitando o uso de outros elementos mais leves na composição dos carros alegóricos. Vale lembrar a presença da água nas composições como lagos ou cachoeiras. A presença dos componentes embarcados ganhou outra dinâmica. Em alegorias da Beija Flor elas flutuavam como se não houvesse gravidade.

A sucata se fez presente de forma brilhante: Joãozinho Trinta apresentou uma catedral de ouro imponente e de poderosa presença usando a sucata de uma fábrica de pratos de lata. Em Tupinicópolis, nas alegorias de Fernando Pinto, motocicletas faziam acrobacias.

NC – Você conviveu com Fernando Pamplona na época em que ele era cenógrafo no Teatro Municipal e foi ser carnavalesco da Acadêmicos do Salgueiro?

MS - Fernando Pamplona inovou em forma e temática o desfile do Salgueiro. Das atividades do seu barracão surgiram Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães, Lícia Lacerda, Maria Augusta e tantos outros, pois, como professor da Escola de Belas Artes, tinha o hábito da aula, o hábito de discutir seus trabalhos como se todos os componentes do seu barracão fossem seus alunos. E, em verdade, havia muitos de seus alunos no barracão.

NC – Como você se tornou um jurado de alegorias no desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro?

MS - Desde os anos 1950, como aluno da Escola de Belas Artes, uma instituição muito ligada ao Carnaval, venho me interessando pela presença da forma neste grande momento da alegria carioca. Não só os desfiles das Escolas de Samba, mas também nos Ranchos, decoração de rua, desfile das Grandes Sociedades etc. Já fui jurado na premiação das esculturas de areia da praia de Copacabana, dos desfiles dos Ranchos, etc.

A Escola de Belas Artes tinha ligação forte com um bar que se situava a poucos metros dela, na rua Araújo Porto Alegre – o Vermelhinho, onde se reuniam a partir das 17 horas artistas, críticos, o pessoal do teatro dos negros, jornalistas, sambistas, curiosos, etc, etc, etc.

Em 1976, a Secretaria de Turismo me convidou para ser jurado dos “desfiles”. O então responsável por estes desfiles, Albino Pinheiro, reuniu um grupo de personalidades ligadas ao movimento cultural carioca e em especial ao Carnaval. Num clima muito amigável o grupo foi assumindo, através de sorteios, seus lugares nas comissões que julgariam os desfiles do Carnaval carioca. A mim coube julgar os Ranchos e as Escolas de Samba do Grupo Especial.

Em 1986, a Liga Independente das Escolas de Samba me convidou para julgar o desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial, onde permaneci, com um intervalo de um ano que não me lembro qual, até 2004.

NC - Como era o processo de julgamento?

MS - Este julgamento das alegorias dos desfiles das Escolas de Samba é muito complexo. São cinco jurados para cada quesito e cada cabeça é uma sentença. Há um manual do julgador que é elaborado pelo grupo de jurados em uma série de reuniões nas semanas que antecedem o Carnaval. A partir desse manual cada jurado tem a sua interpretação e, julgar arte não tem limites.

NC – Como era feito o acompanhamento da produção das alegorias para a avaliação no julgamento?

MS - As Escolas de Samba sempre organizavam festas nos fins de semana, nas quais se podia acompanhar relativamente o andar das alegorias, suas propostas, seus climas, suas execuções e tantos outros detalhes que se pode observar em visitas desta natureza.

NC – Qual a importância da escultura na produção de um desfile?

MS - As esculturas são componentes de um todo e, dependem do enredo para marcarem sua participação. Lembro-me das esculturas de um Carnaval que Joãozinho Trinta fez para a

Escola de Samba de Caxias que significavam o grande momento do enredo. Em outras situações elas eram meros elementos do conjunto.

NC – Muitas escolas eram patrocinadas por banqueiros do jogo do bicho. Como era sua relação com esses mecenas?

MS - Era de muita cortesia e respeito. Eles faziam questão de agradar os jurados, recebendo suas visitas ao barracão sempre em um clima de festa e amizade. Em realidade os bicheiros tinham um especial entusiasmo pelo samba. Estavam sempre atentos aos acontecimentos da sociedade. Em nossas reuniões na Liga, quando se discutia regulamentos e outros detalhes, podia-se acompanhar o interesse deles pelas suas escolas do coração.

LINHA DO TEMPO

Nossa linha do tempo começa a partir da fundação da primeira sociedade carnavalesca no Rio de Janeiro em **1851** e vai até a fundação da Cidade do Samba em **2003**.

1851 – Fundação do Congresso das Sumidades Carnavalescas e da Sociedade Carnavalesca União Veneziana.

1855 – Fundação da sociedade Zuavos Carnavalescos – Primeiro préstito do Congresso das Sumidades Carnavalescas, no dia 14 de fevereiro.

1856 – O Congresso das Sumidades Carnavalescas convida o compositor Verdi a compor dois hinos para serem cantados no Carnaval durante seus desfiles.

1857 – O Recreio Carnavalesco Pavunense apresenta, em seu desfile pelas ruas do Rio de Janeiro, a provável primeira alegoria a desfilar dentro de um grupo organizado do Carnaval.

1858 – A União Veneziana organiza um préstito suntuoso que marcou época.

1867 - Inauguração da sociedade Democráticos Carnavalescos.

1869 – Inauguração do Clube dos Fenianos – época do esplendor - Tribuna dos intelectuais - os mais republicanos e abolicionistas - fundos para entidades benemerentes – Asilo dos Inválidos – Caixa de Socorro D. Pedro II - alforrias para negros.

1872 – Primeiro rancho do Rio – Dois de Ouros – rancho de reis – 6 de janeiro.

1894 – Hilário Jovino Ferreira – rancho adaptado plenamente para o Carnaval carioca – Rei de Ouros.

1905 – Inauguração da Avenida Central – Presidente Rodrigues Alves – primeiro crescimento de alegorias dos carros de desfile – Novos folguedos do povo e da elite.

1906 – A *Gazeta de Notícias* promove o concurso entre os cordões – discurso positivo da imprensa em relação às formas de divertimento populares – Paulo Barreto (João do Rio).

1907 – 17 de fevereiro – Fundação do Rancho Ameno Resedá – novo modelo de rancho – Grande Batalha de Confete na Avenida Beira Mar.

1908 – Ameno Resedá desfila pela primeira vez, com o tema “Corte Egípciana”.

1910 – Arquibancadas são construídas na frente e ao lado do Pavilhão Internacional, na Avenida Central

1911 – Ameno Resedá se apresenta para o presidente Hermes da Fonseca no Palácio do Governo, com o enredo “Corte de Belzebut”.

1913 – Jornal *O Imparcial* organiza um concurso para estandarte dos clubes, ranchos e cordões.

1920 – Além do auxílio de três contos concedidos aos grandes clubes carnavalescos a prefeitura do Rio de Janeiro resolveu ajudar as Pequenas Sociedades e os ranchos com 200\$000. (*Jornal do Commercio*, de 15 de fevereiro).

1923 – Inauguração da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro – caráter educativo para alta cultura. Sem elementos populares - A segunda feira é chamada de o Dia dos Ranchos.

1928 – Surgimento das Escolas de samba – Deixa falar – Ismael Silva

1930 – Início da “Era do rádio” a divulgar músicas populares – busca de uma identidade nacional através da música síntese da mistura das “raças”. A sonoridade mestiça a chamar a atenção da intelectualidade brasileira.

1932 – Primeiro concurso de escolas de samba promovido pelo jornal “O Mundo Esportivo” – Grêmio Recreativo e Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira campeã.

1940 – A década em que foram inauguradas a maioria das escolas de samba no Rio de Janeiro e em outros estados.

1941 – “Vão acabar com a Praça Onze” – samba de Herivelto Martins e Grande Otelo.

1947 – Fundação da escola de samba Império Serrano.

1949 – 51 – Federação das Escolas de Samba (oficial) e União Geral das escolas de samba (extraoficial).

1952 – As escolas desfilam sobre um tablado (de sessenta metros de comprimento por vinte metros de largura), construído perto do Campo de Santana, na Avenida Presidente Vargas.

1953 – Fundação da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro.

1954 – Primeiro desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro.

1957 – Desfile das escolas de samba na Avenida Rio Branco – finalmente no palco nobre.

1959 – Dirceu e Marie Louise Nery – Acadêmicos do Salgueiro – cenógrafos da classe média - substituição da produção artesanal comunitária pela produção profissional de origem acadêmica.

Crescimento de importância do aspecto visual do desfile.

1960 – Fernando Pamplona – Salgueiro campeã – 1960 – enredo “Quilombo dos Palmares”.

1963 – Arlindo Rodrigues – enredo “Chica da Silva” – Salgueiro - modelo para outras escolas.

1966 – Beatrice Tanaka – Portela.

1968 – Primeiro disco de sambas de enredo.

1970 – Yarema Ostrog faz esculturas em isopor para a Portela.

1974 – Joãozinho Trinta – Salgueiro campeã - enredo “O rei de França na ilha da assombração”.

1976 – Joãozinho Trinta – Beija – Flor de Nilópolis – enredo “Sonhar com rei dá leão” - crescimento das alegorias – Quebra da supremacia das quatro grandes escolas - Efeitos visuais.

1977 – Maria Augusta – União da Ilha do Governador – originalidade em oposição ao luxo – enredo “Domingo”.

1979 – Arlindo Rodrigues – primeiro campeonato da Mocidade Independente de Padre Miguel – enredo “Descobrimento do Brasil” – placas de acetato.

1984 – Criação da LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba.

1984 – Inauguração da Passarela do Samba – auge das Super Alegorias – Max Lopes - Mangueira campeã.

1985 – Era empresarial – Super Escolas de Samba S.A.

1989 – Joãozinho Trinta – enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia” - a originalidade suplantando o luxo.

1992 – Rosa Magalhães – Imperatriz Leopoldinense – enredo “Não existe pecado ao sul do Equador” - ousadia e novidades no visual – representação interativa do mar.

2001 – Início dos ensaios técnicos na Passarela do Samba com abertura para o público.

2003 – Inauguração da Cidade do Samba – Novo espaço especialmente projetado para a produção de alegorias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral / Verena Alberti**. – 3 ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992

BECKER, Howard S. (In) **Mundos artísticos e tipos sociais** – tradução Ilana Stroeberg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BECKER, Howard S. **Uma Teoria da Ação Coletiva**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE: UFRJ, 1994.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e GONÇALVES, Renata de Sá. **Carnaval e seus múltiplos planos**. 2009

COSTA, Haroldo. **100 anos de carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2001.

COUTINHO, Eduardo Granja. **O Carnaval da crônica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

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

DA MATTA, Roberto; SOAREZ, Helena. **Águias, burros e borboletas: um estudo antropológico sobre o jogo do bicho**. Rio de Janeiro: ROCCO, 2006

MISSE, Michel. Mercados Ilegais, Redes de Proteção e Organização Legal do Crime no Rio de Janeiro. **Estud. Av.** vol. 21, São Paulo, 2007

EFEGE, Jota, **Figuras e Coisas do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 1982.

FEIJÓ, Atenéia. No país do carnaval, até as escolas de samba são empresas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08 novembro 1987, p. 23.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. São Paulo: Global Editora, 2013.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Rio de Janeiro. Editora Vozes, 1997.

GOMES, Mércio Pereira. **Antropologia: ciência do homem: filosofia da cultura**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

_____. **Antropologia hiperdialética; ciência do homem, filosofia da cultura**. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

_____. **O Brasil inevitável: ética, mestiçagem e borogodó**. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2019.

GUIMARÃES, Helenise. **A batalha das ornamentações**. Rio de Janeiro: Editora Rio Book's, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.

MAGALHÃES, Rosa, **Fazendo Carnaval**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2007 (Trad. Bras. Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2003)

PAZ, Ermelinda Azevedo. **Julio Mattos – um campeão vendedor de sonhos**. Monografia. 1989

PEDROSA, Fernanda. Criação depende de verba. Patrono jovem quer dar à escola mais dinamismo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 fevereiro 1985, Suplemento Carnaval, p. 4.

PEDROSA, Fernanda. “Bicho” banca o carnaval do Salgueiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 dezembro 1985, Caderno Cidade, p.23.

PEDROSA, Fernanda. Moreira compara bicheiros aos Beatles. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 07 fevereiro 1991. Cidade, p.3.

PINTO, Álvaro Vieira – **O conceito de tecnologia**. São Paulo: Editora Contraponto, 2008.

RISÉRIO, Antônio. **A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros**. São Paulo: Editora 34, 2007.

RITO, Lucia. O todo poderoso chefão do Carnaval. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08 fevereiro 1987.

SAMPAIO, Luiz Sérgio Coelho de. **Antropologia: ciência do homem e filosofia da cultura**. São Paulo: Editora Contexto. 2013.

_____. **Filosofia da Cultura/Brasil: luxo ou originalidade**. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2002.

_____. **Lógica ressuscitada, sete ensaios**. Rio de Janeiro: Editora EDUERJ, 2000.

_____. **Noções Elementares de Lógica**. Rio de Janeiro: Editora EDUERJ, 1988.

VALENÇA, Raquel Teixeira. **Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1996.

_____. Portela monta as lendas no calabouço do Museu Nacional. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 20 fevereiro 1970.

_____. O carro alegórico, do esboço à avenida – a construção de um sonho. **O Globo**, 22 de fevereiro de 1998

PERIÓDICOS CITADOS

Jornais

Marmota Fluminense, 6 de março de 1857

Jornal do Commercio, 7 de janeiro de 1869

Jornal do Commercio, 13 de março de 1949

Jornal Crítica, 10 de fevereiro de 1929

Mundo Esportivo, 1932

O Jornal da Ilha, 29 de setembro de 2016

Revistas

Revista Ilustrada, 17 de fevereiro de 1877

Revista Ilustrada, Carnaval de 1881

Revista da Semana, 26 de fevereiro de 1927