

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM MODA**

JHONATHAN NOGUEIRA MARTINIANO

ATUAÇÃO DO DESIGNER DE MODA NA PASSARELA DO CARNAVAL VIRTUAL

Juiz de Fora
2022

JHONATHAN NOGUEIRA MARTINIANO

ATUAÇÃO DO DESIGNER DE MODA NA PASSARELA DO CARNAVAL VIRTUAL

Trabalho de Conclusão para Graduação do Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Orientador: Prof.: Me. Luiz Fernando Ribeiro da Silva

Juiz de Fora
2022

Martiniano, Jhonathan Nogueira.

Atuação do Designer de Moda na passarela do carnaval virtual /
Jhonathan Nogueira Martiniano. -- 2022.

130 p. : il.

Orientador: Luiz Fernando Ribeiro da Silva

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2022.

1. Designer de moda. 2. Carnaval virtual. 3. Croqui de moda. I.
Silva, Luiz Fernando Ribeiro da, orient. II. Título.

JHONATHAN NOGUEIRA MARTINIANO

ATUAÇÃO DO DESIGNER DE MODA NA PASSARELA DO CARNAVAL VIRTUAL

Trabalho de Conclusão para Graduação do Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Moda.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Luiz Fernando Ribeiro da Silva – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora – Instituto de Artes e Design

Prof. Dr. Javier Wilson Volpini
Universidade Federal de Juiz de Fora – Instituto de Artes e Design

Profa. Dra. Annelise Nani da Fonseca
Universidade Federal de Juiz de Fora – Instituto de Artes e Design

Examinado em: 21/02/2022

Dedico este trabalho a minha Mãe, Gema Galgane Nogueira Martiniano.

RESUMO

A moda se apresenta como um universo de possibilidades de discussão e de atuações práticas. Dentre os setores nos quais a moda pode adentrar, podemos salientar aqueles ligados ao lazer, como o carnaval. Essa “fábrica de sonhos” exige a atuação de vários profissionais, que precisam atuar juntos para que o trabalho proposto seja entregue de forma satisfatória no dia do desfile. O que pretendemos com esse trabalho é explorar a possibilidade de um designer de moda em atuar na criação artística de uma escola de samba virtual. Assim, nosso objetivo é apresentar o carnaval virtual como possibilidade de atuação do designer de moda. Para isso, fazemos uso do levantamento bibliográfico sobre a relação da moda com o carnaval; e, como exercício prático, do desenvolvimento de um enredo para uma escola de samba virtual, oportunidade em que podemos associá-lo com a atuação teórico-prática adquirida no curso de Bacharelado em Moda, através da criação virtual dos croquis das fantasias.

Palavras-chave: Designer de Moda. Carnaval Virtual. Croqui de Moda.

ABSTRACT

Fashion presents itself as a universe of possibilities for discussion and practical actions. Among the sectors in which fashion can enter, we can highlight those linked to leisure, such as carnival. This “dream factory” requires the work of several professionals, who need to work together so that the proposed work is satisfactorily delivered on the day of the parade. What we intend with this work is to explore the possibility of a fashion designer to act in the artistic creation of a virtual samba school. Thus, our objective is to present the virtual carnival as a possibility for the fashion designer to act. For this, we make use of the bibliographic survey on the relationship between fashion and carnival; and, as a practical exercise, the development of a plot for a virtual samba school, an opportunity in which we can associate it with the theoretical-practical performance acquired in the Bachelor's degree in Fashion, through the virtual creation of fantasy sketches.

Keywords: Fashion Designer. Virtual Carnival. Fashion Sketch.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – “O Entrudo”, ilustração de 1884 feita por Angelo Agostini (1843-1910)	17
Figura 02 – Préstitos carnavalescos do Club Democráticos, em 1922	20
Figura 03 – Desfile de corsos no ano de 1920	21
Figura 04 – Rancho carnavalesco Caprichosos da Estopa em 1929	23
Figura 05 – Tia Ciata (1854-1924)	25
Figura 06 – Bloco “Deixa Falar”, na década de 1920	28
Figura 07 – Praça Onze nas décadas de 1930-1940	31
Figura 08 – Desfile do Salgueiro na Avenida Presidente Vargas, em 1963 ...	32
Figura 09 – Montagem das arquibancadas na Avenida Presidente Vargas em 1973	33
Figura 10 – Desfile da Portela na Avenida Presidente Vargas em 1970	34
Figura 11 – Croqui da Passarela do Samba, feito por Oscar Niemeyer	38
Figura 12 – Construção do Sambódromo, 1983-1984	38
Figura 13 – Construção do arco da Apoteose	39
Figura 14 – Vista aérea do Sambódromo da Marquês de Sapucaí em 2011 .	41
Figura 15 – Sambódromo durante a reforma no período 2011-2012	42
Figura 16 – Vista aérea do Sambódromo da Marquês de Sapucaí em 2019 .	43
Figura 17 – Desfile Virtual do GRESV Caprichosos da Harmonia em 2020 ...	49
Figura 18 – Passarela virtual “João Jorge 30”	50
Figura 19 – Alexander McQueen no <i>The 2003 CFDA Fashion Awards</i>	58
Figura 20 – O sapato plataforma “ <i>Armadillo</i> ”, de Alexander McQueen	60
Figura 21 – Maquiagem protética usada no <i>Plato’s Atlantis</i>	62
Figura 22 – Modelos do primeiro ato do desfile <i>Plato’s Atlantis</i>	63
Figura 23 – Vestido azul do segundo ato do desfile <i>Plato’s Atlantis</i>	64
Figura 24 – Leandro Vieira e sua Bandeira Brasileira (2019-2021) no MAM .	67
Figura 25 – Croqui da fantasia “Vendedora de Quindim” para o desfile de 2015	68
Figura 26 – Desenho da fantasia “Curucucús” para o desfile da Mangueira de 2017	71

Figura 27 – Prancha de Tema do enredo: “A Voz do Povo é a Voz do Rei” ..	85
Figura 28 – Logo oficial da Caprichosos da Harmonia 2021	86
Figura 29 – Prancha de Design de Superfície Têxtil inspirada na cultura egípcia	92
Figura 30 – Prancha de Cartela de Cores do ato 1	93
Figura 31 – Prancha de Cartela de Tecidos do ato 1	94
Figura 32 – Prancha de Cartela de Cores do ato 2	95
Figura 33 – Prancha de Cartela de Tecidos do ato 2	96
Figura 34 – Prancha de Cartela de Cores do ato 3	97
Figura 35 – Prancha de Cartela de Tecidos do ato 3	98
Figura 36 – Prancha de Cartela de Cores do ato 4	99
Figura 37 – Prancha de Cartela de Tecidos do ato 4	100
Figura 38 – Comissão de frente Marcianos das Caprichosas Estrelas	102
Figura 39 – Ala Lobisomens do inferno	103
Figura 40 – Ala Zumbis-piratas	104
Figura 41 – Ala Fantasmas	105
Figura 42 – Carro Abre-Alas <i>Thriller</i> : o Brasil em terror	106
Figura 43 – Ala Malandro das ruas	107
Figura 44 – Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira	108
Figura 45 – Ala Gente do Gueto	109
Figura 46 – Ala Mendigos: “Eles não ligam pra gente”	110
Figura 47 – Ala Malabares do sinal	111
Figura 48 – Ala Moradoras de rua	112
Figura 49 – Ala Ondinas	113
Figura 50 – Carro “A Cura vem da Água que lava o mal”	114
Figura 51 – Ala Erês Reais	115
Figura 52 – Ala Voz do Povo	116
Figura 53 – Ala Guerreiras da Favela	117
Figura 54 – Ala Santas Caprichosas	118
Figura 55 – Velha guarda Preto ou Branco	119
Figura 56 – Ala Escribas Afro-Tupinis	120
Figura 57 – Ala Sagrada Realeza	121
Figura 58 – Carro A Fortaleza de Deuses de braços abertos para o Povo	122

LISTA DE ABREVIATURAS

CAV	Carnaval Virtual
CFDA	<i>Council of Fashion Designers of America</i>
GRESA	Grêmio Grande-Recifense de Escolas de Samba Associadas
GRESV	Grêmio Recreativo Escola de Samba Virtual
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LAIMES	Liga Atualmente Independente das Mini Escolas de Samba
LIESA	Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro
LIESH	Liga Independente das Escolas de Samba do <i>Habbo</i>
LIESV	Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais
LIESVIM	Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais de <i>Minecraft</i>
Liga C&Arte	Carnaval & Arte
Liga Mini Sapucaí	Liga das Escolas de Samba de Maquete e <i>Minecraft</i>
MAM Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Riotur	Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro
UCESM	União Carnavalesca das Escolas de Samba de <i>Minecraft</i>
UES	União das Escolas de Samba
UESM	União das Escolas de Samba de Maquete
UGES	União Geral das Escolas de Samba
UVESM	União Virtual das Escolas de Samba de <i>Minecraft</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 BREVE HISTÓRIA DO CARNAVAL	13
1.1 AS ESCOLAS DE SAMBA CARIOCAS: DAS RUAS AO SAMBÓDROMO ..	35
1.2 DO SAMBÓDROMO ÀS PASSARELAS VIRTUAIS	44
1.3 OS PROFISSIONAIS: CARNAVALESCO E DESIGNER DE MODA	52
2 ATUAÇÃO DO DESIGNER DE MODA NO DESENVOLVIMENTO DO ENREDO DE UMA ESCOLA DE SAMBA VIRTUAL	72
2.1 COMPOSIÇÃO DE UMA ESCOLA DE SAMBA VIRTUAL	75
2.2 ENREDO: A VOZ DO POVO É A VOZ DO REI	84
2.2.1 Inspirações	85
2.2.2 Desenvolvimento	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

A moda se apresenta como um universo de possibilidades discursivas e de atuações práticas. Em inúmeros âmbitos funcionais da sociedade, observamos a presença dos profissionais da moda, seja direta ou indiretamente, o que nos leva a enxergar a moda como um campo profissional e teórico relevante para os setores que regem nosso dia a dia.

Dentre os setores nos quais a moda pode adentrar, podemos salientar aqueles ligados ao lazer, como as festas populares, e, mais especificamente, como o Carnaval. A possibilidade de contar uma história através da narrativa carnavalesca de uma escola de samba é uma criação brasileira, e disso resulta a relevância que a agremiação carnavalesca tem para a legitimação cultural brasileira.

O carnaval brasileiro, manifestado em múltiplas expressões por todo o país, tornou-se conhecido internacionalmente e, assim, fonte de renda para muitas famílias que dele mantem seu sustento. Seja profissional ou amador, folião ou artífice, qualquer pessoa pode participar da festa democrática que é o carnaval.

Segundo Jorge Ribeiro Júnior (1982, p. 50), podemos enxergar o carnaval como ferramenta pedagógica capaz de permitir ao povo transformar o seu cotidiano. Ao assumir a condição de festa “igualitária”, Ribeiro Júnior (1982) salienta que:

A expressividade da festa do povo explode no canto, na dança, nas roupas à fantasia e outros recursos visuais. A expressividade popular é sobretudo social, criadora de igualdade: o canto manifesta a fala grupal, cheia de poesia e alegria, em contraste com a comunicação cotidiana em que se é obrigado a ouvir calado e obediente. A dança rompe com a fadiga dos movimentos automatizados, retilíneos, solitários. A dança é uma forma de estar-junto, ela rompe com a individuação de um corpo produtivo para dotar de manifestação interjetiva um corpo total. (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p.56-57).

O carnaval é para o povo, que dele “[...] consegue criar um universo simbólico em que a Ordem Social dominante é invertida.” (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p. 24). É através das manifestações carnavalescas que o indivíduo toma para si o controle da sua vida, porque “Quanto mais lúdica e expressiva for uma festa, mais contraste ela terá com o cotidiano fatigado, calado, reprimido.” (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p. 49).

O antropólogo Roberto DaMatta publicou estudos buscando compreender “[...] por que essa sociedade que tinha ricos e pobres, opressores e oprimidos,

aristocratas e escravos, produzia um negócio chamado Carnaval, em que os escravos podiam se vestir de nobre.” (DAMATTA In: Sexta feira, 1998, p. 68). Em uma entrevista concedida à revista Sexta Feira¹, no dia 21 de julho de 1997, Roberto DaMatta (In: Sexta feira, 1998) expôs o seguinte:

O Carnaval tem este aspecto de um mecanismo em que a sociedade se reencontra nas suas misérias. [...] O Carnaval descentraliza, muita coisa acontece ao mesmo tempo. Ele cria uma série de eventos paralelos, desfile de escola de samba, os bailes, as fantasias de rua, dissolve as instituições. (DAMATTA In: Sexta feira, 1998, p. 69).

No Brasil dos “carnavais e hierarquias, igualdades e aristocracias” (DAMATTA, 1997, p. 16), as escolas de samba abrangem “subuniversos simbólicos da sociedade brasileira”, como: “a diversidade na uniformidade, a homogeneidade na diferença, o pecado no ciclo temporal cósmico e religioso, a aristocracia de costume na pobreza real dos atores.” (DAMATTA, 1997, p. 59).

DaMatta (1997, p. 141) ressalta que, “Numa sociedade onde todos se escondem de todos”, a importância simbólica do carnaval está na possibilidade de “inversão entre os que fazem e os que olham”, ou seja, quando “[...] os pobres se exibem como nobres para os ricos (que olham e cobiçam), vestidos de pobres (com roupas comuns, simples).”.

Nesse cenário de possibilidades utópicas e “reafirmação constante de suas raízes ‘populares’, ‘negras’ e ‘puras’”, as escolas de samba conquistaram “um espaço próprio no carnaval carioca e na própria cultura brasileira.” (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 87).

Como já foi dito, a escola de samba é sinônimo de diversão para o folião no período carnavalesco, mas também a única fonte econômica para muitas famílias que trabalham nos bastidores do carnaval. Essa “fábrica de sonhos” exige a atuação de vários profissionais, que precisam atuar juntos para que o trabalho proposto seja entregue de forma satisfatória no dia do desfile.

Podemos enumerar algumas profissões que nutrem e movimentam os bastidores de uma escola de samba, por exemplo: designer gráfico, historiador, desenhista, projetista, engenheiro, soldador, aderecista, pintor, mecânico, escultor, costureiro, coreógrafo, cenógrafo, iluminador etc. O que pretendemos com esse

¹ A revista Sexta Feira compreende oito números, que foram editados entre os anos de 1997 a 2006 por um coletivo de antropólogos da USP.

trabalho é explorar a possibilidade do designer de moda em atuar na criação artística de uma escola de samba.

O presente trabalho se estrutura da seguinte maneira: no primeiro capítulo, apresentamos uma breve história do carnaval, especialmente o brasileiro, através de uma pesquisa bibliográfica. Abordamos as transformações que decorreram do processo de mudança dos desfiles das escolas de samba realizados nas ruas para o sambódromo e, posteriormente, a possibilidade dos desfiles virtuais. Finalizamos o capítulo discorrendo a respeito da atuação do carnavalesco e do designer de moda na criação artística de um “desfile”, seja ele de moda ou carnavalesco.

O segundo capítulo trata da parte prática dessa pesquisa, onde mostramos como o designer de moda pode atuar como carnavalesco no desenvolvimento do enredo de uma escola de samba. Fazemos isso através da criação do enredo: “A voz do Povo é a voz do Rei”, onde apresentamos o processo desencadeado a partir da inspiração do tema.

O nosso interesse em trabalhar na criação do carnaval nos levou a buscar associá-lo com a atuação teórico-prática adquirida no curso de Bacharelado em Moda. Dessa maneira, encaramos o trabalho de conclusão de curso, requisito obrigatório para a validação de nossa formação na área da moda, como a oportunidade de colocarmos em prática o conhecimento adquirido com as disciplinas cursadas.

1 BREVE HISTÓRIA DO CARNAVAL

O Carnaval pode ser considerado uma das manifestações populares mais significativas do mundo, dada a sua capacidade de atrair pessoas dispostas a vivenciarem experiências que destoam da sua rotina diária. É o momento de lazer, diversão, confraternização, fuga das responsabilidades sociais e, muitas vezes, até quebra de padrões.

No Brasil, o carnaval encontrou terreno fértil para se enraizar de inúmeras formas e, assim, ganhar notoriedade mundial. Por exemplo, o carnaval pernambucano é caracterizado por milhares de pessoas fantasiadas ao som do frevo – ritmo típico de Pernambuco – brincando nos blocos pelas ruas de Olinda e Recife. Há também as presenças marcantes dos bonecos gigantes e do tradicional bloco “Galo da Madrugada”, criado em 1978.

O carnaval na Bahia tem características próprias. Na cidade de Salvador, os famosos circuitos de trios elétricos Dodô (Barra – Ondina), Osmar (Campo Grande – Avenida Sete) e Batatinha (Centro Histórico) são responsáveis por concentrar milhares de pessoas nos blocos organizados, que se apresentam ao som do Axé Music. Já na cidade de Manaus, no Amazonas, o carnaval se mistura com o Boi-Bumbá, manifestação folclórica regional, e dá origem ao “Carnaboi”, onde os foliões se divertem ao som das toadas de Boi-Bumbá, seguindo o trio e/ou show do seu artista preferido.

De todas as manifestações carnavalescas brasileiras, talvez a mais conhecida seja o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. A maneira de se contar histórias através de uma escola de samba tornou-se tão importante como legitimação cultural que se espalhou por outros estados. Hoje, temos desfiles de escolas de samba espalhados por todas as regiões do Brasil, e cada um com características próprias. A cidade de São Paulo, por exemplo, vem se destacando pela grandiosidade dos seus desfiles, o que tem atraído um contingente significativo de turistas durante o carnaval.

No entanto, o carnaval não é uma criação legitimamente brasileira e sua historicidade remonta a períodos histórico-culturais anteriores ao nosso. O que iremos ver nesse capítulo é uma breve apresentação da história do carnaval,

principalmente de como ele chegou ao Brasil e acabou se personificando em uma escola de samba, seja ela física ou virtual.

Mas, antes disso, precisamos falar brevemente sobre o significado do carnaval para a sociedade. O carnaval apresenta uma proximidade com a religião, pois é realizado 40 dias antes – período de Quaresma² – do “Domingo de Ramos”, no qual os cristãos devem jejuar e se abster do prazer carnal. Sobre tal significado, trazemos os estudos do historiador Peter Burke, publicado no livro “Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800.”, que nos apresenta uma abordagem histórica a respeito do carnaval.

Peter Burke (2010, p. 253) nos conta que o carnaval versava em torno de três temas: comida, sexo e violência. Nesse ponto, a carne tem um sentido simbólico para o carnaval, cuja palavra originou-se do termo latim *carnis levale*, que significa, na língua portuguesa, algo como “retirar a carne”. No carnaval, “O maciço consumo de carne de porco, de vaca e outras ocorria de fato e era representado simbolicamente.” (BURKE, 2010, p. 253).

O sentido de carne também significava “carnalidade”, pois “O Carnaval era uma época de atividade sexual particularmente intensa...” (BURKE, 2010, p. 253). Sobre a relação do carnaval com o sexo e violência, Peter Burke (2010) expõe que:

O Carnaval não era apenas uma festa de sexo, mas também uma festa de agressão, destruição, profanação. De fato, talvez seja de se pensar no sexo como o meio-termo entre a comida e a violência. A violência, como o sexo, era mais ou menos sublimada em ritual. Nessa ocasião, a agressão verbal era permitida; os mascarados podiam insultar os indivíduos e criticar as autoridades. Era a hora de denunciar o vizinho como cornudo ou saco de pancada da sua mulher. (BURKE, 2010, p. 254).

Enquanto que, no período de Quaresma, o indivíduo devia manter o jejum e a abstinência sexual, no carnaval havia a liberdade de exageros mundanos e uma “desordem institucionalizada, um conjunto de rituais de inversão.”, de acordo com Peter Burke (2010, p. 259). Nesse viés, “O Carnaval era uma representação do ‘mundo virado de cabeça para baixo’, tema favorito na cultura popular dos inícios da Europa moderna [...]” (BURKE, 2010, p. 256).

² Quaresma provém da expressão latina *quadragésima dies*, que é traduzida para quadragésimo dia na língua portuguesa. A Quaresma corresponde ao período litúrgico que antecede a Páscoa cristã, celebrada pelas Igrejas Católica, Ortodoxa, Luterana e Anglicana. Disponível em: <<http://www.catequizar.com.br/texto/materia/celebracoes/quaresma/15.htm>> Acesso em: 06 abr. 2021.

E esses rituais de inversão se manifestavam principalmente na “troca de papéis”, que era permitida através das fantasias de carnaval. Peter Burke (2010, p. 274) salienta que “O uso de máscaras ajudava as pessoas a se libertar dos seus eus cotidianos, conferindo a todos um senso de impunidade como o manto da invisibilidade dos contos folclóricos.”.

Podemos então enxergar o carnaval como o momento em que as pessoas se libertam das regras sociais impostas pela sociedade e transcendem as barreiras morais, assumindo identidades provisórias. É o tempo de liberdades, de exageros e da oportunidade de fugir da realidade em que se vive.

Apesar de ser aceito como uma identidade cultural brasileira, o carnaval não se originou no Brasil. A festa carnavalesca remonta a períodos histórico-culturais de povos muito mais antigos que o nosso e, por isso, precisamos discorrer a respeito das possíveis origens do carnaval.

A professora Beatriz Castilho Pinto realizou um apanhado histórico em torno do carnaval, que foi proferido em uma palestra realizada na reunião Serpentina Literária, em 23 de fevereiro de 2019. Na ocasião, Beatriz Castilho (2019) destacou o seguinte:

Ainda diferentemente do que se possa pensar, o carnaval, marca identitária do Brasil, não é uma criação brasileira. Ele tem origem em civilizações muito distantes da nossa, tanto no tempo quanto no espaço, e seus festejos são herdados de crenças e costumes de vários povos. Assim, falar do carnaval é fazer uma viagem no tempo e no espaço. (PINTO, 2019, p. 1).

Propomos agora fazer essa viagem no tempo e espaço de forma breve, pois a história do carnaval é muito complexa, com possíveis influências de civilizações distintas e com os mais variados objetivos. Nosso intuito aqui não é esgotar o assunto, mas apresentar as prováveis origens pagãs da festa carnavalesca, pois entender isso pode contribuir para a nossa compreensão de como o carnaval foi absorvido pelo povo brasileiro.

Uma das possíveis origens pagãs do carnaval nos leva para a cultura da sociedade babilônica. Por volta de 520 a.C., na Babilônia³, as Sacéias eram celebrações nas quais alguns prisioneiros viviam seus últimos dias de vida com os prazeres destinados aos reis. Dessa forma, o condenado vestia-se como um rei,

³ Área que se localiza na região centro-sul da Mesopotâmia, o que atualmente corresponde ao Iraque, e cuja língua falada era o acadiano.

alimentava-se com o que tinha de melhor e gozava de prazeres sexuais até com a esposa do rei. Após alguns dias, o prisioneiro era então flagelado e morria enforcado ou empalado.

A civilização grega também realizava festejos que podem ter influenciado o carnaval. Na Grécia Antiga⁴, as Festas Dionisiacas eram caracterizadas pelos excessos alcoólicos, prazeres sexuais e orgias, ocasião em que os gregos homenageavam o deus do vinho, Dioniso, símbolo da libido e da fertilidade.

Quando parte da cultura grega foi absorvida pelos romanos, as festas dionisiacas transformaram-se nos bacanais em homenagem ao deus Baco, a divindade romana que substituiu o deus grego Dioniso. O Bacanal ou Bacanália eram festas que aconteciam em torno dos dias 21 e 28 de dezembro.

Os romanos também celebravam as festas: Saturnália, que ocorria no solstício de inverno, no mês de dezembro, e a Lupercália, realizada em fevereiro, o mês das purificações. Tais celebrações correspondiam a muitos dias de danças, comidas e bebidas. Além disso, havia a troca de papéis sociais, em que os escravos assumiam o lugar dos seus senhores e vice-versa.

Com o intuito de controlar a sociedade e inibir as inversões sociais, a Igreja Católica criou o Período da Quaresma e incorporou as festas pagãs. Esse fato aponta para a origem cristã do carnaval, como sendo a despedida dos prazeres mundanos antes do período de privações alimentares, sexuais e de oração.

Agora que vimos as possibilidades históricas e culturais que fizeram com que o carnaval seja visto como uma festa pagã, mas também cristã, iremos apresentar como a festa carnavalesca foi incorporada pelos brasileiros e se personificou como escolas de samba, que é a expressão artística que tange o nosso estudo.

Em 2011, Renata Bulcão realizou um estudo intitulado “O carnaval carioca e a construção de uma identidade brasileira.”, no qual a pesquisadora fez uma investigação histórica do carnaval no Brasil, desde a forma como ele se deu na época colonial até a criação das primeiras escolas de samba no Rio de Janeiro.

No Brasil, as primeiras manifestações carnavalescas foram trazidas pelos portugueses no período colonial (1530 – 1822) e perdurou até o século XIX. Tratava-se do Entrudo, cuja palavra originou-se do termo latim *introitus*, que é traduzido

⁴ Grécia Antiga corresponde ao espaço de tempo que se iniciou no Período Homérico, nos séculos XII a IX a.C., até o fim da Antiguidade, em 600 d.C. Após isso, iniciou-se a Idade Média.

como “entrada” ou “começo” na língua portuguesa. O vocábulo entrudo foi empregado pela Igreja Católica para determinar o início das solenidades referentes à Quaresma e se tornou cada vez mais popular.

O Entrudo era a forma como Portugal celebrava os dias que precediam à Quaresma, através de festas caracterizadas pela anarquia e pela violência, das quais participavam pessoas de todas as camadas sociais. Sobre o Entrudo, Renata Bulcão (2011) diz o seguinte:

[...] o entrudo familiar era uma prática das elites brasileiras, realizado dentro das casas entre parentes e amigos, sendo vetada a participação dos escravos. O entrudo popular, por outro lado, era feito principalmente por essas camadas mais baixas excluídas da festa das elites e, portanto, tomavam conta das ruas empreendendo molhadelas e enfarinhamentos aos passantes. Os negros escravos, se aproveitando dessa atmosfera, entregavam-se ao entrudo popular, ocupando as ruas também com suas próprias manifestações: eram comuns procissões com música e dança, chamadas cucumbis. (BULCÃO, 2011, p. 146).

No Rio de Janeiro, o Entrudo chegou em 1641. Segundo Renata Bulcão (2011, p. 146), havia o entrudo familiar, mais voltado para as classes altas da sociedade, e o entrudo popular, que era “a manifestação associada a camadas populares, negras e mestiças e, portanto, motivo de ‘atraso’ nacional.”. Na Figura 01, podemos ver uma ilustração caricata do entrudo realizado no Brasil em 1884.

Figura 01 – “O Entrudo”, ilustração de 1884 feita por Angelo Agostini (1843-1910)



Fonte: Disponível em: <<http://revistaphilomatica.blogspot.com/2011/03/>>
Acesso em: 06 abr. 2021.

Já em relação às manifestações carnavalescas populares, a historiadora Maria Clementina Cunha (2001) expõe seu estudo a respeito dos Cucumbis: cortejos que encenavam o confronto entre indivíduos africanos e ameríndios. Sobre a narrativa dos cucumbis, Cunha (2001) afirma o seguinte:

A história contada pelos cucumbis representa um cortejo de príncipes, princesas, feiticeiros, embaixadores de outras nações africanas e o povo, levando para o rei do Congo seu filho recém-circuncidado. A morte do príncipe, atacado por tribo inimiga que se veste de penas, como os índios do Brasil, dá origem a uma série de peripécias, encerrada pela ressurreição do jovem por intermédio da mágica do feiticeiro. Além das saudações em português, o enredo fecha-se com louvações a São Benedito e à Virgem Maria, novamente cantada no idioma dos brancos ao ritmo de ganzás, agogôs, xerequês, tamborins, chocalhos marimbas e adufes – ao passo que todo o resto permanecia na língua africana. As fantasias envergadas pelos participantes do cucumbi eram também bastante características: para os índios, círculos de penas nos joelhos, cintura, braços e pulsos; cocares e plumas com palas vermelhas, colares de miçangas, corais e dentes. Vestimentas mais ricas e caracteristicamente africanas diferenciam o rei, a rainha, o embaixador e a Corte. Cobras, jabutis ou lagartos, às vezes vivos, outras empalhados, adornavam o feiticeiro e evidenciavam seu poder de controlar a natureza. (CUNHA, 2001, p.41).

Tais manifestações chamavam a atenção das autoridades no século XIX, uma vez que a permissividade em torno das mesmas funcionava como um mecanismo de controle e dominação daquela parcela da sociedade que era considerada potencialmente “nociva”.

Após a independência do Brasil do poder político exercido por Portugal⁵, foi preciso criar uma identidade que distanciasse o país das tradições lusitanas consideradas destoantes da modernidade desejada. Nesse sentido, Renata Bulcão (2011, p. 146) salienta que a sociedade brasileira buscou referências em países como a França e a Itália, símbolos do que havia de moderno no período.

Foi então que, na década de 1830, surgiram os bailes no Brasil “Inspirados nos *bals maqués* franceses”, que traziam consigo o símbolo de “elegância, formalização, ostentação”, qualidades que contrapunham ao entrudo português. Inclusive o próprio nome “Entrudo” começou a ser substituído pelo termo “carnaval” nos periódicos da época, de acordo com Bulcão (2011).

⁵ A Independência do Brasil foi oficialmente declarada no dia 7 de setembro de 1822, ocasião em que foi instaurada a monarquia no país, que teve D. Pedro I como seu primeiro rei. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/rede-da-memoria-virtual-brasileira/politica/a-independencia-do-brasil/>> Acesso em: 06 abr. 2021.

Dessa forma, “o carnaval luxuoso dos mascarados franceses era a representação da modernidade, que deveria substituir o atraso e a desorganização do entrudo lusitano.”. Aliado a isso, tinha o fato de que o baile “impedia a participação popular, já que, além de cobrarem ingressos a altos preços, os organizadores exigiam referências que provassem que o participante era oriundo de uma ‘boa família’.” (BULCÃO, 2011, p. 147).

O carnaval brasileiro ganhou feições mais elitizadas. Não demorou muito para que, nesse mesmo período, surgissem as chamadas Sociedades Carnavalescas, “que não passavam de clubes em que se reuniam membros da elite interessados em brincar o carnaval nos bailes.” (BULCÃO, 2011, p. 147).

Renata Bulcão (2011, p. 147) conta ainda que os integrantes dessas sociedades reuniam-se nas sedes, onde vestiam suas fantasias e saíam até os locais dos bailes, em cortejo, exibindo sua riqueza e elegância.

No entanto, historicamente, algumas celebrações carnavalescas sempre se fizeram presentes entre as camadas socialmente mais baixas e não foi diferente no Brasil. A respeito disso, Renata Bulcão (2011) salienta que:

[...] as classes mais baixas passaram a tentar imitar os costumes das elites, copiar suas máscaras e fantasias, e utilizá-las nas ruas, sem abandonar as brincadeiras grosseiras a que estavam acostumados. O uso das máscaras incentivava excessos, e crimes passaram a ocorrer com mais intensidade no período que antecede a Quaresma. (BULCÃO, 2011, p. 147-148).

Possivelmente, visando não estarem associadas com a “grosseira” do carnaval popular, as sociedades carnavalescas precisaram demarcar seu território de ocupação, deixando bem evidente o tipo de público ao qual estavam destinadas.

As páginas do Jornal Correio Mercantil, de 22 de fevereiro de 1855, são o testemunho documental do desfile do chamado “Congresso das Summidades Carnavalescas”, considerado como a primeira sociedade carnavalesca do Brasil⁶, cujos sócios – pertencentes à elite da sociedade – saíram pelas ruas trajando fantasias luxuosas segundo o requinte europeu (Correio Mercantil, 22 fev. 1855). É sabido que o romancista brasileiro José Martiniano de Alencar (1829-1877) foi um dos sócios-fundadores do clube.

⁶ No mesmo período, há evidências da existência, no Rio de Janeiro, de outro grupo carnavalesco intitulado “Sociedade Veneziana”. Fonte: Diário do Rio de Janeiro, 7 fev. 1857.

Renata Bulcão (2011, p. 148) diz que, a partir de 1855, “[...] a multiplicação dos cortejos das grandes sociedades, que passaram a se chamar ‘préstitos’ foi o meio encontrado para tomar o espaço do entrudo nas ruas e, assim, acabar com as manifestações ‘grosseiras’.”

Os préstitos carnavalescos foram, assim, cortejos cuja “[...] presença da plateia era essencial, e a construção de pequenos carros alegóricos servia ao objetivo de impressionar e fazer da população espectadores passivos daquele ‘exemplo de civilidade.’” (BULCÃO, 2011, p. 148). Podemos observar a imagem que exemplifica o luxo das fantasias e dos carros alegóricos de um préstito na Figura 02.

Figura 02 – Préstitos carnavalescos do Club Democráticos, em 1922



Fonte: Disponível em: <<http://riodejaneirodehontem.blogspot.com/2015/12/os-prestitos-carnavalescos-do-club.html>> Acesso em: 06 abr. 2021.

De acordo com Gabriel Turano e Felipe Ferreira (2013), no período entre 1901 e 1920, a festa carnavalesca carioca assumiu dois “espaços de significação” denominados: o Grande e o Pequeno Carnaval. As sociedades carnavalescas e, posteriormente os préstitos, fizeram parte do chamado “Grande Carnaval”.

Grande Carnaval é o termo usado para se referir às festividades da elite: os “[...] grupos familiares fantasiados desfilando sobre carruagens abertas enfeitadas com laços e flores, chamada inicialmente de batalha de flores ou batalha de confetes e, mais tarde, de corso” (Figura 03); e “os desfiles das grandes sociedades com seus imponentes carros alegóricos nos quais esplendor visual e crítica social

dividiam a atenção do público que lotava o eixo viário composto pelas avenidas Central e Beira-Mar.” (TURANO; FERRREIRA, 2013, p. 68-69).

Figura 03 – Desfile de corsos no ano de 1920



Fonte: Augusto Malta/ Acervo Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/8651-a-historia-dos-desfiles-das-escolas-de-samba>> Acesso em: 21 abr. 2021.

Já a denominação “Pequeno Carnaval” abraça os grupos populares: os “Clubes, sociedades, blocos, cordões e ranchos, até então termos genéricos e intercambiáveis”, que, aos poucos, tornaram-se atraentes para a sociedade carioca (TURANO; FERRREIRA, 2013, p. 68-69). Sobre isso, Turano e Ferreira dizem que:

Nesse dia [Segunda-feira Gorda, o dia menos importante da festa carnavalesca], os cordões, blocos e ranchos mais organizados deixavam seus bairros de origem e o espaço centralizador do carnaval popular, a Praça Onze, para se apresentar na Rua do Ouvidor e, a partir do final dos anos 10, na Avenida Central. Eram essas apresentações que atraíam os olhares da população e reafirmavam a preferência popular pelos ranchos que, por sua organização e ‘civildade’, se tornavam os maiores representantes do Pequeno Carnaval. Suas músicas melodiosas, a origem social de seus componentes, na maioria negros e mestiços provindos da baixa classe média, e a grande novidade representada pelos temas, ou enredos, de suas apresentações, foram elementos importantes para essa aceitação. (TURANO; FERRREIRA, 2013, p. 71).

Percebemos que, desde o século XIX, o carnaval carioca já se configurava em dois carnavais: o dos ricos e o dos pobres. Cada um com características que o distinguiram e outras que os aproximaram do carnaval historicamente concebido como uma festa socialmente democrática. Nesse viés, “[...] enquanto nos corsos,

nos bailes e nas grandes sociedades se divertiam os mais abastados [...]”, a maior parte da população se divertia “(...) nos Zé Pereiras, nos blocos, nos cordões e nos ranchos [...]” (OLIVEIRA; LUZARDO FILHO. *Figurinos e Trajes de Folgado*. In: VIANA; BASSI, 2014, p. 311).

Desde a sua independência de Portugal, o Brasil buscava referências para se firmar culturalmente. Fez isso inicialmente a partir das influências europeias, o que resultou na tentativa de embranquecer a cultura e o modo de vida da sociedade brasileira. A substituição da Monarquia pela República, que ocorreu em 15 de novembro de 1889, pareceu trazer um novo fôlego para o país.

Então, a partir da década de 1920, “[...] o modelo europeu já não parecia mais funcionar (...)” e, com isso, voltou-se o olhar para a valorização “[...] da contribuição e tradição negra e mestiça [...]”. A intelectualidade brasileira enxergou as potencialidades da cultura popular, “[...] procurando resgatar as características próprias do continente americano [...]” e, com isso, construir uma identidade que se adequasse à realidade do país (BULCÃO, 2011, p. 150). Segundo Bulcão (2011):

[...] as novas tendências da história intelectual de valorização da cultura popular fizeram com que, já na década de 1920, esses novos grupos começassem a ser reconhecidos e pelos jornais denominados ‘ranchos’, ‘blocos’ e ‘cordões’. (BULCÃO, 2011, p. 151).

Dessa maneira, como o chamado Pequeno Carnaval abarcou diferentes manifestações carnavalescas populares, é importante falarmos sobre as principais. Iniciamos pelo “Cordão”, que corresponde aos grupos cujos participantes caminhavam e dançavam dispostos em fila, comandados ao som do apito do Mestre. Todos os foliões, fantasiados e usando máscaras que atendiam a um tema específico, brincavam de acordo com o ritmo de um conjunto musical composto por instrumentos de percussão. Turano e Ferreira (2013) falam que:

[...] pouco a pouco, o termo ‘cordão’ vai se associando mais fortemente aos grupos carnavalescos mais temidos, que, com seus batuques e instrumentos ‘selvagens’, exerciam fascínio e repulsa na população carioca que afluía às ruas nos dias de carnaval. (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 69).

Ao contrário dos cordões, os “Ranchos” compuseram os “grupos mais ‘civilizados’” e, assim, socialmente mais aceitos nas festividades populares. Isso se deu pelo fato de os ranchos desfilarem “[...] pelas ruas da cidade cantando músicas

mais melodiosas, movendo-se de forma mais suave, ao som de violões [...]”. As músicas entoadas pelos ranchos tinham um ritmo que lembrava as canções que eram tocadas durante as celebrações religiosas nas praças da cidade (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 69-70).

Porém, com o tempo, o rancho adquiriu características que o aproximou das manifestações carnavalescas mais aristocratas e o afastou da sua raiz mais popular, pelo menos sob o olhar dos intelectuais da época, que almejavam pelo fortalecimento de uma identidade cultural que atendessem aos anseios da sociedade.

Uma das mudanças nos ranchos foi a adoção do enredo em seus desfiles. A respeito disso, Turano e Ferreira (2013, p. 71) ressaltam que: “[...] com o desenrolar da década de 1920, essas mesmas características louvadas como algo admirável vão se tornando excessivamente sofisticadas e aristocratizadas ao olhar da intelectualidade e alvo de críticas [...]”.

Outra característica marcante nos desfiles dos ranchos era a luxuosidade das fantasias de seus brincantes. Podemos observar isso na Figura 04, que mostra alguns foliões do Rancho carnavalesco Caprichosos da Estopa trajando indumentárias mais elaboradas e brilhantes, durante o desfile no ano de 1929.

Figura 04 – Rancho carnavalesco Caprichosos da Estopa em 1929



Fonte: Revista Careta, 1929. Disponível em:
<<https://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-ranchos.html>> Acesso em: 21 abr. 2021.

Os “Blocos” carnavalescos foram uma versão mais simples dos ranchos, uma vez que não adotaram o luxo em suas fantasias e o enredo em seus desfiles pelas ruas da cidade (OLIVEIRA, 2012, p. 69). José de Oliveira (2012) salienta que:

Os blocos dependiam para existir de elementos com capacidade de liderança e, normalmente, desenvolviam rivalidades bairristas. Com bons exemplos de lideranças destes blocos podemos citar: Paulo da Portela (Paulo Benjamim de Oliveira) e Cartola (Agenor de Oliveira), o primeiro um dos fundadores da Portela e o segundo um dos fundadores da Mangueira. (OLIVEIRA, 2012, p. 70).

Mais adiante, veremos que os blocos foram importantes para o surgimento da escola de samba. José de Oliveira (2012, p. 69) ressalta a notoriedade e fama do bloco conhecido como “Vai como Pode”, de Oswaldo Cruz [subúrbio carioca], que mais tarde se tornaria uma das Escolas de Samba mais importante da cidade do Rio de Janeiro, Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela [...]”.

Ainda na busca pela afirmação de uma identidade cultural brasileira, com o passar do tempo, os cordões, ranchos e blocos não se firmaram como capazes de corresponder aos anseios da elite intelectual da época. Turano e Ferreira (2013) expõem que, no final da década de 1920:

Os ranchos, ao sofisticar seus desfiles e enredos, haviam perdido a ‘aura’ de essencialmente populares, assim como suas versões mais ‘simplificadas’, os blocos. Os cordões, por sua vez, apesar de apresentar desfiles bastante ligados à influência negra continuavam mantendo sua fama de violentos e pouco confiáveis. Formava-se uma espécie de lacuna, um lugar vago aguardando algum tipo de manifestação carnavalesca que fosse ao mesmo tempo popular, singela, de influência negra e razoavelmente ‘confiável’. (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 73).

No entanto, observamos que a consolidação de uma identidade popular e de origem afro estava mais voltada em moldar as manifestações populares ao gosto da elite do que permitir a livre expressão das camadas economicamente mais pobres. Isso é corroborado pelas medidas institucionais que foram adotadas para afastar a população mais pobre e de origem afro dos festejos criados por elas mesmas, relatados a seguir.

A intervenção urbanística que o prefeito Pereira Passos realizou na cidade do Rio de Janeiro, durante a primeira década do século XX, teve “[...] o intuito confesso de ‘limpar’ a cidade de tudo que significasse pobreza, doença e atraso, dando feição que se pretendia moderna a uma metrópole que se queria europeia [...]”. Dessa

forma, a população pobre concentrou-se principalmente no bairro Cidade Nova⁷, onde hoje está a Avenida Presidente Vargas. (IPHAN, 2014, p. 19).

Além da mudança espacial da população mais pobre e de origem afro, em sua maioria, o embranquecimento do Rio de Janeiro envolveu conter as manifestações populares dos “paupérrimos”. Oliveira (2012) corrobora dizendo que:

No final do século XIX não era permitido a negros e mulatos percorrem as ruas centrais da cidade em cortejo. Alegavam as autoridades que tais grupos semeavam a desordem e a violência, obrigando-os a se refugiarem no fundo dos pátios de cortiços e nos quintais, ou nas vielas e becos, a fim de cantarem e dançarem durante o carnaval. (OLIVEIRA, 2012, p.70).

Nesse contexto, entrou em cena o papel de Tia Ciata (1854-1924), a mãe de santo brasileira que se tornou símbolo da resistência afro no período após a abolição⁸ e que abriu as portas de sua casa para que os músicos – que se tornaram conhecidos como sambistas – para que se reunissem em uma época em que tal prática era proibida (Figura 05).

Figura 05 – Tia Ciata (1854-1924)



Fonte: Reprodução. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=26660>>
Acesso em: 22 abr. 2021.

Segundo Fausto Viana e Carolina Bassi (2014, p. 255), Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, foi para o Rio de Janeiro ainda jovem, “como o fariam muitos baianos negros, por intolerância e perseguição religiosa, e também

⁷ O bairro Cidade localiza-se na região central, próximo aos bairros Estácio, Centro e Santa Teresa.

⁸ A Abolição da Escravatura no Brasil foi oficializada pela Lei Áurea, de 13 de maio de 1888, sendo o país o último da América Latina a tê-la feita. Fonte: LEÃO, Diogo Abreu. Abolição da escravatura brasileira. **Politize!** 13 mai. 2019. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/abolicao-da-escravatura-brasileira/>> Acesso em: 20 abr. 2021, as 20:00h.

por causa da Abolição em 1888, quando as pessoas iam para o Rio em busca de oportunidades.”.

Oriunda de Santo Amaro da Purificação, município do Recôncavo baiano, Tia Ciata “fez de sua casa um centro de referencia do samba, unindo os filhos de baianas (irmãs no candomblé ou não).” (VIANA. *Árvore do Traje: para entender o Traje de Folgado*. In: VIANA; BASSI, 2014, p. 255). Dessa forma, no entorno da casa de Tia Ciata, “[...] formou-se um poderoso núcleo de resistência cultural, cuja produção vigorosa começou a furar o bloqueio social, econômico e geográfico.” (IPHAN, 2014, p. 19).

Segundo a pesquisa desenvolvida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan (2014, p. 33), é possível que a denominação “Escola de samba” tenha origem no fato de Tia Ciata, quando organizava um pagode em uma escola próxima a hoje extinta Praça Onze, adotar “[...] como senha para driblar a polícia ‘o pagode vai ser na escola’.”, para assim proteger os participantes da polícia.

Ainda de acordo com o Iphan (2014, p. 33), “Ismael Silva, outro personagem crucial, como Cartola, pensava nos mestres do samba como professores de ‘aulas teóricas e práticas’, sendo os sambas-enredo formas privilegiadas de comunicação com as massas.”.

Roberto Moura (1983) afirma que o terreiro da casa de Tia Ciata reuniu importantes figuras do cenário musical carioca:

As grandes figuras do mundo musical carioca, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres [estes três últimos filhos de mães baianas], surgem ainda crianças naquelas rodas onde aprendem as tradições musicais baianas a que depois dariam uma forma nova, carioca. (MOURA, 1983, p. 103).

Não só pela origem de muitos participantes, mas também pela função protetora das mães baianas, seja ela espiritual – como mães de santo – ou física, surgiu a relevância da figura da “baiana” para a consolidação de uma escola de samba. Sobre isso, o Iphan (2014) acrescenta o seguinte:

As baianas simbolizam as cabeças coroadas pelos cabelos brancos e representam a sabedoria das tias da antiga Praça Onze e do Estácio, berço do samba, onde Tia Ciata, Tia Bebiana e muitas outras dançavam e louvavam os orixás. De acordo com a tradição africana dos terreiros, as baianas rodavam, inicialmente, para o lado esquerdo, já que, segundo os mitos, estão à esquerda de Olorum — senhor de todos os espaços para os iorubás. (IPHAN, 2014, p. 111).

Retomando a figura de Tia Ciata como personagem importante na história do carnaval carioca, Fausto Viana (*In: VIANA; BASSI, 2014, p. 255*) atenta para o costume de a casa de Tia Ciata ser o “[...] ponto de encontro dos ranchos, como o de Hilário Jovino Ferreira (1850-1933) [...] que coordenou o rancho Rei de Ouros a partir de 6 de janeiro de 1893.” O autor diz que o pernambucano Hilário Ferreira foi o responsável por tirar a tradição dos desfiles dos ranchos no período entre o Natal e Dia de Reis e transferi-lo para a época carnavalesca.

Como vimos, até então, as manifestações carnavalescas continuaram a existir entre as populações mais pobres, que compuseram o chamado Pequeno carnaval, mesmo com as investidas das classes mais altas, abarcadas pelo papel do governo, em coibir que os espaços públicos fossem compartilhados com os paupérrimos.

Concomitante a crescente intervenção do carnaval de rua pelo Estado, institucionalizando-o através “[...] dos recursos financeiros dentro de uma lógica empresarial, realizando uma seleção dos seus participantes.”, as escolas de samba surgiram dos “[...] indivíduos sem profissão definida ou migrantes de áreas rurais que ocupavam posições subalternas na sociedade.” (OLIVEIRA, 2012, p.71).

Esse é o motivo, segundo aponta José de Oliveira (2012, p. 71), para que, durante a década de 1920, o samba fosse “[...] associado à ideia de criminalidade. Daí os sambistas serem presos e enviados para a periferia da cidade, onde eram obrigados a trabalhos forçados como limpeza de cascos de navios.”.

Porém, de acordo com Turano e Ferreira (2013, p. 73), a nova forma de organização chamada “escola de samba”, criada pelos “[...] mesmos foliões populares que organizavam os cordões, blocos e ranchos [...]” atraiu cada vez mais a atenção da elite intelectual pelos seguintes motivos: a procedência dos seus participantes, oriundos das favelas da periferia central carioca; a pele preta dos mesmos; a maneira singela de se apresentar, “[...] sem a grandiosidade e a ‘intelectualidade’ dos ranchos [...]”; o caráter popular; e, principalmente, “[...] pelo novo e surpreendente ritmo que saía de seus tambores, o samba ‘batucado’ [...]”, muito “[...] diferente do samba ‘maxixado’ até então difundido.”.

Para os intelectuais, a escola de samba trazia consigo “[...] a expressão carnavalesca capaz de representar o povo brasileiro em sua ‘essência’, ‘tradicionalidade’ e ‘inocência’.” (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 73).

Renata Bulcão (2011, p. 152) nos conta que, no final da década de 1910, surgiram os grupos de samba na região da Cidade Nova e nos morros da

Mangueira, Salgueiro e São Carlos. O samba “[...] representava a ‘mistura de raças’ brasileiras, já que incluía ritmos africanos e gêneros musicais, como o maxixe.”. No ano de 1917, foi gravado “[...] aquele que é considerado o primeiro samba: ‘Pelo telefone’”, que logo despertou “[...] o interesse da elite intelectual do país para esse novo ritmo.”.

O bloco “Deixa Falar” (Figura 06) é reconhecido como a primeira escola de samba do Brasil por ter sido o pioneiro em reunir os elementos que hoje compõem uma escola de samba. Fundado em 12 de agosto de 1928, chegou a desfilir como rancho, que era mais prestigiado na época, mas sem sucesso. Sobre isso, Oliveira (2012) expõe que:

[...] os sambistas do bloco ‘Deixa Falar’ se reuniam e, como se consideravam ‘Mestre do Samba’, passaram a denominar o bloco de Escola de Samba Deixa Falar. Todavia, a Deixa Falar nunca desfilou como Escola de Samba. No carnaval de 1932, quando foi realizado o primeiro desfile das Escolas de Samba, os componentes da ‘Deixa Falar’ resolveram desfilir como Rancho que na época tinha mais prestígio que as Escolas de Samba. Entretanto, o desfile foi um fracasso e no mesmo ano de sua fundação a ‘Deixa Falar’ foi extinta. (OLIVEIRA, 2012, p. 72).

Figura 06 – Bloco “Deixa Falar”, na década de 1920



Fonte: Reprodução. Disponível em: <<https://diariodorio.com/deixa-falar-a-primeira-escola-de-samba-do-brasil-surgiu-no-estacio/>> Acesso em: 21 abr. 2021.

Segundo o Iphan (2014, p. 36), a década de 1920 testemunhou a criação dos blocos carnavalescos pelos moradores das comunidades dos subúrbios e dos morros, influenciados pelos sambistas do bairro Estácio. Tais blocos receberam o

título de escolas de samba pelos próprios idealizadores. Legitimando o bloco Deixa Falar como a primeira escola de samba, mesmo sem ter desfilado como uma, o Iphan (2014) nos apresenta o seguinte:

Coube a um grupo de jovens talentosos do bairro do Estácio de Sá, todos negros, fazer do samba efetivamente música de Carnaval. Ao explicar a diferença entre os dois tipos de samba, o compositor Ismael Silva, um daqueles jovens, disse que o ritmo do samba antigo era apenas 'tan tantan tan tantan', enquanto o novo, mais rico, era 'bum bum paticumbum prugurundum'. O compositor Babaú, do Morro da Mangueira, definiu a novidade como 'samba de sambar'. O grupo de sambistas do Estácio formou, em 12 de agosto de 1928, um bloco carnavalesco para cantar, tocar e dançar os sambas que fazia, ao qual foi dado o nome de Deixa Falar, denominado assim como uma resposta antecipada às críticas negativas que certamente fariam os adeptos do velho samba amaxiado. (IPHAN, 2014, p. 35).

Com a extinção do bloco Deixa Falar, em 1928, os sambistas da “escola” uniram-se a outros sambistas do bairro Estácio e, assim, criaram a escola de samba Unidos de São Carlos⁹, considerada a herdeira natural da Deixa Falar pelo Iphan (2014, p. 145).

O início da década de 1930 foi o “período de organização das primeiras escolas de samba no Rio de Janeiro”. (TURANO; FERRREIRA, 2013, p. 67). Em 1930, cinco agremiações se definiam como escolas de samba: Estação Primeira de Mangueira, Oswaldo Cruz (que originou a Portela), Vizinha Faladeira, Para o Ano Sai Melhor e Cada Ano Sai Melhor. A respeito do crescente interesse da sociedade pelas escolas de samba, o Iphan (2014) nos conta que:

Formadas as escolas de samba, o povo carioca passou a contar com uma espécie de passaporte para cantar, dançar e tocar o samba, hábitos violentamente reprimidos nas primeiras décadas do século XX pela polícia, que agia como instrumento do preconceito das classes dominantes contra as manifestações culturais e religiosas dos negros. Os sambistas foram ficando livres das perseguições quando as autoridades começaram a perceber que os desfiles das escolas atraíam grande público e, melhor, despertavam a atenção dos turistas, contribuindo decisivamente para a elevação da ocupação dos hotéis nos dias de Carnaval. Três anos depois do primeiro desfile, a Prefeitura oficializou a apresentação das escolas, estabeleceu subvenções para ajudá-las financeiramente e distribuiu pequenas revistas em francês, inglês e espanhol com explicação sobre aqueles grupos carnavalescos. (IPHAN, 2014, p. 37).

⁹ Em 27 de fevereiro de 1955, três escolas de samba do Morro da São Carlos, sendo elas: “Cada Ano Sai Melhor”, “Paraíso das Morenas” e “Recreio de São Carlos” se uniram e criaram a agremiação Unidos de São Carlos, posteriormente chamada de Grêmio Recreativo Escola de Samba Estácio de Sá. Fonte: IPHAN, 2014, p. 144.

É importante salientar que o ano de 1930 foi marcado pela “[...] ascensão de Getúlio Vargas à Presidência da República [...]”, o que contribuiu ainda mais “[...] para a busca de uma identidade cultural para o Brasil.”. (BULCÃO, 2011, p. 151) Com isso, agora não só o Grande carnaval, elitizado, era importante turisticamente para o governo, mas também o Pequeno carnaval, com as escolas de samba.

Em relação a disputa entre as escolas de samba, é sabido que não havia um concurso único e “oficial”, sendo que tais concursos eram promovidos pelos jornais da época. Os concursos realizados na Praça Onze, durante o domingo de carnaval, eram os mais notórios na historiografia do carnaval.

A primeira disputa oficial deu-se em 1932, “[...] ano do primeiro grande projeto de organização e oficialização do carnaval carioca, promovido pelo prefeito Pedro Ernesto que incluía um ‘concurso de sambas’.” (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 74). De acordo com Turano (2011, p. 136), quem criou o primeiro concurso de escolas de samba foi o jornal Mundo Esportivo. Sobre isso, o Iphan (2014) fala que:

Tanto vigor inspirou o jornal Mundo Sportivo a promover, em 1932, o primeiro desfile das escolas de samba na Praça Onze. Ali, em seu entorno, localizavam-se vários bairros ocupados pela população negra, assim como a primeira favela da cidade, instalada numa elevação que recebeu o nome de Morro da Favela e que também tinha a sua escola de samba. Aliás, a maioria esmagadora das escolas de samba participantes dos primeiros desfiles era formada por favelados. Vinham dos Morros da Mangueira (Estação Primeira); do Salgueiro (Azul e Branco e Depois Eu Digo); do Borel (Unidos da Tijuca); da Matriz (Aventureiros da Matriz); da Serrinha (Prazer da Serrinha); de São Carlos (Para o Ano Sai Melhor); do Tuiuti (Mocidade Louca de São Cristóvão), etc. As demais vinham dos bairros suburbanos, com destaque especial para a Portela — chamada na época de Vai Como Pode — de Oswaldo Cruz; além da Recreio de Ramos, Lira do Amor (Bento Ribeiro); Vizinha Faladeira (Saúde); Em Cima da Hora (Catumbi) e União Barão da Gamboa, entre outras. (IPHAN, 2014, p. 36).

Turano (2011, p. 136) aponta que, em 1922, o julgamento voltou-se para “[...] o desempenho musical e rítmico, muito mais do que alegórico.” No carnaval de 1933, que contou com a participação da elite intelectual orientando como deveria ser o desfile, os instrumentos de sopro presentes nas rodas de “choro” foram proibidos e a ala de baianas tornou-se obrigatória. Assim, as escolas foram julgadas a partir dos quesitos: “[...] harmonia, poesia do samba, enredo, originalidade e conjunto.”.

Turano e Ferreira (2013, p. 68) salientam que os quesitos e as regras estabelecidas foram uma resposta “[...] aos interesses de uma elite cultural que buscava encontrar nas manifestações populares a expressão de valores ligados à tradicionalidade, negritude e pureza”.

Para legitimar a seriedade das disputas e a ideia de unidade entre as escolas de samba, no ano de 1934 foi criado “[...] um órgão representativo reunindo esses novos grupos carnavalescos [...]”, chamado União das Escolas de Samba – UES. (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 77-78). A respeito da UES (TURANO, 2011):

A criação da União das Escolas de Samba – UES em meados de 1934 e o constante diálogo entre os grupos, a institucionalização de práticas, tornada comum entre os integrantes das escolas de samba, fizeram surgir em 1935 uma tradição das escolas de samba, incentivada pelos discursos nacionalistas dos jornais da cidade. (TURANO, 2011, p. 137).

No início de 1939, a UES atravessou uma crise e, após uma assembleia geral entre os seus representantes, decidiu-se por mudar o nome do órgão para União Geral das Escolas de Samba – UGES, sob a presidência de Antenor dos Santos, visando assim reunir todas as escolas sob seu comando (TURANO, 2011, p. 140).

Entre os anos de 1932 e 1942, as escolas de samba desfilaram na Praça Onze, que posteriormente foi demolida para, em seu lugar, ser construída a Avenida Presidente Vargas. No carnaval de 1940, Turano e Ferreira (2013, p. 67) dizem que, após desfilarem para o público presente na Praça Onze, as escolas de samba se apresentaram em cima de um tablado para os jurados. Na Figura 07, vemos a vista panorâmica da Praça Onze, provavelmente entre as décadas de 1930 e 1940.

Figura 07 – Praça Onze nas décadas de 1930-1940



Fonte: Reprodução. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/samba-da-praca-onze-candelaria-20927001>> Acesso em: 21 abr. 2021.

Turano e Ferreira (2013, p. 88) afirmam que os anos de 1932 a 1940 foram suficientes para as escolas de samba conquistarem o prestígio da elite intelectual e das classes populares, graças a “[...] capacidade de reinventar constantemente suas tradições adaptando-as aos interesses da intelectualidade [...]”.

Para Madson Oliveira e Severo Luzardo (Figurinos e Trajes de Folguedo. *In*: VIANA; BASSI, 2014, p. 311), o final da década de 1950 e início da década de 1960 abrangeu uma transformação estética nas indumentárias e elementos cenográficos das escolas de samba, ocasionados pelo início da participação de “[...] alguns professores da Escola de Belas Artes, além de artistas plásticos e do teatro [...]”. “Isso fez com que os desfiles carnavalescos, já bastante hibridizados, ficassem ainda mais mesclados com outras expressões.”.

O Iphan (2014, p. 76) acrescenta que, a partir da década de 1960, “[...] a aparição da figura do carnavalesco profissional, em geral um artista plástico de formação universitária, responsável pela escolha e desenvolvimento do enredo” rompeu com a “identidade de discurso: enredo e samba-enredo”, que deixou de ser proposto pela mesma pessoa ou membros da comunidade, “[...] com o mesmo grau de instrução e experiência de vida idêntica [...]”.

Tudo isso resultou no aperfeiçoamento estético, como o observado na Figura 08, que mostra a ala coreografada do desfile do Salgueiro desfilando na Avenida Presidente Vargas no dia 25 de fevereiro de 1963, com o enredo: “Xica da Silva”.

Figura 08 – Desfile do Salgueiro na Avenida Presidente Vargas, em 1963



Fonte: Agência O Globo. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/samba-da-praca-onze-candelaria-20927001>> Acesso em: 21 abr. 2021.

Mesmo com as evoluções estéticas e o crescente público, os desfiles das escolas de samba continuaram sendo realizados na Avenida Presidente Vargas, onde passaram a serem construídas estruturas desmontáveis para abrigar o grande público a partir de 1963. Na Figura 09, visualizamos os operários trabalhando na montagem das arquibancadas no dia 08 de fevereiro de 1973.

Figura 09 – Montagem das arquibancadas na Avenida Presidente Vargas em 1973



Fonte: Agência O Globo. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/samba-da-praca-onze-candelaria-20927001>> Acesso em: 21 abr. 2021.

A cada ano cresceu o interesse da sociedade carioca – de diferentes classes sociais, inclusive as mais ricas –, bem como dos turistas nacionais e internacionais, em prestigiar os desfiles, que, até então, eram realizados predominantemente durante o dia. Diante da eminente procura, a mídia televisionada viu o potencial das escolas de samba em influenciar a audiência. Ana Oliozi (2019) afirma que:

[...] o Carnaval das escolas de samba cariocas recebe a cobertura televisiva desde a década de 1960, quando só eram feitos flashes jornalísticos; passando pela década de 1970, quando a TV Globo fez a primeira transmissão a cores do desfile na Avenida Presidente Antônio Carlos; a década de 1980, com a construção do sambódromo e a divisão das escolas em duas noites de desfiles [...]. (OLIOZI, 2019, p. 49).

Nesse viés, Cabral (2011, p. 210) não aponta uma data de início das transmissões televisivas dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, mas salienta que, no carnaval de 1964, as redes de televisão Rio e Tupi estiveram credenciadas pela Secretaria de Turismo para a cobertura dos desfiles. E, de acordo

com Lopes e Simas (2017), somente em 1970 os desfiles foram transmitidos integralmente pela primeira vez, pois até então eram feitos apenas flashes jornalísticos do evento.

Na Figura 10, temos o desfile campeão da Portela intitulado “Lendas e Mistérios da Amazônia”, do dia 09 de fevereiro de 1970. Vemos as arquibancadas desmontáveis lotadas e os enfeites carnavalescos ricamente elaborados adornando a avenida, que, mais tarde, foram copiados em muitas das cidades brasileiras para decorarem suas ruas no período do carnaval.

Figura 10 – Desfile da Portela na Avenida Presidente Vargas em 1970



Fonte: Agência O Globo. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/samba-da-praca-onze-candelaria-20927001>> Acesso em: 21 abr. 2021.

O carnaval tomando as ruas não é uma exclusividade brasileira, mas a crescente participação da população, seja como público, seja como folião começou a interferir no sistema viário da cidade carioca, dificultando a fluidez do trânsito. Além disso, a visibilidade que as escolas de samba estavam conquistando exigiu maior conforto e segurança dos participantes, seja da imprensa, dos prestadores de serviços de apoio ao evento e dos foliões.

A seguir, abordaremos como se deu o processo de mudança dos desfiles das escolas de samba das ruas para um lugar específico, a “Passarela do Samba”, que foi projetada pelo renomado Oscar Niemeyer.

1.1 AS ESCOLAS DE SAMBA CARIOCAS: DAS RUAS AO SAMBÓDROMO

Em grande parte do Brasil, a manifestação carnavalesca mais popular, tanto no sentido de permitir a participação do indivíduo independente da classe social quanto no contingente social significativo enxergou nas ruas sua maior expressão.

Não foi a toa que os cordões, ranchos e blocos – e, posteriormente, as escolas de samba – atraíram maior interesse da população também pelo fato de as ruas e avenidas, nesse caso, se configurarem como vitrines para os desfiles e cortejos. Alberto Soares (2005, p. 3) corrobora com o seguinte: “A escolha da rua por onde o desfile deverá ocorrer é então de suma importância simbólica, já que a mesma deverá instalar o desfile no centro do âmbito público.”.

Nesse sentido, é possível tomarmos a rua como palco onde as escolas de samba contam suas histórias e exacerbam os anseios dos seus participantes, retomando a ideia inicial do carnaval enquanto transposição da vida concreta em algo idealizado; da supressão das barreiras sociais, econômicas, sexuais e culturais.

No Rio de Janeiro, algumas ruas foram importantes para a historiografia do carnaval brasileiro. No caso das escolas de samba, novos palcos foram incorporados conforme o aumento no número de participantes. Até o início da década de 1980, destacamos a Rua do Ouvidor, a Avenida Central – hoje Avenida Rio Branco – e a Avenida Presidente Vargas. Alberto Soares (2005) expõe que:

Desde os últimos anos do século XIX, todos os clubes, ranchos ou blocos, ávidos por uma simples citação de seu nome em um jornal, contribuíram para levar o foco do carnaval carioca à Rua do Ouvidor, que concentrava então a maior parte dos órgãos de imprensa da cidade. A estreita artéria, que não dispunha das condições para ser o palco exclusivo da folia, cedeu espaço às largas calçadas, imponentes fachadas e múltiplas pistas de rolamento da Avenida Central que, inaugurada em 1906, representava o símbolo da modernidade e sofisticação trazida ao Rio de Janeiro pela reforma urbanística do Prefeito Pereira Passos. Décadas mais tarde, o desfile torna a ser transladar. Desta vez, o palco seria a ampla Avenida Presidente Vargas que, aberta nos anos quarenta, constitui até nossos dias uma das principais vias urbanas da cidade. (SOARES, 2005, p. 3)

Para que os logradouros públicos cariocas pudessem receber adequadamente o expressivo contingente populacional, foi necessário que o governo despendesse um investimento considerável. Anualmente, empresas especializadas na montagem e desmontagem de estruturas provisórias, como arquibancadas, eram contratadas pela Secretaria de Indústria, Comércio e Turismo.

Alberto Soares (2005, p. 4) aponta que, desde a década de 1980, a Avenida Presidente Vargas havia se transformado numa espécie de “coluna vertebral da cidade com circulação muito intensa” e, além disso, por ter sido “Largamente construída, a via dispunha de condutos elétricos, hidráulicos e sanitários que dificultariam ou ao menos retardariam a empreitada.”. Ou seja, era necessário buscar outro palco para os desfiles das escolas de samba de modo a não interferir na logística da cidade do Rio de Janeiro.

Durante o governo de Leonel Brizola¹⁰, a recém-criada Secretaria Extraordinária de Turismo e Esporte apontou os altos gastos com a infraestrutura temporária de suporte aos desfiles. Foi então que, em 1983, o Governo do Estado “[...] decide dar ao carnaval uma nova passarela, projetada sobre uma modesta rua localizada na periferia do centro da cidade.” (SOARES, 2005, p. 3).

Além dos significativos investimentos na montagem e desmontagem das estruturas temporárias, os transtornos urbanos causados no entorno da Avenida Presidente Vargas motivaram o governo estadual, na figura do vice-governador, o antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997), a buscar uma solução definitiva (SOARES, 2005, p. 4). Sobre isso, o próprio Darcy Ribeiro (198-?) relatou que:

Tudo começou no dia em que o Governador me chamou ao Palácio, para mostrar um projeto de construção definitiva, em chapas e aço, das arquibancadas da Marquês de Sapucaí, para o carnaval de 1984. Era evidente a vantagem financeira do projeto, uma vez que aquela estrutura definitiva custaria o dobro dos engendros de monta e desmonta que se faziam anualmente. Vale dizer que o orçamento público e as receitas próprias do carnaval cobririam o custo da construção definitiva em dois exercícios. Ocorre, porém que o projeto era feiíssimo. Ponderei ao Governador que os cariocas, especialmente os carnavalescos, não se consolariam com aquela armação fantasmal. Na conversa ficou claro para nós ambos que, quem tem o Oscar Niemeyer e não utiliza o seu talento é doente de mau gosto ou insano. (RIBEIRO, [198-?]).

O logradouro escolhido para ser o definitivo palco das apresentações foi a Avenida Marquês de Sapucaí, que “[...] albergava, já desde 1978, os desfiles das escolas menos prestigiosas.”. Além de ser perpendicular à Avenida Presidente

¹⁰ O Estado do Rio de Janeiro foi governado por Leonel Brizola entre março de 1983 e março de 1987, em sua primeira gestão. Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC-FGV. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/leonel_brizola> Acesso em: 28 abr. 2021, as 13:00h.

Vargas, a Marquês de Sapucaí era “[...] uma via estreita cercada por ambos os lados de moradias populares.” (SOARES, 2005, p. 4-5).

Alberto Soares (2005, p. 5) nos conta que, dentre os projetos apresentados, o “Sambódromo” foi “[...] alçado do chão para livrar os desfiles de carnaval de se realizarem estrangulados numa via estreita, entre duas estruturas metálicas que partiam do chão.”. E sendo a Marquês de Sapucaí apenas uma rua periférica, não houve dúvidas em demolir as habitações populares do lugar.

Então, entre os anos de 1983 e 1984, a Avenida Marquês de Sapucaí passou por intervenções estruturais e se transformou na conhecida “Passarela do Samba” durante a gestão do Governador Leonel Brizola. Dentre as mudanças, o antropólogo Darcy Ribeiro solicitou que fosse concebida a “Praça da Apoteose”, “[...] para que as Escolas de Samba, ao final do desfile, dançassem em roda, desestruturando a dinâmica original das apresentações lineares.” (FIGUEIREDO, 2011, p. 5).

O próprio Darcy Ribeiro sugeriu a adoção do quesito de julgamento “Apoteose” dentre os que já eram avaliados. Além disso, Figueiredo (2011, p. 5) aponta que o político “[...] proibiu o uso dos elementos decorativos que tradicionalmente enfeitavam as ruas cariocas no carnaval [...]”, fazendo assim com que a beleza estética da passarela desenhada por Oscar Niemeyer não fosse ofuscada. A respeito do Sambódromo, Figueiredo (2011) acrescenta que:

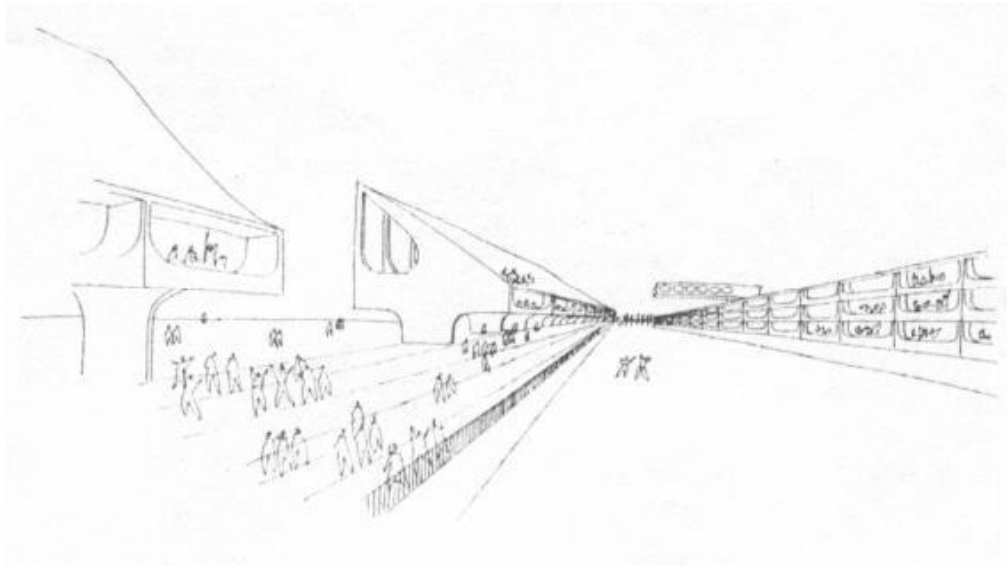
Concebida como forma arquitetônica herdeira do Modernismo – por muitos criticada como objeto antagonista do contexto urbano onde se situa – a Passarela do Samba efetivou-se como espaço carnavalesco eficaz porque redesenhou a excelência topológica – e linear – da rua corredor do urbanismo tradicional. Plasmando-a como monumento, Niemeyer produziu um artefato cultural que, do Rio de Janeiro, disseminou-se pelo Brasil em outras formas arquitetônicas semelhantes. Estas construções, baseadas no tipo original, foram adaptadas às especificidades dos diversos regionalismos festivos e nacionalizaram a idéia carioca. (FIGUEIREDO, 2011, p. 3).

A respeito do projeto da Passarela do Samba proposto por Oscar Niemeyer, Guilherme de Figueiredo (2011, p. 4) ressalta que o arquiteto “[...] buscou como referência de programa arquitetônico as peculiaridades funcionais, espaciais e poéticas da festa carnavalesca.” Ou seja, “moldou” a Avenida Marquês de Sapucaí, resignificando-a em função das escolas de samba, para servir-lhes enquanto palco.

Na Figura 11, temos o croqui da proposta apresentada por Oscar Niemeyer a Darcy Ribeiro. Percebemos que, assim como aconteceu com o movimento modernista, o resgate do popular “[...] combinava-se a um projeto civilizador que

trouxe ao Sambódromo, os azulejos de Athos Bulcão, o painel de Marianne Peretti e o grande arco de Oscar Niemeyer.” (SOARES, 2005, p. 7).

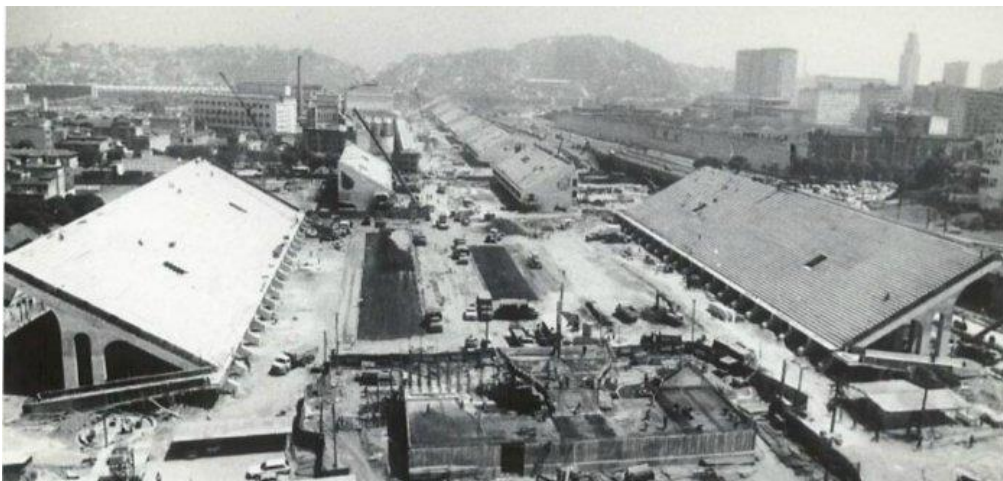
Figura 11 – Croqui da Passarela do Samba, feito por Oscar Niemeyer



Fonte: NIEMEYER, Oscar; SUSSEKIND, José Carlos. **A Passarela do Samba**. Módulo, Rio de Janeiro, n. 78, dez. 1983. p. 22.

Assim, o Sambódromo foi construído entre os anos de 1983 e 1984, conforme se observa na Figura 12. Quando inaugurado, o complexo arquitetônico foi chamado de “Avenida dos Desfiles” e, depois, oficialmente nomeado “Passarela do Samba”. No dia 18 de fevereiro de 1987, passou a ser denominada “Passarela Professor Darcy Ribeiro”, como forma de homenagear o referido antropólogo.

Figura 12 – Construção do Sambódromo, 1983-1984



Fonte: Reprodução. Disponível em: <<https://diariodorio.com/historia-do-sambodromo-3/>> Acesso em: 10 abr. 2021.

Guilherme de Figueiredo (2011, p. 5) nos chama atenção para o fato de as obras propostas por Oscar Niemeyer serem consideradas “objetos escultóricos”, tornando-se ícones arquitetônicos e turísticos, como é o caso do “Arco da Apoteose”, mostrado na Figura 13. Sobre isso, o autor (2011) revela que:

No caso específico da Passarela do Samba a assinatura do arquiteto se explicita nas curvas recortadas das laterais dos blocos de arquibancadas, no Museu do Carnaval e, prioritariamente, no arco que coroa a Praça da Apoteose, esta, um alargamento da passarela de desfiles proposto para a porção final da avenida. (FIGUEIREDO, 2011, p. 5).

Figura 13 – Construção do arco da Apoteose



Fonte: Reprodução. Disponível em: <<https://diariodorio.com/historia-do-sambodromo-3/>> Acesso em: 10 abr. 2021.

No entanto, a criação de um local específico para os desfiles das escolas de samba incitou críticas de nichos da sociedade. Alberto Soares (2005, p. 5) diz que, em 1983, “Em jornais e revistas da época, percebe-se uma hostilidade flagrante face à intervenção.”. Soares ressalta ainda que, dentre as críticas, havia a de que o empreendimento não poderia ser construído no intervalo de um carnaval ao outro; outras colocavam em dúvida a capacidade profissional de Oscar Niemeyer, dizendo que as arquibancadas não suportariam o peso do público; e outra chamava a atenção para a comercialização do desfile, a partir da espetacularização do carnaval em troca de ingressos caros.

Contrariando os questionamentos quanto à duração da obra e capacidade estrutural, o Sambódromo foi construído em 120 dias através da utilização das técnicas de construção pré-moldada em concreto armado. O complexo é dividido em setores numerados de 1 a 13, sendo os pares localizados na parte mais próxima à estação do metrô da Praça Onze, e os ímpares dispostos ao lado mais próximo a estação de trens Central do Brasil. A pista dos desfiles passou a ter 700 metros de extensão por 13 metros de largura.

Em relação à crítica de que o carnaval assumiria uma característica mais comercial após a construção da Passarela do Samba, de fato foi o que aconteceu. As escolas de samba puderam se profissionalizar ao passo que lhes foram entregues um palco definitivo, com o conforto necessário para os foliões e/ou o público, bem como os eminentes investimentos na festa.

Parte da profissionalização das escolas de samba deu-se em decorrência da criação da Liga Independente das Escolas de Samba – LIESA. Sobre isso, os pesquisadores Madson Oliveira e Suely Gerhardt (2011) tecem o seguinte:

A década de 1980 foi decisiva para o novo carnaval, pois muitas mudanças foram efetivadas a partir da construção e inauguração de local específico para os desfiles das escolas de samba, em 1984, a Passarela do Samba, conhecida como sambódromo. A partir desse ano, a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – Liesa – passou a gerir o maior evento referente às escolas de samba: os desfiles. Essa entidade estabeleceu novas regras para a competição entre as agremiações, organizou o repasse de verbas do poder público e iniciativa privada para as escolas de samba, além de se responsabilizar pela venda dos ingressos para os desfiles no sambódromo. (OLIVEIRA; GERHARDT, 2011, p. 201).

No documentário “Doutor Castor”, dirigido por Marco Antonio Araujo e produzido pelo Globoplay, no ano de 2021, a fundação da LIESA é abordada pelo viés de um dos seus idealizadores, o empresário Castor de Andrade (1926-1997). De acordo com o documentário (SONHAR, 2021), a LIESA foi criada em 1984, ou seja, um ano após a idealização do Sambódromo.

O documentário (SONHAR, 2021) expõe que a liga surgiu em uma reunião na residência de Castor de Andrade, que buscava profissionalizar o carnaval e tornar as escolas de samba mais independentes da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro – Riotur. Assim, as escolas poderiam aplicar os recursos obtidos da venda de discos, da TV e da bilheteria na realização dos seus desfiles, sem precisar recorrer exclusivamente aos recursos públicos.

Ainda no documentário (SONHAR, 2021), Castor de Andrade diz que, até a criação da LIESA, o gerenciamento do carnaval era feito pela Riotur e pela Associação das Escolas de Samba, onde muitas delas decidiam a respeito do desfile e era mais difícil definir algo já que havia uma descentralização de poder.

Dessa forma, o objetivo da fundação da LIESA foi trazer transparência e credibilidade para o evento, dando a oportunidade para que todas as escolas tivessem as mesmas condições financeiras e físicas de conquistar o título. Castor de Andrade foi o primeiro presidente da LIESA, no ano de 1984.

Retomando a relevância do Sambódromo para o carnaval carioca, ressaltamos aqui que, desde a sua construção em 1984 até o ano de 2011, o empreendimento não correspondeu ao que havia sido proposto por Oscar Niemeyer. A estrutura física da Passarela do Samba não era simétrica, pois em um dos lados da pista havia um extenso prédio, que concentrava boa parte dos camarotes, como observamos na Figura 14.

Figura 14 – Vista aérea do Sambódromo da Marquês de Sapucaí em 2011



Fonte: iStock/Getty Images, 08 mar. 2011. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/radar/programacao-de-carnaval-da-globo-homenageara-desfiles-historicos/>> Acesso em: 12 abr. 2021.

Porém, o Sambódromo passou por uma intervenção estrutural entre os anos de 2011 e 2012. No dia 5 de junho de 2011, os camarotes conhecidos como Setor 2

foram demolidos e, em seu lugar, foram erguidas as arquibancadas de acordo com o projeto original de Oscar Niemeyer.

Segundo Diogo Bessa, em matéria publicada no Portal G1 (2012), “As novas arquibancadas foram construídas a um custo de 30 milhões de reais, totalmente custeados pela Ambev, dona da fábrica, que, em contrapartida, pôde ‘destombar’ a velha fábrica e ainda teve a autorização de construir um prédio no restante do terreno. A nova passarela, após as reformas, teve sua capacidade aumentada de 60 000 para 72 500 pessoas e foi reinaugurada no dia 12 de fevereiro de 2012, a poucos dias do carnaval.”.

Hoje, o Sambódromo da Marquês de Sapucaí corresponde ao projeto original que Oscar Niemeyer apresentou ao governo de Leonel Brizola e a Darcy Ribeiro em 1983, tendo sua estrutura física simétrica conforme ilustra a Figura 15.

Figura 15 – Sambódromo durante a reforma no período 2011-2012



Fonte: Wilton Júnior/AE. Disponível em:
<<https://fotos.estadao.com.br/galerias/cidades,sambodromo-rj,17673>> Acesso em: 12
abr. 2021.

A construção do Sambódromo também permitiu a evolução artística dos desfiles da escola de samba. Se, a partir de 1984, as escolas passaram a ter um palco para desfilarem, após o ano de 2005, elas puderam contar com um espaço próprio para produzir artisticamente os seus desfiles, com a edificação da chamada

“[...] Cidade do Samba, construída na Zona Portuária, com modernos galpões onde são confeccionadas fantasias e alegorias para os desfiles.” (IPHAN, 2014, p. 130).

Nesse viés, o pesquisador Madson de Oliveira e o carnavalesco Severo Luzardo (Figurinos e Trajes de Folgado. In: VIANA; BASSI, 2014, p. 311) ressaltam que, com a inauguração do Sambódromo em 1984, observou-se uma “verticalização das fantasias e alegorias” a medida que a altura das arquibancadas propiciou, ao público, a observação sob outros ângulos. Dessa maneira, “Os carnavalescos entenderam que quanto maior seus elementos plástico-visuais, maior seria também o entendimento do público sobre os significados propostos nos enredos.”.

Na Figura 16, podemos observar o Sambódromo da Marquês de Sapucaí como um todo, bem como a altura de suas arquibancadas, o que permitiu o crescimento vertical da volumetria dos carros alegóricos e fantasias.

Figura 16 – Vista aérea do Sambódromo da Marquês de Sapucaí em 2019



Fonte: Fernando Maia/Divulgação/Riotur/VEJA. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/galeria-fotos/a-nova-marques-de-sapucaí/> Acesso em: 12 abr. 2021.

Vimos até aqui que a oficialização dos desfiles das escolas de samba “[...] pelo poder público regulou e transformou a prática, limitando seus excessos e espontaneidade [...]”, mas também as elevou a categoria de “festas nacionais.” (SOARES, 2005, p. 6). E, enquanto festa, que contribuiu para a legitimação de uma identidade nacional, as possibilidades de desfile da escola de samba ultrapassaram o plano físico e adentraram o universo virtual, sobre o qual discorreremos a seguir.

1.2 DO SAMBÓDROMO ÀS PASSARELAS VIRTUAIS

A construção do Sambódromo trouxe consequências econômicas e culturais: permitiu que as escolas de samba se profissionalizassem, o que elevou a qualidade do espetáculo, atraiu mais visibilidade e, conseqüentemente, se estabeleceu como incremento econômico significativo para o Rio de Janeiro através do turismo; além disso, contribuiu para a na construção de uma identidade cultural brasileira a partir do momento em que a sociedade passou a se enxergar, forjando assim o elo de pertencimento histórico, social e cultural.

O sucesso foi tanto que o modelo de palco para os desfiles das escolas de samba foi replicado em outros lugares do Brasil, como o Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo, popularmente chamado Sambódromo do Anhembi, na cidade de São Paulo; e o Centro de Convenções Professor Gilberto Mestrinho, mais conhecido como Sambódromo de Manaus, dentre outros exemplos. Para além do carnaval, a ideia do Sambódromo foi resignificada em manifestações folclóricas, como no Boi-Bumbá de Parintins, com a construção do “Bumbódromo”.

De fato, dotar os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro com um complexo arquitetônico específico foi uma inovação significativa para o carnaval brasileiro. E, ao longo da história, a resistência popular e as inovações estéticas permitiram a continuidade dos desfiles. Isso levou o pesquisador Madson de Oliveira e o carnavalesco Severo Luzardo Filho (2014) a afirmarem o seguinte:

O carnaval carioca é, a um só tempo, antigo e novo. Antigo, pois está no imaginário da população, sempre relacionando essa expressão artística e cultural a tempos imemoriais. Novo, uma vez que prima por inovações de ordem estética, conceitual ou mesmo estrutural. (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de; LUZARDO FILHO, Severo. Figurinos e Trajes de Folgado. In: VIANA; BASSI, 2014, p. 311).

No entanto, o conceito de liberdade e permissividade, que está inserido nas bases históricas do carnaval, tornou-se restrito devido à capacidade física limitada dessas edificações construídas especialmente para os desfiles das escolas de samba. Nem todas as pessoas têm condições econômicas de adquirir uma fantasia ou pagar por um ingresso, sem contar a impossibilidade de muitas outras em se deslocar de suas residências até os locais dos desfiles.

Outro ponto refere-se aos indivíduos que almejam trabalhar no carnaval, seja na confecção de fantasias e carros alegóricos, ou na atuação como membros da bateria, ou como bailarinos da comissão de frente, ou representando o casal de Mestre Sala e Porta Bandeira. De fato, atuar junto a uma escola de samba não é uma realidade palpável para muitos sujeitos apaixonados pelo carnaval.

Fez-se necessário criar alternativas que ampliassem as possibilidades artísticas para aqueles que, por alguma razão, encontram-se impossibilitados em fazer parte ativamente de uma escola de samba. Surgiram assim as escolas de samba virtuais enquanto expressões carnavalescas.

De forma amadora, pessoas dos mais variados lugares do Brasil, e até de outros países, e com o desejo comum de criar sua própria escola de samba e, a partir disso, desenvolver seus enredos e sambas, decidiram se juntar. Hoje em dia, a informalidade cedeu espaço para a seriedade de requisitos, regulamentos, obrigatoriedades a cumprir e disputas anuais pelo título.

Atualmente, há diversas possibilidades de desfiles de escolas de samba virtuais, seja por meio de técnicas de ilustração digital, desenho ou a construção de maquetes. Nosso objetivo aqui é apresentar brevemente algumas dessas expressões carnavalescas, a fim de dar uma noção do quão singular elas são entre si, mas sem esgotar o assunto, uma vez que, a cada dia, novas expressões estão sendo criadas e aperfeiçoadas.

A maioria das escolas de samba virtuais está disposta em ligas, que organizam os desfiles por meio de regulamentos próprios, com requisitos e obrigatoriedades a serem cumpridas. A cada ano, tais regulamentos são ajustados ou permanecem os mesmos de acordo com o interesse das escolas participantes.

Há as escolas de samba virtuais que expressam seus desfiles através dos desenhos e/ou ilustrações digitais. As mais conhecidas são:

- a) o Carnaval & Arte - Liga C&Arte¹¹, cujas escolas integrantes apresentam os desenhos das fantasias e carros alegóricos na plataforma de mensagens instantâneas e chamada de voz “WhatsApp”, desde 2016;
- b) a Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais – LIESV¹², que foi criada em 2002 e sobre a qual falaremos mais adiante;

¹¹ Para mais informações, acesse o site:

<<https://carnavalartegroup.wixsite.com/meusite?fbclid=IwAR3DrCKw7zhagkZaWzg8IEEPRDxC8sO4lOXcokydT3BgRa9lezlE8oWuoOQ>>.

- c) o Carnaval Virtual - CAV¹³, que foi criado em 2003 e dispõe da estrutura organizacional similar a da LIESV.

Outras escolas de samba virtuais optaram por se expressar artisticamente através de maquetes, realizando os desfiles das fantasias e carros alegóricos confeccionados em miniatura na Plataforma de compartilhamento de vídeos “Youtube”. As ligas mais conhecidas são:

- a) o Grêmio Grande-Recifense de Escolas de Samba Associadas – GRESA¹⁴, que é a mais antiga liga de escolas de samba de maquete, fundada em 25 de dezembro de 1998 na cidade de São Paulo, com o nome de Grêmio Recreativo e Esportivo Sampaio Assunção. Desde 2017, a liga foi transferida para Recife. As primeiras escolas de samba de maquete existem desde 1993, quando os idealizadores, ainda crianças, se reuniam mensalmente na casa de Claudio Sampaio Assunção para, assim, realizarem os desfiles para os presentes. A partir de 2000, os desfiles passaram a ser anuais. Atualmente, a liga possui 30 escolas de samba de maquete, compostas por: alas, comissão de frente, casal de Mestre Sala e Porta Bandeira, e alegorias/tripés. Cada escola é considerada uma Entidade, dada a ligação com a religiosidade de matriz africana, em que cada agremiação representa uma figura dentre as divindades chamadas de “Orixás”;
- b) a União das Escolas de Samba de Maquete – UESM¹⁵, que reúne escolas de samba de maquete desde 2013;
- c) a Liga Atualmente Independente das Mini Escolas de Samba – LAIMES¹⁶, fundada em 2012, onde cada escola integrante posta seu desfile no perfil próprio de cada uma no Youtube;
- d) a Liga das Escolas de Samba de Maquete e *Minecraft* – Liga Mini Sapucaí¹⁷, que foi criada em 20 de dezembro de 2019 e possui regulamentos próprios para os desfiles em maquetes e em *Minecraft*.

¹² Para mais informações, acesse o site oficial da liga: <<http://www.liesv.com.br/site/>>.

¹³ Para mais informações, acesse o site oficial da liga: <<http://www.carnavalvirtual.com.br/>>.

¹⁴ Para mais informações, acesse o perfil da liga no Youtube: <<https://www.youtube.com/channel/UCNolzQJAeSVTPuT9DUZnJCg>> e o perfil no Instagram: <<https://www.instagram.com/gresa.esmaquetes/?hl=pt-br>>.

¹⁵ Para mais informações, acesse o site oficial a liga: <<http://www.uesm.com.br/>>.

¹⁶ Para mais informações, acesse o perfil da liga no Facebook: <<https://m.facebook.com/ligalaimes/>>.

¹⁷ Para mais informações, acesse o site oficial da liga: <<https://instabio.cc/3050518p08VNc>>.

Destacamos também outras ligas que foram fundadas para abrigar exclusivamente as escolas de samba virtuais, que se utilizam de comunidades virtuais, como o *Habbo*¹⁸, ou jogos, como o *Minecraft*¹⁹, para desenvolver seus desfiles. Dentre elas, temos:

- a) a Liga Independente das Escolas de Samba do *Habbo* – LIESH²⁰, que existe desde março de 2017 e cujo primeiro desfile oficial foi realizado em 2018;
- b) a União Carnavalesca das Escolas de Samba de *Minecraft* – UCESM²¹;
- c) a Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais de *Minecraft* – LIESVIM²², onde são avaliados apenas os carros alegóricos.
- d) e a União Virtual das Escolas de Samba de *Minecraft* – UVESM²³, fundada em abril de 2021.

Diante das possibilidades artísticas criadas e/ou resignificadas para se “atuar” nas escolas de samba, é necessário definirmos o que é “carnaval virtual”. Para a Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais – LIESV, o carnaval virtual é “uma manifestação cibercultural com o propósito de criar e reproduzir desfiles de escolas de samba através do uso de tecnologias.” (LIESV, s.d.). A respeito da história do carnaval virtual, Ana Alvarenga e Isabela Frade (2011) salientam que:

Em 2002, esse grupo de amigos apaixonados em samba e carnaval criou então a primeira comunidade virtual de escolas de samba, intitulada Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais – Liesv, e em 2003 organizou seu primeiro desfile virtual. Com fantasias e alegorias desenhadas por artistas, um protótipo de carro de som de desfile e, em meio a muitas brincadeiras, as escolas de samba desfilaram na primeira passarela digital. (ALVARENGA; FRADE, 2011, p. 158).

Desde o ano de 2002 até a presente data, a LIESV²⁴ tem organizado o evento virtual, que reúne pessoas de inúmeros lugares do Brasil, e até de outros países,

¹⁸ Para mais informações, acesse: <<https://www.habbo.com.br/>>.

¹⁹ O *Minecraft* é um jogo de construção de blocos que pode ser experimentado em várias plataformas. Fonte: Disponível em: <<https://www.minecraft.net/pt-br/what-is-minecraft/%3E>> Acesso em: 12 abr. 2021.

²⁰ Para mais informações, acesse o site da liga: <https://liesh-liga.weebly.com/?fbclid=IwAR1m8xN1NjFZTghhWj4_cBvpB5ilYnFW1TS7u1GjvVVH9v9S_c2OLjRTM-s> e o perfil no *Habbo*: <[https://www.habbo.com/profile/@liesh@\\$](https://www.habbo.com/profile/@liesh@$)>.

²¹ Para mais informações, acesse o perfil da liga no Youtube: <<https://www.youtube.com/channel/UCS3m1hiH6hmxTj7nJCOKdg?app=desktop>>.

²² Para mais informações, acesse o perfil da liga no Youtube: <<https://www.youtube.com/channel/UCnuDljJoLDxwSbWiGI0YEyA>>.

²³ Para mais informações, acesse o perfil da liga no Youtube: <<https://www.youtube.com/channel/UCylhIWbrk9jepDC2DGj5DEg/featured>>.

²⁴ Disponível em: <<http://www.liesv.com.br/site/historia/>> Acesso em: 12 abr. 2021, as 17:05h.

com o interesse em comum de vivenciar o carnaval através do desenvolvimento de enredos, sambas-enredo, desenhos de fantasias e alegorias. Sobre isso, Ana Alvarenga e Isabela Frade (2011) reforçam que:

Nesse carnaval de meio do ano os desfiles das escolas de samba são virtuais, exibidos em formato “html”, via internet, e acontecem numa passarela virtual produzida em arte gráfica. A exuberância dessas “novas escolas” revela-se nos desenhos dos artistas que idealizam as fantasias e as alegorias e dos músicos que compõem o samba-enredo para a apresentação do desfile virtual. (ALVARENGA; FRADE, 2011, p. 157).

Estruturalmente, a LIESV é formada por escolas de samba virtuais dispostas em 02 grupos: especial e de acesso. A estrutura organizacional de uma escola de samba virtual compreende, obrigatoriamente, a figura do presidente da escola, do intérprete do samba e do carnavalesco. (ALVARENGA; FRADE, 2011, p. 161). Porém, há escolas que contam também com vice-presidente, diretor de carnaval, assessor de imprensa, madrinha da escola etc.

É importante apresentarmos nossa experiência com o carnaval virtual. A LIESV é a liga da qual fazemos parte desde o ano de 2019 na função de carnavalesco. Nossa participação no carnaval virtual iniciou-se através do convite feito pelo presidente de uma escola de samba virtual, para que pudéssemos ajudar outra agremiação na realização dos desenhos para os desfiles de 2019.

Foi então que desenvolvemos, no mesmo ano, a parte artístico-visual do enredo “Salve o Santo Padroeiro. Salve São Jorge Guerreiro”, que foi apresentado pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Virtual Leões da Casa Verde e resultou na quinta colocação para a escola no grupo de acesso. Na ocasião, os desenhos das alas e carros alegóricos foram feitos em apenas dez dias a partir do enredo e setorização já definidos pelo presidente da escola.

No ano de 2020, permanecemos no Grêmio Recreativo Escola de Samba Virtual Leões da Casa Verde, mas também fomos convidados a atuar no Grêmio Recreativo Escola de Samba Virtual Caprichosos da Harmonia, já que ambas as escolas se encontravam em grupos distintos: especial e de acesso, respectivamente. Na ocasião, pela primeira vez pudemos desenvolver os enredos de nossa própria autoria para o carnaval virtual.

No GRESV Leões da Casa Verde, desenvolvemos o enredo: “Brasil Café: a história do negro rei”, com o qual conquistamos o oitavo lugar de um total de 16

escolas que disputaram o grupo especial. No GRESV Caprichosos da Harmonia, homenageamos a filosofia Rastafari com o enredo: “Os Caminhos da Paz... dos herdeiros de Jah”, o que resultou no décimo oitavo lugar de um total de 37 escolas do grupo de acesso. Na figura 17, visualizamos a ilustração do carro alegórico que encerra o desfile virtual mencionado anteriormente.

Figura 17 – Desfile Virtual do GRESV Caprichosos da Harmonia em 2020



Fonte: LIESV. Disponível em: <<http://passarelavirtual.liesv.com.br/grupo-de-acesso-2020/caprichosos-da-harmonia-387932/>> Acesso em: 12 abr. 2021.

O fato é que qualquer pessoa pode participar e/ou criar uma escola de samba virtual. A única condição necessária é a acessibilidade à internet por intermédio de aparelhos eletrônicos como: celulares, *smartphones*; ou dispositivos tecnológicos como: tabletes, computadores e *notebooks*. Ana Alvarenga e Isabela Frade (2011) acrescentam o seguinte:

Toda a vivência *on line* se dá pela mediação de uma interface que garante sua configuração. O corpo/sujeito/plugado ao computador age sobre o desfile através do mouse, fazendo mover os integrantes dispostos em alas no desenvolvimento em quadros do enredo, acompanhado pelo som ao fundo. Trata-se de prática de agenciamento solitário, do sujeito que faz acontecer um desfile de escola de samba em rolamento na tela de um computador. (ALVARENGA; FRADE, 2011, p. 163).

Diferentemente do carnaval real, a virtualidade permite que cada indivíduo detenha o poder do desfile em suas mãos, o que faz do carnaval virtual uma experiência individual, já que os desfiles podem ser acessados a qualquer momento e quantas vezes forem necessárias.

No entanto, há também a possibilidade dessa experiência individual configurar-se em uma vivência interativa. Não apenas a LIESV como outras ligas carnavalescas virtuais definem datas específicas para os eventos de estreia dos desfiles das escolas de samba. Na ocasião, os desfiles são narrados ao vivo; há comentários de especialistas em cada quesito; e a participação do público dá-se via bate-papo online. Na Figura 18, apresentamos a Passarela virtual João Jorge 30, que nada mais é que a plataforma usada pela LIESV para divulgar os desfiles das escolas afiliadas a ela.

Figura 18 – Passarela virtual “João Jorge 30”

Fonte: LIESV. Disponível em: <<http://passarelavirtual.liesv.com.br/grupo-de-acesso-2020/caprichosos-da-harmonia-387932/>> Acesso em: 12 abr. 2021.

Para se chegar ao objetivo final, que é a apresentação do trabalho artístico realizado por determinada escola de samba nas plataformas virtuais, há etapas que precisam ser cumpridas. No caso específico da LIESV, tais fases são agrupadas e expostas no “Organograma” de cada escola de samba virtual.

O organograma é o material cedido pela LIESV para que cada escola de samba, obrigatoriamente, preencha com as informações necessárias e explicativas de toda a composição visual do grêmio recreativo, bem como do samba-enredo, da sinopse e ilustrações feitas para o desfile.

O organograma dos desfiles das escolas de samba virtuais foi desenvolvido a partir do livro “Abre-alas”, que é o material gráfico que cada escola de samba fluminense entrega a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – LIESA, que posteriormente disponibiliza aos jurados para a atribuição de notas.

No livro, estão disponíveis informações como: ficha técnica da escola de samba; histórico do enredo; justificativa do enredo; roteiro do desfile; e as fichas técnicas dos seguintes setores: alegorias, fantasias, samba-enredo, bateria, harmonia, evolução, comissão de frente, Mestre-sala e Porta-bandeira; e informações complementares.

Assim como acontece com o livro *Abre-alas*, correspondente às escolas de samba “reais”, o organograma das escolas de samba virtuais serve para a consulta dos jurados durante o momento de atribuição de notas; e também para o público se aprofundar no enredo defendido por cada agremiação carnavalesca.

As etapas que antecedem os desfiles virtuais das escolas de samba são as seguintes: definição do enredo; criação da logo oficial do enredo; elaboração da sinopse que norteará os compositores; disputa dos sambas-enredo pela escola; divulgação do samba-enredo escolhido; gravação do samba-enredo; setorização do desfile a partir da sinopse; criação das ilustrações; preenchimento do organograma; montagem das ilustrações na plataforma oficial da LIESV; entrega dos materiais audiovisuais necessários para o desfile.

Tanto em uma escola de samba “real” quanto em uma virtual, a atuação do carnavalesco é fundamental para o desempenho da agremiação carnavalesca. Mas, no caso específico do carnaval virtual, a responsabilidade do carnavalesco assume patamares mais elevados, uma vez que o mesmo, na maioria das vezes, é o responsável pela produção visual do desfile, que envolve o desenho de fantasias e alegorias a partir das seguintes técnicas: desenho a mão, desenho digital e/ou colagem de imagens.

Para melhor entendimento da relevância da atuação do carnavalesco em uma escola de samba virtual, precisamos expor quais quesitos são julgados no carnaval virtual. No caso da LIESV, os quesitos avaliados são os seguintes: samba-enredo; enredo; conjunto; alegorias e adereços; fantasias; e harmonia musical. Ou seja, dos seis quesitos, quatro são relacionados diretamente ao carnavalesco: enredo; conjunto; alegorias e adereços; e fantasias.

A seguir, apresentaremos o que é um designer de moda e como sua atuação apresenta semelhanças com a de um carnavalesco, sendo assim possível traçarmos um paralelo entre as duas profissões e suas respectivas áreas de trabalho.

1.3 OS PROFISSIONAIS: CARNAVALESCO E DESIGNER DE MODA

Compreender o carnaval, mais especificamente a escola de samba, seja ela real ou virtual, como uma “indústria de sambas e sonhos”, onde tanto artistas quanto profissionais ou amadores, das mais diversas áreas, podem atuar para transformar “devaneios” em ideias e estas em produções visuais é de fundamental importância para valorizarmos as manifestações carnavalescas para além da diversão.

O trabalho em uma escola de samba assemelha-se ao processo de produção industrial, onde os setores precisam atuar em concordância visando o produto final: o desfile. Para tal, o labor de uma agremiação carnavalesca envolve diversas profissões. Madson de Oliveira e Suely Gerhardt (2012) ressaltam o seguinte:

A participação de artistas e profissionais oriundos de outras práticas que não o carnaval contribuiu para transformar os desfiles das Escolas de Samba em espaços híbridos, nos quais as diferentes práticas e experiências se juntaram para criar apresentações com forte apelo visual, através das alegorias, adereços e fantasias. (OLIVEIRA & GERHARDT, 2012, p. 118).

A variedade de profissionais envolvidos na labuta de uma escola de samba para a produção de “objetos carnavalescos” foi abordada pelo autor Madson de Oliveira, citado por Viana e Bassi (2014), em outra oportunidade:

A festa carnavalesca, no caso das escolas de samba, acaba arregimentando uma infinidade de profissionais e suas mais diversas práticas, como: sapateiros, costureiros, modelistas, aderecistas, ferreiros, pintores, desenhistas, escultores, além do carnavalesco. Toda essa variedade de profissionais realiza uma produção que nomeamos de objetos carnavalescos e têm a função de dar “forma” às ideias imaginadas pelo carnavalesco no enredo apresentado para a sua escola de samba. Ou seja, a existência desses objetos é, exclusivamente, de cunho festivo e de consumo “para dentro” da própria festa. Mesmo se tratando de objetos que podem ser comercializados (como no caso das fantasias de ala), estamos distinguindo de outros que só são produzidos com a finalidade externa à festa. (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. As fantasias para escola de samba. In: VIANA; BASSI, 2014, p. 323).

Dentre as inúmeras possibilidades de atuação profissional na produção artística de uma escola de samba, nos interessa aqui discorrermos a respeito do designer de moda e sua possível relação com a de carnavalesco, essa última mais intrínseca ao carnaval em si.

No entanto, é necessária uma abordagem preliminar acerca da terminologia “design” e sua relação com a “moda”, para que possamos compreender melhor o

que vem a ser um designer de moda. Nosso intuito aqui não é enumerar e apresentar várias definições que são atribuídas ao design e a moda, mas apenas nortear o leitor a melhor erudição do que nos propomos.

Design é um termo citado por muitos pesquisadores e, ao mesmo tempo, pouco compreendido do ponto de vista conceitual. A terminologia design, vocábulo inglês que foi incorporado à língua portuguesa, origina-se da palavra *designare*, em latim, que significa desejo, desenho e designo. (ARRIVABENE, 2009).

Tais significados podem nortear nosso entendimento acerca do termo design: desejo refere-se à necessidade em despertar o interesse; desenho relaciona-se com o apelo comunicativo através da estética e forma; e designo pauta-se na preocupação com o usuário, manifestado na ergonomia e funcionalidade.

A primeira compreensão do vocábulo design foi documentada no *Oxford English Dictionary*, em 1588, que o definiu como sendo “um plano ou um esboço concebido pelo homem para algo que se há de se realizar, um primeiro esboço desenhado para uma obra de arte ou um objeto de arte aplicada, necessário para a sua execução.” (PIRES, 2008, p. 96).

Com o avanço científico e industrial, novos conceitos surgiram para definir o design, tornando-o complexo, abrangente e multidisciplinar. Bernd Lobach (2000, p. 22) diz que o design envolve “o processo de adaptação do ambiente artificial às necessidades físicas e psíquicas dos homens na sociedade”.

De acordo com André Stolarski citado por Junior (2006), “o design é muito comentado e celebrado, mas nunca se sabe direito o que quer dizer a palavra. Assim, o termo acaba por virar sinônimo de ‘luxo’, ‘arte’, ‘sofisticação’, que estão muito distantes de dar conta do que a atividade faz”.

O que sabemos de fato é o que expõe Gomes Filho (2006, p. 150) a respeito da abrangência do design: “o campo do design se fraciona cada vez mais em diversas especialidades ditadas pelo mercado”. E, dentre as inúmeras possibilidades existentes, o design de moda despontou como uma das mais promissoras e relevantes.

Kate Fletcher e Linda Grose (2011, p. 156) ressaltam que os designer não precisam estar limitados a atuarem apenas em uma área de atividade, de modo a abrirem-se a imersão em todos os setores econômicos para, assim, incentivarem mudanças voltadas ao conceito de sustentabilidade. Isso pode acarretar em um maior envolvimento destes profissionais com a cultura, as instituições e a sociedade.

Design e moda são dois vocábulos que trazem consigo uma complexidade de significados e compreensões. E, no nosso caso, estamos nos referindo à moda enquanto fenômeno social ligado à efemeridade do vestir-se. É importante ressaltarmos isso porque a definição de moda vai além do vestuário. Sandra Rech (2002, p. 29) elucida que a moda abrange as “mudanças sociológicas, psicológicas, estéticas, intrínsecas à arquitetura, às artes visuais, a música, à religião, à política, à literatura, a perspectiva filosófica, à decoração e ao vestuário”.

Já o autor Paolo Sorcinelli traz à tona a discussão a respeito das relações historicamente forjadas entre a prática do design e a criação do vestuário. Sobre isso, Sorcinelli (2008) afirma que:

O discurso sobre as relações entre vestuário e design ganha corpo particularmente na Itália a partir da segunda metade do século XX, quando os respectivos setores produtivos dão início, de maneira sincrônica, à sua trajetória de difusão internacional. [...] Do ponto de vista teórico, a questão é situada e historicamente enfocada sobretudo entre os anos 1970 e 1980, quando as bases para uma aproximação entre os processos de criação de vestuário e a prática do design parecem ter se tornado sólidas. (SORCINELLI, 2008, p. 106).

Porém, precisamos aqui diferenciar o vestuário do conceito de moda que rege os estudos contemporâneos acerca do tema. Para isso, fazemos uso do aporte teórico defendido pela pesquisadora Gurmit Matharu em seus trabalhos. Matharu (2011) nos apresenta o seguinte conceito de vestuário:

Em termos simples, “vestuário” pode ser descrito como algo que cobre e protege o corpo. A função prevalece sobre o estilo ou a forma estética; cores, tecidos e detalhes raramente mudam. O clima e o meio, além dos valores culturais e sociais, desempenham importantes papéis na determinação do vestuário. De tempos em tempos, devido ao avanço tecnológico da indústria têxtil ou à resignificação de conceitos, as exigências, cores, tecidos e estilos dos trajes utilitários podem mudar. No entanto, essas mudanças são sempre modestas e o objetivo primário permanece funcional. (MATHARU, 2011, p. 6).

Ao contrário do vestuário, a moda, para Matharu (2011):

É governada por velozes e contínuas mudanças de estilo, materiais e detalhes. Em comparação à natureza básica e funcional do vestuário, o estilo reina supremo. A função primordial da moda é oferecer ao consumidor, a cada estação, um look ou tendência atual. (MATHARU, 2011, p. 6).

Vimos então que o objetivo funcional atribuído ao vestuário não abarca a definição de moda. Gurmit Matharu (2011, p. 6) exemplifica que “a moda é

geralmente lançada duas vezes ao ano, por meio de coleções primavera/verão e outono/inverno”, o que nos mostra o quão efêmero e inconstante é a moda.

A moda é um fenômeno social e cultural. A autora Gilda de Mello e Souza trouxe essa perspectiva, divergente da dos estudiosos da moda na época em que ela realizou seus estudos. A autora publicou sua Tese intitulada “A Moda no século XIX” na Revista do Museu Paulista, em 1950, desviando assim dos temas que predominavam nos estudos científicos e apresentou a moda como um fato cultural e social. Sua tese foi transformada no livro “O espírito das roupas”, lançado em 1987.

Renata Pitombo Cidreira é outra pesquisadora que, em seu livro intitulado “Os sentidos da moda”, salienta o papel da moda na cultura contemporânea, dando ênfase à sua dimensão artística, a sua capacidade de comunicação e a sua relação com o consumo. Renata Cidreira (2005) destaca que o vocábulo moda “é empregado geralmente para toda invenção, todos os usos introduzidos na sociedade pela fantasia dos homens.” (CIDREIRA, 2005, p. 31).

Para Renata Cidreira (2005, p. 41), a moda “é uma construção cultural, histórica”, da qual podemos esmiuçar suas fases e contextos. A autora ainda ressalta que: “Os povos primitivos desconheciam completamente este conceito, ainda que suas indumentárias nos sirvam hoje como fonte histórica e como referência estética.” (CIDREIRA, 2005, p. 41).

Após tomarmos posse de relevantes conceitos sobre a moda, podemos retornar a questão do designer de moda. O autor Gomes Filho (2006, p. 29) enuncia o design de moda como a “especialidade ou área de atuação que envolve a criação, o desenvolvimento e a confecção de produtos da moda e atinge diversos segmentos de utilização, relacionados com o uso de objetos diretamente sobre o corpo”.

Marta Feghali e Daniela Dwyer (2001) nos acrescentam outra definição:

Designer de moda é o profissional que define a cara de uma coleção, independentemente do mercado a ser atingido. Pode ser empregado em uma empresa ou trabalhar como autônomo. [...] Durante o processo de criação, ele leva em conta não só os aspectos artísticos e sociais, mas também a necessidade de atender às tendências de marketing e aos avanços técnicos da indústria, uma vez que a cada estação, ocorrem mudanças no que se refere às cores, aperfeiçoamento de tecidos, linha de produção, capacidades e preços. (FEGHALI; DWYER, 2001, p. 103).

A efemeridade da moda manifesta-se como um desafio para os designers da área, pois, segundo Richard Sorger e Jenny Udale (2009, p. 16), “A moda move-se

rapidamente em comparação a outras indústrias criativas e isso se reflete na pressão constante para lançar tendências a cada estação.”. Por isso, Sorger e Udale (2009, p. 16) salientam ainda que “Os designers são como aves caçadoras à procura de alvos”, que “precisam buscar constantemente novas inspirações para manter seu trabalho atual, contemporâneo e, acima de tudo, para se manterem motivados.”.

Visando suprir essa necessidade em se manter atualizado e alinhado com as tendências do momento, Sorger e Udale (2009) dizem que:

Para um design de moda, é importante desenvolver uma consciência do seu próprio gosto e estilo (não como você se veste – muitas vezes os designers são os mais malvestidos em uma sala porque estão muito ocupados pensando em como vestir os outros). Nem todos têm aptidão ou desejo de desenhar roupas não-convencionais. Alguns designers se concentram no estilo contido ou no detalhe das roupas. Outros desenham roupas “convencionais”, mas a forma como elas são combinadas (ou estilizadas) as torna originais e modernas. Saber no que você é melhor é essencial, mas não significa que você não deva experimentar. (SORGER; UDALE, 2009, p. 12).

Keller (2007, p. 5) afirma que o estilo produzido pelo designer de moda não necessariamente pode tornar-se moda. Tal afirmação se deve ao fato de o estilo ser um modo distinto de ser, agir e/ou viver, ao passo que a moda é um costume que prevalece em determinada época, refletindo os valores e costumes desse respectivo contexto. Ou seja, a moda existe através da difusão social.

Na prática profissional, a autora Luciana Gragnato (2008) elucida que, comumente, a primeira relação que é feita entre o designer de moda e seu trabalho envolve obrigatoriamente o desenho, uma vez que “para ser um designer de moda a habilidade do desenho é necessária. Em outras palavras, o trabalho do designer de moda é conceber o produto e registra-lo graficamente para viabilizar e organizar sua produção”. (GRAGNATO, 2008, p. 39).

Luciana Gragnato (2008, p. 43) aponta também a importância da pesquisa de moda para que o designer consiga “conceber o produto de moda, vestuário e acessórios, e estudar e propor sua viabilidade, tanto comercial quanto de confecção”. Gragnato (2008) acrescenta que “a pesquisa de moda se faz necessária, na medida em que o designer busca materiais, formas e cores para adequar o produto ao modo de produção, de acordo com os maquinários, tecnologias e estruturas de fabricação disponíveis”. (GRAGNATO, 2008, p. 43).

A professora Dóris Treptow, em seu livro intitulado “Inventando Moda: planejamento de coleção”, indica uma possível metodologia para o desenvolvimento de coleções. A produção bibliográfica, que foi resultado do material didático criado por Treptow para as aulas de “planejamento de coleção”, teve sua primeira edição publicada em 2003.

De acordo com Dóris Treptow (2007), expomos as etapas do processo de desenvolvimento de uma coleção de moda:

- Realizar o planejamento com a equipe de trabalho;
- Estipular o cronograma;
- Definir os parâmetros escolhidos;
- Arquitetar a dimensão da coleção de moda pretendida;
- Conceber pesquisas de tendências;
- Produzir o *briefing* da coleção de moda;
- Estabelecer um tema central, que possa inspirar as criações;
- Determinar as cores da coleção;
- Definir os tecidos que serão usados;
- Elegger os aviamentos para as peças.

Treptow (2007) também elucida os elementos necessários para que o designer de moda possa criar sua coleção, sendo eles: silhuetas e formas; linhas e seus sentidos; texturas e caimentos; cores e seus significados.

Já que estamos falando sobre coleções de moda, sendo elas uma das atribuições do designer de moda, precisamos expor a definição de uma coleção. De acordo com Sandra Rech (2002, p. 68), a coleção de moda é o “conjunto de produtos, com harmonia do ponto de vista estético ou comercial, cuja fabricação e entrega são previstas para determinadas épocas do ano”.

Francisca Mendes (2010) defende a tese de que a coleção de moda:

É um conjunto de peças do vestuário apresentado ao público com dois objetivos bastante distintos: lançamento para estabelecer tendências ou para disponibilizar os produtos no mercado. Em qualquer dos casos, a coleção tem que apresentar *looks* harmônicos quanto ao seu conjunto. (MENDES, 2010, p. 134).

Dóris Treptow (2007) atenta para o fato de, na área da moda, uma coleção estar pautada em um tema central, do qual resultam variações seguindo uma linha

estética que une as peças, tomando para si tendências em vigor ou criando novas, a partir de uma metodologia para o processo de criação.

Como exemplo de designer de moda bem sucedido em suas coleções, apresentamos a importância do britânico Lee Alexander McQueen. O estilista Alexander McQueen nasceu em 17 de março de 1969, na Inglaterra, e seu legado o levou para além de um simples designer de moda. (KNOX, 2010, p. 7).

Alexander McQueen fundou sua marca, Alexander McQueen, no ano de 1992, tornando-se internacionalmente reconhecida pelos desfiles impactantes das suas roupas inovadoras, o que contribuiu para que a moda passasse a ser vista como uma forma de expressão cultural e política.

McQueen conquistou diversos prêmios, como o de Designer britânico do ano, em 1996; e o *The 2003 CFDA Fashion Awards*, em 2003, evento organizado pelo *Council of Fashion Designers of America*, que lhe concedeu o prêmio que equivale ao Oscar no cinema (Figura 19).

Figura 19 – Alexander McQueen no *The 2003 CFDA Fashion Awards*



Fonte: Dimitrios Kambouris/WireImage. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/alexander-mcqueen-foto-jornal%C3%ADstica/83694367>> Acesso em: 29 jan. 2022.

De acordo com Kristin Knox (2010, p. 7) Alexander McQueen foi um gênio da moda que só aparece uma vez em cada geração. A genialidade de McQueen foi interrompida por um trágico acontecimento, como aponta Knox (2010, p. 18): “A mãe de McQueen, Joyce, morreu em 2 de fevereiro de 2010 apenas nove dias antes do designer tragicamente tirar sua própria vida em seu apartamento em Londres em 11 de fevereiro. Ele tinha apenas 40 anos [...]”.

O acatado trabalho de Alexander McQueen proporcionou que suas roupas vestissem artistas como: Björk, Lady Gaga, Beyoncé, Madonna, Rihanna, Cameron Diaz, Cate Blanchett, Sandra Bullock; além de personalidades da moda e da política, como: Naomi Campbell, Michelle Obama e o Príncipe de Gales, Charles Philip.

O legado que McQueen deixou está inscrito em suas coleções de moda, que expressam a significativa influência das tradições artísticas e artesanais, mescladas com o conhecimento da alfaiataria britânica, do acabamento da alta costura francesa e da impecável fabricação italiana de peças vestíveis e acessórios.

Uma das maiores inspirações de Alexander McQueen foi a natureza, da qual ele tomava posse como tema central para muitas de suas coleções, recriando formas e texturas, apresentando ao mundo a visão inovadora de se fazer moda a partir de sua ótica revolucionária e vanguardista. Como exemplo, retomamos uma das coleções de McQueen mais aclamadas pela crítica internacional: a coleção primavera/verão 2010, intitulada *Plato's Atlantis*.

Kristin Knox (2010, p. 16) expõe que, na coleção primavera/verão 2010 *Plato's Atlantis*, McQueen tocou em “temas socialmente pungentes”, como mudanças climáticas e evolução animal. As roupas carregavam consigo a “hibridização biológica de mulheres com mamíferos marinhos no futuro pós-derretimento biológico”. (KNOX, 2010, p. 16).

Na ocasião, Alexander McQueen apresentou uma “previsão escatológica da ecologia mundial”, através da narrativa, ao longo do desfile, desde o início da vida animal nos oceanos até “um fim aguado para o homem”. (KNOX, 2010, p. 18). Essa transição evolutiva (ou involutiva dependendo da ótica de compreensão adotada) foi claramente apontada através da mudança de cores e texturas ao longo do desfile.

A coleção primavera/verão 2010 *Plato's Atlantis* foi também um marco na relação moda e universo digital. O desfile, realizado em 6 de outubro de 2009, foi o primeiro a ser transmitido ao vivo de Paris, através da plataforma SHOWstudio, com

direção do fotógrafo e editor da web, Nick Knight. Na ocasião, o *streaming*²⁵ foi engajado pelos milhares de fãs da cantora Lady Gaga, como parte da estratégia de marketing para o lançamento da canção “*Bad Romance*”.

Em termos de moda, Kristin Knox (2010, p. 18) diz que o designer McQueen confeccionou roupas futuristas com impressões tridimensionais de peles de répteis; calças ajustadas no corpo, conhecidas como *leggings*, com estampas aquosas; e os icônicos sapatos plataforma: a bota “*Armadillo*” (“tatu” em português), com salto *python* escamoso tendo 12 polegadas de altura (em torno de 30 centímetros), como mostrado na Figura 20, e os sapatos “*Alien*”, feito de plástico metálico derretido e altura de 10 polegadas (por volta de 25 centímetros).

Figura 20 – O sapato plataforma “*Armadillo*”, de Alexander McQueen



Fonte: KNOX, Kristin. **Alexander McQueen**: genius of a generation. Londres: A&C Black, Getty images, 2010, p. 117.

²⁵ “*Streaming* é qualquer transmissão, em tempo real, de dados de áudio e vídeo, via internet, de um servidor para um dispositivo, como: aparelho celular, *smart TV*, notebooks. Tal tecnologia influenciou o surgimento das plataformas de vídeo e música, dos serviços de assinatura de conteúdos audiovisuais e das videoconferências. Fonte: Disponível em: <<https://blog.nubank.com.br/o-que-e-streaming/>> Acesso em: 29 jan. 2022, as 18:00h.

Segundo Kristin Knox (2010, p. 18), os designs que foram apresentados na coleção *Plato's Atlantis*, em 2010, eram a prova de que o designer de moda Alexander McQueen havia começado a explorar “os tesouros mais profundos de sua imaginação”, que emergiram em possibilidades da sua psique para se materializar no palco da moda mundial.

No documentário intitulado “O legado de Alexander McQueen” (2015), o documentarista e especialista em moda, Loïc Prigent, tece uma análise das quatro últimas coleções que o designer de moda McQueen produziu entre os anos de 2009 e 2010. Adotamos parte de sua crítica para apresentarmos a análise do desfile *Plato's Atlantis*, que abordaremos a seguir.

Na produção audiovisual (O LEGADO, 2015), Loïc Prigent apresenta as roupas, apontando seus significados e referências para sua realização conforme os modelos são apresentados. O diretor salienta também a relevância da trilha sonora, da iluminação e da cenografia para a composição do desfile, a fim de transmitir a ideia que McQueen desejou passar ao público em geral.

Alexander McQueen buscou inspiração na teoria da evolução presente no livro “A origem das espécies” (1859), escrito pelo naturalista britânico Charles Darwin (1809-1882), e a preocupação contemporânea acerca do aquecimento global. Nisso, McQueen mergulhou na mitologia grega e resgatou, nos escritos do filósofo grego Platão, a lendária ilha de “Atlântida”, que afundou no mar, e fez um paralelo com a visão profética de que, em um futuro próximo, as calotas polares irão derreter, fazendo com que os mares subam de nível e, assim, os seres evoluam para se adaptarem a essa nova realidade.

É nessa profecia fantástica de Alexander McQueen que emerge suas modelos como seres andróginos, uma espécie de híbridos entre humanos, animais e alienígenas. Para reforçar esse universo mitológico-profético, o designer de moda McQueen criou novas formas para as roupas, inspiradas nos animais aquáticos. Por exemplo, minissaia canelada remetendo a água-viva; mangas bufantes dobradas e pregueadas, aludindo às guelras dos peixes; formas amorfas nos quadris e ombros.

Durante o desfile, cada modelo que adentrou a passarela, narrou através das roupas, acessórios, maquiagem e cabelo o desenrolar da progressão da vida animal da terra para a água. Assim, o estágio da evolução ditou se o cabelo, por exemplo, deveria estar com seu trançado rente à cabeça ou esculpido em volumes como se fossem barbatanas; da mesma forma, a maquiagem protética foi trabalhada de

forma a distorcer os contornos dos rostos das modelos com volumes conforme a vida biológica foi se adaptando e se hibridizando (Figura 21). Nas roupas, as transições foram ressaltadas pelas nuances de cores e estampas, com algumas delas executadas pela designer Chinsky Cheung²⁶.

Figura 21 – Maquiagem protética usada no *Plato's Atlantis*



Fonte: Greg Kessler/Vogue Runway. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/beauty#1>> Acesso em: 29 jan. 2022.

As cores e formas adotadas por Alexander McQueen na coleção *Plato's Atlantis* também foram inspiradas em produções cinematográficas estadunidenses de ficção científica, como: o filme “Alien, o oitavo passageiro” (“*Alien*” em inglês), dirigido por Ridley Scott em 1979; a película “O segredo do abismo” (“*The Abyss*” em inglês), feita pelo cineasta James Cameron em 1989; e o longa-metragem “O predador” (“*Predator*” em inglês), de 1987, do diretor John McTiernan.

Faremos, a seguir, uma abordagem descritiva do desfile *Plato's Atlantis* a partir do vídeo do próprio evento, disponibilizado em 2009 pela plataforma

²⁶ Para mais informações, acesse o site da designer Chinsky Cheung: http://www.chinsky.com/selected_projects/alexander_mcqueen/index.html

SHOWstudio, intitulado “Alexander McQueen Primavera/Verão 2010”, que nos permitirá vislumbrar como foi o desenvolvimento do “espetáculo” de McQueen.

O desfile *Plato's Atlantis*, do designer de moda Alexander McQueen, foi dividido em dois atos, sendo o primeiro retratando a Atlântida ainda em terra firme, enquanto que o segundo mostrou essa mesma Atlântida imersa no mar.

O início do desfile e a transição entre os atos foram marcados pelo filme dirigido por McQueen, com a colaboração do fotógrafo Nick Knight, exibidos na enorme tela de *led*, posicionada na entrada da passarela.

No início do primeiro ato, o filme começou a mostrar a modelo brasileira, Raquel Zimmermann, se contorcendo na areia, envolta em cobras deslizando sobre seu corpo nu. Talvez uma alusão à deusa Afrodite ou à Medusa, personagens oriundas da mitologia grega.

Nesse primeiro bloco, as peças vestíveis apresentaram maior leveza por meio da diversidade da paleta de cores mais quente e a fluidez dos tecidos usados, como podemos visualizar na Figura 22.

Figura 22 – Modelos do primeiro ato do desfile *Plato's Atlantis*



Fonte: KNOX, Kristin. **Alexander McQueen**: genius of a generation. Londres: A&C Black, Getty images, 2010, p. 116.

No palco, dois braços robotizados com câmeras acopladas percorreram toda a extensão da passarela, examinando, no decorrer do desfile, as espécies biológicas representadas pelas modelos como se fosse um laboratório.

Nesse momento, em que Atlântida está emersa, as modelos desfilaram com estampas de camuflagem inspiradas em cobras, borboletas e plantas, além das padronagens *jacquards*, em tons de marrom e verde. A trilha sonora reproduziu tambores tribais mesclados com sons de animais.

Já o segundo ato do desfile *Plato's Atlantis* foi inicialmente marcado pelo retorno do filme com a modelo Raquel Zimmermann imersa na água escura. Atlântida foi inundada e as modelos tornaram-se seres aquáticos híbridos.

Na Figura 23, vemos uma modelo como um ser biológico azul, desfilando um “vestido ultramini superestruturado com estampa de pele de réptil”, ressaltando a “técnica aperfeiçoada de McQueen de digital impressão”. (KNOX, 2010, p. 117). Kristin Knox (2010, p. 117) revela que “Cada vestido era um híbrido de imagens geradas por computador” carregando a assinatura de alta costura de McQueen, “o casamento perfeito de homem e máquina em um contexto de moda inovador.”.

Figura 23 – Vestido azul do segundo ato do desfile *Plato's Atlantis*



Fonte: KNOX, Kristin. **Alexander McQueen**: genius of a generation. Londres: A&C Black, Getty images, 2010, p. 117.

No segundo ato do desfile, as roupas reproduziram estampas brilhosas, como se estivessem molhadas, cujas cores, em tons de azul e roxo, fizeram alusão às águas-vivas e arraias. Os penteados foram mais estruturados e volumosos, lembrando guelras. A trilha sonora revelou sons metálicos, misturados com violinos e enfatizando o som de equipamento de respiração subaquática.

Quando o segundo ato se encerrou, a modelo Zimmermann reapareceu na tela de *led*, e desapareceu lentamente sob as ondas. Então, as câmeras acopladas nos braços robotizados focaram no público.

O encerramento, com todas as modelos perfiladas, ocorreu ao som da música, até então inédita, "*Bad Romance*", da cantora Lady Gaga. Inclusive, a própria artista divulgou, nas redes sociais, que iria lançar sua canção no desfile de Alexander McQueen, o que atraiu mais ainda o interesse do público em acompanhar o evento ao vivo pela internet.

Vimos até aqui, com a coleção primavera/verão 2010 *Plato's Atlantis*, de Alexander McQueen, a possibilidade que o designer de moda tem em buscar sua inspiração para além da realidade, mergulhando na fantasia para transmitir sua mensagem. E é justamente isso que um carnavalesco faz.

A similaridade entre o designer de moda e o carnavalesco não reside apenas quando se adentra o universo da fantasia para narrar uma história. Assim como acontece na moda, para que um desfile de escola de samba alcance êxito, torna-se necessário orquestrar toda uma equipe de trabalho, a partir de metodologias e etapas que podem ser aplicadas em ambos os eventos.

Dessa forma, estágios como: planejamento; desenvolvimento do cronograma de trabalho; contratação da equipe; definição do tema/enredo; realização da pesquisa de criação, buscando referências de formas, tecidos, cores e texturas; criação da justificativa; confecção das peças; escolha da trilha musical; contratação de maquiadores, cabeleireiros, iluminadores, cenógrafos; ensaio; e o desfile em si, aproximam a atuação de um designer de moda da de um carnavalesco.

Assim como fizemos com o designer de moda, cabe aqui buscarmos compreender o que vem a ser um carnavalesco. Podemos concebê-lo como a fusão entre o designer, o artesão e o artista, que provém o seu saber prático "das artes plásticas, dos espetáculos de teatro, da arquitetura e de outras origens que os tornam 'clássicos', contemporâneos, contestadores, polêmicos, etc." (OLIVEIRA & GERHARDT, 2012, p. 123).

Nesse sentido, o pesquisador João Melo de Souza (2000) esclarece que:

Em uma escola de samba, o carnavalesco constitui-se numa espécie de mago que procura promover sua linha de trabalho, sem violentar as características construídas pela agremiação ao longo da sua trajetória no carnaval. Responsável pela concepção, execução e desenvolvimento do enredo - ponto de partida do carnaval - o artista precisa transitar entre os diversos setores da escola para fazer um levantamento das aspirações, qualidades e limitações dos componentes. (SOUSA, 2000, p. 45).

Segundo Oliveira & Gerhardt (2012), cada carnavalesco tem uma identidade visual que é o aprimoramento de linguagens oriundas “de novas técnicas, materiais ou visões diferenciadas”. Dessa maneira, o profissional “‘escreve’ também sua história e se ‘inscreve’ na história das Escolas de Samba.” (OLIVEIRA & GERHARDT, 2012, p. 122-123).

Ou seja, o resultado que o carnavalesco entrega para uma escola de samba, em termos de trabalho artístico, não é homogêneo. Assim como cada agremiação carnavalesca tem sua identidade, seja ela mais tradicional, ou mais moderna, e até mais crítica, o carnavalesco também tem seu “traço”, seu jeito de trabalhar e de criar, fruto de sua experiência profissional e embasamento teórico. Sobre isso, Madson de Oliveira (In: VIANA; BASSI, 2014) expõe que:

Apesar de haver uma falsa impressão de homogeneidade nos desfiles das escolas de samba, percebemos que cada carnavalesco acaba desenvolvendo uma linguagem com códigos visuais bem marcados, diferenciando os trabalhos da equipe que compõe cada agremiação. Uma análise mais apurada do trabalho desses “artistas coletivos” e de seus “artesãos habilidosos” revela que há uma linguagem diferenciada e relaciona-se com uma infinidade de pessoas que se identificam com suas escolas de preferência. (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. As fantasias para escola de samba. In: VIANA; BASSI, 2014, p. 324).

Para ilustrar a importância do carnavalesco, enquanto profissional, junto a uma escola de samba, apresentamos aqui o artista plástico Leandro Vieira, carioca que nasceu em 25 de julho de 1983 e, desde 2007, atua no carnaval.

Muniz (2021) aponta que Leandro Vieira é “Formado em artes plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro”, e foi o carnaval que lhe proporcionou aperfeiçoar o seu fazer artístico. Trabalhando em escolas de samba, o carnavalesco desempenhou as funções de colorista, figurinista e assistente artístico, o que lhe permitiu adquirir experiência na pesquisa de materiais e tecidos para a confecção das fantasias.

Na função de carnavalesco de uma escola de samba, Leandro Muniz (2021) diz que “[...] Leandro Vieira atua na cena carnavalesca desde 2015 e tem levado o evento para além das avenidas, em exposições e projetos institucionais.”. Fato é que Leandro Vieira tem atuado para fazer com que os museus abram espaço, em suas galerias, para a arte carnavalesca produzida nos barracões das escolas de samba.

Na exposição “Hélio Oiticica: a dança na minha experiência”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM Rio (2020/2021), o carnavalesco Leandro Vieira foi convidado como artista e curador para exibir sua obra “Bandeira brasileira” (Figura 24), criada originalmente para o desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, em 2019.

Figura 24 – Leandro Vieira e sua Bandeira Brasileira (2019-2021) no MAM



Fonte: Matheus Freitas/MAM Rio. Disponível em: <<https://www.select.art.br/leandro-vieira-os-saberes-do-corpo-no-museu/>> Acesso em: 30 jan. 2022.

O próprio carnavalesco Leandro Vieira (2021) ressalta o seguinte:

A Escola de Belas Artes tem uma ligação histórica com o universo dos desfiles das escolas de samba. A geração de carnavalescos dos anos 1960 – Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Rosa Magalhães, o próprio João Trinta – de algum modo direciona o aspecto estético dos desfiles. Isso abriu as portas da arte mais tradicional para o universo do Carnaval. Porém, por preconceitos estruturais, a produção artística dos desfiles sempre foi tratada como “arte menor”. As instituições formais de arte raramente apreciam os saberes e a produção estética dos desfiles. Eu acabo sendo um artista que milita por esse reconhecimento e tento apresentar propostas que coloquem meu trabalho como carnavalesco no universo da arte contemporânea. (MUNIZ, 2021, não p.).

No carnaval, um dos desfiles mais elogiados de Leandro Vieira foi desenvolvido no Grêmio Recreativo Escola de Samba Caprichosos de Pilares, que desfilou na série A, em 2015, com o enredo “Na minha mão é mais barato!”. Apesar da sétima colocação conquistada pela escola Caprichosos de Pilares, o desfile foi elogiado pela crítica carnavalesca daquele ano. Artur Paschoa (2020) afirma que:

Se na mão dos vendedores de rua é mais barato, na mão de Leandro a Caprichosos conseguiu produzir, com pouca verba e estrutura precária, um desfile bem acabado e de extremo bom gosto, cuja tônica estética foi justamente o uso de materiais reciclados e de baixo custo. Penas, plumas e paetês, materiais luxuosos tradicionalmente utilizados pelas escolas de samba, se restringiram às fantasias de destaques e musas. Já as alas e alegorias utilizaram tecidos, palha, objetos do cotidiano, enfim, materiais baratos mas que produziram belo efeito visual e contribuíram para um desfile de fácil leitura. (PASCHOA, 2020).

A pesquisa conceitual por novas matérias-primas correspondeu ao que exigia a estética do “[...] enredo sobre o comércio popular, com o título ‘Na minha mão é mais barato’, refrão entoado por camelôs e vendedores ambulantes Rio afora [...]”. (PASCHOA, 2020). Na Figura 25, visualizamos o croqui da fantasia “Vendedora de Quindim”, inspirada no material iconográfico com a aquarela do pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), com a indicação da paleta de cores e tecidos adotada por Leandro Vieira.

Figura 25 – Croqui da fantasia “Vendedora de Quindim” para o desfile de 2015



Fonte: Leandro Vieira. Disponível em: <<https://biblioo.info/pesquisas-referencias-confetes-e-serpentinhas/>> Acesso em: 30 jan. 2022.

O desfile “Na minha mão é mais barato!” foi elaborado em cinco atos, cada um retratando “momentos da história do Rio através do fio condutor do comércio popular.” (PASCHOA, 2020). O início do desfile, segundo Artur Paschoa (2020), trouxe a síntese do enredo através da Comissão de frente, intitulada “Olha o Rapa!”, que realizou “[...] a encenação de um vendedor de rua que tira a polícia para dançar, escapando de ter sua mercadoria apreendida e ofertando-a à arquibancada [...]”.

O primeiro setor do desfile da escola Caprichosos de Pilares retratou a transação comercial que aconteceu entre os portugueses e as sociedades indígenas em terras brasileiras, durante os séculos XV e XVI. Uma das características estéticas de Leandro Vieira foi apresentada já na primeira ala, “Escambo – é toma lá da cá”, com “[...] os chapéus representando cabeças, que facilitam a leitura da fantasia e servem de elemento uniformizador do conjunto visual” (PASCHOA, 2020).

O segundo bloco rompeu com a estética que foi observada no ato anterior. Artur Paschoa (2020) evidencia que “[...] as cores intensas e fantasiosas da abertura [...]” cederam espaço para “[...] uma paleta em branco, bege, marrom e cores pastéis, para representar os negros que vendiam carvão, cana, flores e doces pelas ruas do Rio colonial [...]”. O destaque foi para a fantasia das baianas, denominada “Negra de ganho comercializando bananas”, confeccionada com materiais alternativos, como penas de acetato, outro recurso bastante usado por Leandro Vieira em suas criações artísticas.

A terceira parte do desfile, conforme explica Paschoa (2020), representou o Rio antigo, onde “[...] os imigrantes do começo do século XX [...]” assumiram o papel de ambulantes, sendo eles “[...] músicos, garrafeiros, funileiros, vendedores de sombrinha.”. As fantasias desse setor foram confeccionadas com elementos que simbolizam cada uma dessas profissões, “como garrafas plásticas, funis metálicos e sombrinhas coloridas.”. O carro alegórico que encerrou o terceiro ato do desfile representou o “[...] Rio antigo através do reuso da madeira, que recebe tratamento propositalmente descascado, surtindo belo efeito visual que evidencia a passagem do tempo.” (PASCHOA, 2020).

Inclusive, uma técnica de pintura artística usada por Leandro Vieira é denominada “pátina”, que simula o processo de oxidação das tintas, o que transmite a característica de envelhecimento, de desgaste. Tal artifício foi aplicado justamente na coloração dos caixotes de madeira que ornaram o carro alegórico que encerrou o terceiro setor.

O quarto ato do desfile da Caprichosos de Pilares foi caracterizado pelo “[...] uso de materiais cotidianos [...]”, aludindo ao Rio no período atual, contemporâneo. As alas retrataram os vendedores na praia, os vendedores de CDs piratas. O destaque foram as boias infláveis, que ajudaram a compor “[...] de maneira inusitada a saia de uma porta-bandeira.” (PASCHOA, 2020).

A parte final do desfile remeteu ao próprio carnaval, abordando a “[...] comercialização excessiva do mundo do samba através de um carro representando o mercado do carnaval, que volta a dialogar cromaticamente com a abertura da escola [...]” (PASCHOA, 2020). A estética desse setor aludiu às características das fantasias dos carnavais antigos, que é outra “marca” de Leandro Vieira.

O sucesso do desfile que Leandro Vieira desenvolveu na escola Caprichosos de Pilares não rendeu o título de campeã para a agremiação, mas propiciou que o carnavalesco fosse apontado como revelação do carnaval de 2015. Tanto que, no ano seguinte, o artista estreou como carnavalesco no grupo especial das escolas de samba do Rio de Janeiro e contribuiu para a conquista do campeonato pela Estação Primeira de Mangueira. O Instituto PIPA²⁷ (2020) acrescenta que:

À frente dos projetos artísticos da Estação Primeira de Mangueira, conquistou dois campeonatos: em 2016, com “Maria Bethânia – A menina dos olhos de Oyá”; em 2019, com “História pra ninar gente grande”. Nos últimos anos, tem desenvolvido propostas conceituais que ultrapassam os contornos dos desfiles para a avenida.” (PIPA, 2020).

Na Estação Primeira de Mangueira, o carnavalesco Leandro Vieira tem desenvolvido trabalhos esteticamente interessantes, principalmente no quesito fantasias. São trajes que vão além do objetivo de apenas passar a mensagem que se pretende com o enredo de forma clara, mas transmitem o cuidado com os detalhes nos ornamentos, na escolha das estamparias exclusivamente criadas para determinado desfile, no fino acabamento e na adoção de formas variadas.

Na Figura 26, observamos o croqui da fantasia “Curucucús”, que o artista Leandro Vieira criou para o desfile da Mangueira em 2017, que levou a fé do povo brasileiro para a Sapucaí com o enredo “Só com a ajuda do santo”. A escolha da paleta de cores utilizada pelo artista é um dos pontos fortes do carnavalesco, assim como podemos analisar no esboço citado, na qual Leandro Vieira “brinca” com as

²⁷ O Instituto PIPA é o responsável pelo Prêmio PIPA, um dos mais importantes para as artes visuais no Brasil. Para mais informações, acesse: <<https://www.premiopipa.com/>>.

cores da escola, verde e rosa, em tons mais pastéis e associados a outras tonalidades.

Figura 26 – Desenho da fantasia “Curucucús” para o desfile da Mangueira de 2017



Fonte: Leandro Vieira. Disponível em: <<http://carnavalizados.com.br/anonimosdocarnaval/verde-rosa-e-azul/>> Acesso em: 30 jan. 2022.

Após termos apresentado, como exemplos, o desfile de moda *Plato's Atlantis*, do designer de moda Alexander McQueen; e também o desfile “Na minha mão é mais barato!”, desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira para uma escola de samba, podemos concluir que ambos os profissionais desempenham, dada as devidas proporções e contextos, trabalhos parecidos no que tange ao produto final entregue ao público: um espetáculo artístico contado através da roupa, seja ela um traje de moda ou uma fantasia carnavalesca.

O que buscamos aqui, nessa parte final do primeiro capítulo, foi justamente mostrar como tanto o designer de moda quanto o carnavalesco podem trilhar caminhos paralelos, o que permite com que o primeiro profissional mencionado possa atuar como o segundo. É isso que veremos na prática a seguir: a possibilidade de atuação profissional de um designer de moda na criação de um desfile para uma escola de samba virtual.

2 ATUAÇÃO DO DESIGNER DE MODA NO DESENVOLVIMENTO DO ENREDO DE UMA ESCOLA DE SAMBA VIRTUAL

O designer de moda é o responsável, dentre outras coisas, por realizar o desfile de uma coleção de roupas criada por ele, assim como cabe ao carnavalesco desenvolver o enredo para o desfile de uma escola de samba. É claro que tal afirmação soa um tanto genérica, mas indica justamente o que pretendemos com esse capítulo: apresentar a possibilidade de um profissional da moda atuar como “criador artístico” de uma festa carnavalesca.

Assim como acontece na área da moda, os trabalhadores do carnaval atuam cumprindo etapas e todas elas correspondem ao que foi definido no cronograma, durante a fase de planejamento da escola de samba. Os autores Madson de Oliveira e Suely Gerhardt (2012, p. 119) afirmam que: “O desenvolvimento dos desfiles das escolas de Samba se dá ao longo de vários meses de trabalho que formam ‘o calendário momino’.”.

Madson de Oliveira, em seu artigo intitulado “As fantasias para escola de samba” (In: VIANA; BASSI, 2014, p. 321) define esses meses de trabalho como “ciclo de produção dos desfiles das escolas de samba”, que envolve os seguintes momentos: “[...] criação do enredo e projeto plástico-visual; execução de fantasias, alegorias e adereços; ensaios e coreografias; desfile propriamente dito; desmontagem das alegorias e, finalmente (ou inicialmente), preparação de um novo ciclo.”. Milton Cunha (2006) detalha que, independente do enredo, as etapas do processo carnavalesco são:

[...] um texto escrito inicialmente, que inaugura o processo; este texto transforma-se em desenho de fantasia e depois traje confeccionado; vira projeto arquitetônico de alegoria e depois carros alegóricos; vira música através de samba enredo e, por fim, após a sucessão de ensaios, vira desfile *operístico*, que pode virar gravação áudio-visual, certamente, se transformando numa última etapa, emocional; em lembranças de quem dele participou. Não esquecendo que é distribuído para o júri, para a imprensa especializada, e para parte da platéia, uma espécie de “libreto”, em que, além do texto do enredo, é apresentada toda a sucessão de grupos, alas, alegorias e setores, descritos para orientar a observação do desenvolvimento do desfile. (CUNHA JÚNIOR, 2006, p. 12).

Conforme afirmamos anteriormente, os estágios que compõe o ciclo de produção das escolas de samba acontecem conforme o cronograma adotado por determinada agremiação. Precisamos esclarecer que tal cronograma, para que seja cumprido com êxito, depende de fatores externos, como, por exemplo: o investimento financeiro tanto por parte dos governos estadual e municipal do Rio de Janeiro quanto das empresas privadas, que patrocinam o evento.

Apesar da narrativa, usada por críticos do carnaval, de que o dinheiro público aplicado na festa carnavalesca é um montante jogado fora, retificamos tal afirmação por entender que a escola de samba vai além do desfile em si. Ela envolve profissionais de inúmeros setores, que trabalham o ano todo, isso sem falar dos vendedores autônomos, que buscam, no período carnavalesco, a alternativa para conquistar uma renda extra para o sustento da sua família. Nesse sentido, corroboramos a afirmação de que a verba aplicada é um investimento e não um gasto público, pois o carnaval carioca acarreta no retorno financeiro significativo através do setor turístico.

Voltando à produção carnavalesca, o pesquisador Madson de Oliveira (2014, p. 322; 2010, p. 60) torna explícito que o ciclo de elaboração dos desfiles das escolas de samba pode ser desencadeado da seguinte forma:

1. Fevereiro/março: desfiles das escolas de samba;
2. Abril/maio: desmontagem das alegorias; reaproveitamento de materiais; venda de esculturas para outras agremiações;
3. Maio/junho: contratação/recontratação de carnavalesco e outros profissionais, como mestre de bateria, diretor de harmonia, etc.; eleição de nova diretoria;
4. Junho/julho: desenvolvimento do enredo;
5. Julho/agosto: lançamento do enredo e desenho das fantasias e alegorias; definição do roteiro do desfile; entrega da sinopse do enredo para a ala de compositores do samba-enredo;
6. Agosto/setembro: confecção de peças-piloto ou protótipos a ser entregues para reprodução aos diretores de ala; ensaios nas quadras, com a primeira eliminação de sambas-enredos pré-selecionados; início de trabalhos para estruturação de alegorias (ferragem, marcenaria);
7. Outubro: desfile de lançamento dos principais protótipos de fantasias; escolha final do samba-enredo; início de trabalho de decoração das alegorias (trabalho de bancadas);

8. Novembro/dezembro: confecção das fantasias de ala nos barracões, de composição e destaque em ateliês externos; lançamento dos samba-enredos;
9. Janeiro/fevereiro: finalização de decoração nas alegorias; finalização e entregas de fantasias e adereços; e preparação para o desfile.

No carnaval virtual, o período de criação das escolas de samba é diferente, até porque, no caso específico das agremiações virtuais, o processo não envolve etapas como: a confecção de fantasias e produção de carros alegóricos, como também os ensaios das alas, por exemplo. Em contrapartida, partes como a criação do croqui e ilustrações são mais importantes, pois são os dispositivos que os jurados e o público usam para apreciar o desfile.

De fato, o desenho é fundamental para a visualidade do enredo de uma agremiação carnavalesca virtual. Tanto o designer de moda quando o carnavalesco não precisa dominar a arte do desenho, mas necessita de alguma habilidade em comunicar suas ideias por meio de rabiscos. Sobre isso, Richard Sorger e Jenny Udale (2009) discorrem que:

Desenhar é uma ferramenta para comunicar suas idéias de modelos – literalmente, colocando o que está na sua cabeça no papel. [...] Não é essencial ser excelente em desenho para ser bom designer, mas ajuda. [...] O que você deve lembrar é que, a menos que planeje ser um ilustrador de moda, o mais importante é o design, não o desenho. A prática e a repetição são a chave para aprimorar habilidades de desenho, embora a própria repetição deva ser cuidadosamente questionada. (SORGER; UDALÉ, 2009, p. 48).

Quando nos referimos à moda, há também uma diferença entre a ilustração e o croqui, conforme apontam Sorger e Udale (2009):

A ilustração de moda não se refere tanto ao modelo, mas a capturar o espírito da roupa. A ilustração pode ser utilizada para expressar um estado de espírito ou contextualizar as roupas [...] a ilustração substitui uma fotografia, mostrando como a roupa ficaria no corpo. [...] O melhor traço próprio é aquele que é seguro, fluido e cheio de movimento, e isso é algo que você pode desenvolver com o tempo. [...] Um croqui envolve comunicar suas idéias de modelos, embora também possa estar relacionado à captação do espírito da roupa. Um croqui é uma forma figurativa utilizada para obter idéias rapidamente. Ele não precisa ser sofisticado ou o melhor desenho que você já fez. O que ele realmente precisa ser é bastante proporcional; [...] Um croqui também precisa ser um desenho rápido; em um mundo ideal, as idéias surgem rapidamente e precisam ser colocadas no papel imediatamente antes que sejam esquecidas. (SORGER; UDALÉ, 2009, p. 49).

É evidente que, no carnaval, a compreensão do que é ilustração e do que é croqui também pode ser facilmente aplicada, até porque há carnavalescos e/ou desenhistas que, claramente, fazem uso de um ou de outro recurso. Especificamente no virtual, é mais comum observarmos ilustrações, já que os desenhos precisam ser mais elaborados por serem alvos do julgamento.

Outra questão relevante é que os desenhos das agremiações carnavalescas virtuais não se resumem apenas à ilustração. O carnaval virtual permite a utilização dos mais variados recursos: ilustração a mão, usando lápis de cor, aquarela, guache, canetas hidrográficas etc.; ilustração digital, através de softwares próprios; e até colagem de figuras disponíveis nos bancos de imagens pela internet.

É relevante, para o designer de moda, conhecer como funciona uma escola de samba virtual. Sendo assim, apresentaremos, adiante, a composição de uma agremiação carnavalesca no que tange aos quesitos obrigatórios que são avaliados pelos jurados.

2.1 COMPOSIÇÃO DE UMA ESCOLA DE SAMBA VIRTUAL

No carnaval real, “As escolas de samba do Grupo Especial são julgadas de acordo com a proposta de seu desfile, em vários quesitos, por um grupo de jurados oriundos de diversas atividades e devidamente habilitados à função”. (OLIVEIRA; GERHARDT, 2011, p. 201) No total, os dez itens que são julgados nos desfiles são os seguintes: “comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, conjunto, bateria, alegorias e adereços, fantasias, enredo, harmonia, evolução e samba-enredo.” (OLIVEIRA; GERHARDT, 2011, p. 201).

Porém, no carnaval virtual, devido à existência de várias ligas carnavalescas, cada uma com suas particularidades inerentes ao formato de desfile adotado, não há homogeneidade referente aos itens que são julgados. No nosso caso, estamos considerando a Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais – LIESV, como base para as explicações devidas.

Na LIESV, os quesitos que são avaliados pelos jurados são os seguintes: samba-enredo; enredo; conjunto; alegorias e adereços; fantasias; e harmonia musical. Dos seis itens, apenas quatro estão associados diretamente ao

carnavalesco: enredo; conjunto; alegorias e adereços; e fantasias. Em virtude disso, apresentaremos mais detalhadamente cada um desses quatro quesitos em suas definições e particularidades.

O item “enredo” pode ser compreendido como a narrativa escrita adotada por uma escola de samba para apresentar a sua história. Ana Luz (2013, p. 136) elucida que, “Diferente de um espetáculo teatral, que normalmente segue um referencial estético único”, as agremiações carnavalescas buscam “[...] todos os recursos possíveis, bem como de todas as formas poéticas cabíveis para ‘contar’ o enredo.”.

A pesquisadora Maria Viveiros de Castro Cavalcanti (2002) traz a ótica de que o enredo precisa ser “esquartejado” visualmente e, em alguns casos, até “costurado” para atender às necessidades da narrativa. Nisso, a autora evidencia as possibilidades que o enredo pode alcançar. Cavalcanti (2002, p. 18) expõe que:

O enredo funciona parcialmente como princípio organizador da narrativa [...] Não há, entretanto, num desfile unidade ou coerência de sentido que resista por mais que um breve instante. Um desfile corresponde ao esquartejamento visual dos enredos, subdivididos em múltiplos tópicos, que se abrem, por sua vez, em muitos outros numa cadeia infindável, ou melhor, que só se fecha por necessidade externa: o tempo de apresentação se esgota. Os enredos são assim remendados, triturados, expandidos nos tópicos representados nas alegorias e desdobrados nas fantasias. (Cavalcanti, 2002, p. 18).

A pesquisadora e carnavalesca Rosa Magalhães (1997, p. 26) explica que “Há diversos enfoques para os assuntos escolhidos, pode ser histórico, jocoso, crítico, descritivo, associativo. O mais importante é que tenha uma leitura para o entendimento popular.”. Júlio Farias (2007) esmiúça ainda mais ao dizer que:

Os temas dos enredos são muito variados. Podemos distinguir pelo menos os seguintes tipos: histórico, literário, folclórico, homenagem e personalidade/biográfico, metalinguístico, geográfico, de crítica social, de humor, abstrato ou conceitual, sobre objetos, esportivo, de temática infantil, de temática afro-brasileira, de temática indígena e de patrocínio. Sendo que vários enredos podem se inserir em mais de uma categoria. (FARIAS, 2007, p. 48).

Rosa Magalhães (1997, p. 26) chama atenção para o fato de o enredo ser “[...] o fio condutor da letra e da melodia do samba, e vai orientar a criação e execução dos trajés, o desenho dos carros alegóricos, a escolha das cores e dos efeitos coreográficos, assim por diante.”. A relevância do texto carnavalesco está justamente na sua função de “[...] elemento aglutinador, espécie de ‘espinha-dorsal’

para todo o processo de confecção e montagem do desfile da escola de samba [...]”. (CUNHA JÚNIOR, 2006, p. 11).

A elaboração de um enredo de escola de samba não necessariamente está associada à capacidade intelectual de uma pessoa. Isso porque há várias formas de se contar uma história e isso tem a ver com a linguagem estética que se pretende trabalhar e/ou com o público que se pretende alcançar.

Criar uma narrativa carnavalesca exige, no mínimo, criatividade e esta surge a partir do estímulo. É importante esclarecer que “[...] um indivíduo só é criativo quando consegue, a partir de suas experiências ‘associar fatos conhecidos que, no entanto, eram encarados como estranhos uns aos outros’.” (FORNASIER, MARTINS e DEMARCHI, 2008, p. 138).

O carnavalesco Severo Luzardo (In: VIANA; BASSI, 2014) atenta para a relevância da pesquisa como indicadora de qual trilha percorrer diante das possibilidades criativas existentes. “Ela que nos dará a base para um caminho a ser seguido. Mesmo que nossa criatividade nos leve longe demais, temos que ter uma referência para nortear o que queremos expressar.” (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de; LUZARDO FILHO, Severo. Figurinos e Trajes de Folguedo. In: VIANA; BASSI, 2014, p. 314).

Pedro Rosa (2013, p. 153) indica que “[...] a construção do enredo serve para associar todo o coletivo da escola de samba”, antes mesmo de servir para o julgamento dos quesitos: enredo, samba-enredo, alegoria e adereços, fantasias e conjunto. Nesse sentido, o enredo configura-se como o ponto inicial na construção do processo carnavalesco.

Milton Cunha (2010) esclarece que a narrativa escrita é uma das obrigatoriedades para o “[...] julgamento dos quesitos enredo, samba-enredo, alegoria e adereços, fantasias e conjunto.”. O carnavalesco entende os desfiles carnavalescos como uma “ópera de rua”, da qual é importante a apresentação do “[...] libreto que elucida o seu tema para a comissão julgadora e para a imprensa, em informações condensadas em um único documento”. (CUNHA, 2010).

O libreto mencionado por Milton Cunha é denominado “caderno Abre-Alas”, que condensa todos os “[...] roteiros explicativos sobre o desfile das escolas de samba do Grupo Especial, organizados pela Liesa a partir dos dados fornecidos pelas próprias escolas de samba [...]” (OLIVEIRA, 2013, p. 171). O livro explicativo é a maneira de padronizar as informações dadas pelas agremiações, “[...] explicitando

as fontes de pesquisas que cada carnavalesco (ou equipe) utilizou para o desenvolvimento do enredo, bem como justificando suas escolhas e as soluções encontradas.” (OLIVEIRA, 2013, p. 172).

Outro item de julgamento do carnaval virtual, no caso da LIESV, é o “conjunto”, quesito que, no carnaval real, deixou de ser avaliado em 2014, dada a complexidade inerente ao mesmo. O Manual do Julgador dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro (LIESA, 2014, p. 46) tece uma breve definição, dizendo que conjunto “[...] é o ‘todo’ do desfile, ou seja, a forma geral e integrada como a Escola se apresenta.”.

Dessa maneira, o julgador é orientado a observar “[...] a uniformidade com que a Escola se apresenta em todas as suas formas de expressão (musical, dramática, visual etc)”, além do “[...] equilíbrio artístico do conjunto”. (LIESA, 2014, p. 46). Em outras palavras, enquanto que os jurados de todos os outros itens de julgamento avaliam a existência de falhas específicas em suas áreas, o jurado do quesito conjunto analisa se tais falhas comprometeram o desfile como um todo.

Nas escolas de samba virtuais, o conjunto também se refere ao todo do desfile, desde o Organograma, que corresponde ao livro Abre-Alas, até a observação do produto artístico apresentado em sua totalidade, o que envolve também as fantasias, as alegorias, o enredo, a harmonia musical e o samba-enredo.

Os “carros alegóricos e adereços” correspondem a outro quesito que é avaliado tanto no carnaval real quanto no virtual. A diferença é que, no primeiro, ele é “fabricado”, enquanto que, no segundo, ele é concebido para ser apresentado no papel ou na tela. Independente da virtualidade ou não, a “ideia da monumentalidade” dos carros é “[...] necessária à espetacularização da caixa cênica”, seja ela o sambódromo físico ou o virtual. (ROSA, 2013, p. 157).

A disputa competitiva demanda que um carro alegórico seja “melhor que o outro”, ou “mais rico que o outro”, e até que possa “impressionar mais que o outro”. (ROSA, 2013, p. 157). O fato é que, assim como explica Donis Dondis (1997, p. 131), os carros alegóricos são representações artísticas cujo objetivo está pautado em “contar, expressar, explicar, dirigir, inspirar, afetar” o público apreciador das escolas de samba.

Pedro Rosa (2013, p. 160) explana que, dada a importância da visualidade para a didática do desfile de uma escola de samba, as alegorias precisam ser pensadas para “[...] tornar o mais fácil possível a compreensão do expectador.”

Nesse viés, os carros alegóricos necessitam ser criativos e ousados, “[...] multiplicando os recursos compositivos para surpreender e animar o público.” (ROSA, 2013, p. 160).

O quarto e último quesito que apresentamos é o de “fantasias”, item que mais aproxima o designer de moda da função de carnavalesco. As fantasias integram os “elementos plástico-visuais” dos desfiles das escolas de samba, que se configuram como a “[...] sintaxe que comunica as informações principais desenvolvidas no enredo.” (OLIVEIRA & GERHARDT, 2012, p. 125).

Madson de Oliveira e Suely Gerhardt (2012, p. 125) complementam que as fantasias, ou figurinos carnavalescos, “[...] ‘escrevem’ visualmente as partes da história, que deve ser compreendida pelos que assistem aos desfiles das Escolas de Samba.”. Além disso, é essa “escrita visual” que permite “[...] a definição das assinaturas dos carnavalescos e o status como artistas modernos ou designers [...]”. (OLIVEIRA & GERHARDT, 2012, p. 125).

O autor Roberto DaMatta (1997, p. 60) ensina que a “roupagem” apropriada no carnaval é a fantasia, “[...] um termo que no português do Brasil tem duplo sentido, pois tanto se refere às ilusões e idealizações da realidade quanto aos costumes usados somente no carnaval.”. DaMatta (1997, p. 61) revela também que a fantasia carnavalesca revela muito mais do que oculta ao tecer “[...] uma síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostaria de desempenhar.”.

Para DaMatta (1997, p. 62), “[...] as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro”, já que todos os fantasiados “[...] estão aqui para ‘brincar’”, independente dos seus papéis sociais. O autor (DAMATTA, 1997, p. 62) adiciona que “[...] *brincar* significa literalmente ‘colocar brincos’, isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas.”.

Para as escolas de samba, sejam elas reais ou virtuais, as fantasias assumem o caráter lúdico, tornando-se “[...] pequenas alegorias, portadoras de um significado muitas vezes abstrato, outras figurativo.” (LUZ, 2013, p. 137). A professora Ana Luz (2013, p. 137) fala também que a fantasia tem o “funcionamento mimético” diferente dos demais elementos do desfile, pois “[...] quanto mais subjetiva, abstrata, lúdica for a fantasia, mais se torna difícil a leitura da teatralidade, devido à falta do reconhecimento da *mímesis*, do referencial real.”. A *mímesis*, de acordo com Luz (2013, p. 134), “[...] pode ser desde uma imitação, até uma tradução, desconstrução e construção de nova realidade em cena.”.

Durante o processo de criação de uma fantasia, é importante que o profissional responsável esteja atento para a fácil leitura do figurino carnavalesco por parte dos indivíduos que não estão de posse da justificativa do mesmo. Nesse sentido, Ana Luz (2013) elucida que:

A teatralidade é mais facilmente concretizada pelo espectador ao ver passar uma ala cuja fantasia remeta a algo que o público consegue identificar de imediato, compreendendo seu significado no contexto do enredo, pois verifica a intenção de representar algo e não apenas tecidos, plumas e brilhos. (LUZ, 2013, p. 137).

No entanto, criar fantasias inteligíveis envolve todo um processo de pesquisa e adoção de metodologias que visam facilitar e nortear possíveis caminhos para se alcançar tal êxito. Uma metodologia bastante usada é a criação de pranchas iconográficas, com colagens de imagens e/ou desenhos. Há carnavalescos que, digitalmente, mesclam ilustrações das fantasias com fotografias. A respeito disso, o carnavalesco Severo Luzardo (In: VIANA; BASSI, 2014) afirma o seguinte:

As pranchas apresentadas mostram uma maneira diferente a representação dos figurinos, pois o carnavalesco se utilizou de recursos computacionais nos desenhos e nas pinturas. Após a finalização dos desenhos, o carnavalesco “encaixou” a foto do rosto de pessoas nos croquis para dar maior realismo às propostas. (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de; LUZARDO FILHO, Severo. Figurinos e Trajes de Folgado. In: VIANA; BASSI, 2014, p. 318).

Assim como no carnaval real, as pranchas iconográficas também podem ser utilizadas para a produção dos desfiles virtuais, uma vez que tal metodologia permite, ao carnavalesco, vislumbrar antecipadamente a proposta estética e visual do seu enredo. Dentre as pranchas que podem ser aplicadas no carnaval virtual, destacamos: a de tema; cartela de cores; e cartela de tecidos; podendo ser produzidas para o desfile como um todo ou específicas para cada setor.

Criar pranchas de colagens é uma pequena parte de todo o processo que envolve o desenvolvimento dos figurinos carnavalescos. Conforme ressaltam Oliveira e Gerhardt (2011, p. 205), “As fantasias prontas não revelam a grande quantidade de etapas que antecedem os desfiles, como o desenho de croquis, a compra de materiais, a confecção de protótipos e a reprodução das fantasias.”.

E, no caso específico dos trajes carnavalescos, o projeto de idealização dos mesmos “[...] é comumente realizado a partir de desenhos ou croquis, manuais ou digitalizados. Muitos carnavalescos contratam desenhistas e ilustradores

profissionais para esse fim.” (OLIVEIRA; GERHARDT, 2011, p. 204). Nesse caso, Oliveira e Gerhardt (2011, p. 204) evidenciam ainda que o trabalho “[...] deve ser realizado em conjunto com o carnavalesco, já que a definição das silhuetas, da cartela de cores e dos materiais é de sua responsabilidade.”.

Após o desenho, o processo de confecção do figurino de carnaval passa a envolver etapas que são próprias do setor da moda, como: aplicação dos processos de modelagem plana ou tridimensional, conhecida como *moulage*, para o desenvolvimento dos moldes; o riscado dos moldes nos tecidos; o recorte dos tecidos; a costura das partes cortadas; e a ornamentação/adereçamento do figurino.

Madson de Oliveira (In: VIANA; BASSI, 2014, p. 326) descreve que, encerrado o projeto de fantasias, as agremiações carnavalescas contratam profissionais específicos do ramo da confecção, como: “contramestres, costureiras, aderecistas e sapateiros”. A primeira fantasia que “sai” do papel e é confeccionada chama-se “fantasia-protótipo”, ocasião que permite “[...] realizar um estudo sobre os melhores materiais e calcular os custos de cada fantasia.” (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. As fantasias para escola de samba. In: VIANA; BASSI, 2014).

Nas fantasias-protótipos, o carnavalesco analisa se o resultado que ele almejava quando produziu o croqui/ilustração pode ser alcançado. Luzardo (In: VIANA; BASSI, 2014, p. 318) afirma que: “O importante no fazer é o sentir. O figurinista tem que entender as possibilidades de criação e tentar ao máximo satisfazê-las com êxito.”. O fazer criativo é estimulado pela atenção dada à pesquisa, pelo teste de materiais, pela “busca por novas soluções”, que “[...] nos leva à ampliação de nossas possibilidades criativas, nos colocando sempre num plano de aprendizado.” (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de; LUZARDO FILHO, Severo. Figurinos e Trajes de Folguedo. In: VIANA; BASSI, 2014, p. 318).

Em relação aos materiais que podem ser aplicados na confecção de fantasias, Oliveira e Gerhardt (2012, p. 124-125) indicam que os carnavalescos fazem uso de tecidos, malhas, acetatos, paetês, plumas, penas e aviamentos para adereçar os figurinos. A produção tem o caráter artesanal porque, “[...] apesar de alguns aviamentos e bordados serem comprados a metro, industrializados ou manufaturados em oficinas especializadas, o modo de aplicação é, muitas vezes, manual [...]” (OLIVEIRA & GERHARDT, 2012, p. 124-125).

Severo Luzardo (In: VIANA; BASSI, 2014, p. 316) revela que é prazeroso testar os materiais novos colocados à disposição dos carnavalescos anualmente

pelo mercado, dando possibilidade para a formulação de novas linguagens; mas também que é importante reciclar os já comumente usados, respeitando assim o orçamento da escola de samba. Para Luzardo (In: VIANA; BASSI, 2014, p. 316): “Esses materiais são bem-vindos, e sabendo-se trabalhar com cuidado, teremos sempre novas peças surpreendentes que ficam irreconhecíveis e, ao mesmo tempo, belas.” (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de; LUZARDO FILHO, Severo. Figurinos e Trajes de Folguedo. In: VIANA; BASSI, 2014).

Em relação à tipologia das fantasias carnavalescas, Madson de Oliveira (In: VIANA; BASSI, 2014, p. 325) nos apresenta três versões: as fantasias de ala, as fantasias de composição e as fantasias de destaque ou de luxo, conforme a explicação a seguir:

As alas são grupos de brincantes que desfilam “no chão” e usam um mesmo modelo de fantasia representando parte do enredo. Esses grupos podem variar em quantidade de participantes, chegando a um número de, aproximadamente, 200 componentes, como no caso das alas de baianas ou bateria. As fantasias de composição são aquelas que vestem os brincantes que desfilam em cima de alegorias, mas não ocupam os lugares centrais. As “composições” são conhecidas assim por ajudarem a compor, no sentido de preencher as alegorias, em toda a sua extensão. As fantasias de destaque ou luxo são aquelas fantasias únicas: extremamente rebordadas e elaboradas. Elas desfilam em cima das alegorias, ocupando locais “de destaque”: central ou frontal. (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. As fantasias para escola de samba. In: VIANA; BASSI, 2014).

O carnaval virtual também faz uso da tipologia mencionada acima para compor os desfiles das escolas de samba. A cada ano, os carnavalescos desenham diversas fantasias, sejam elas: de ala, de composição ou de destaque de carro alegórico, representando graficamente a adoção de possíveis materiais como se tais figurinos fossem realmente para o processo de confecção real.

É interessante abordarmos a respeito de como uma fantasia carnavalesca pode ser compreendida enquanto suas partes componentes. Para isso, trouxemos duas óticas que percorrem caminhos distintos e se complementam, uma vez que, ao tomar posse de tais observações, podemos entender melhor os seus significados.

Felipe Ferreira (1999) defende que a fantasia possui elementos específicos que podem ser classificados quanto “aos patamares corporais”. Dessa forma, a fantasia carnavalesca pode ser destrinchada em: “[...] elementos apoiados na cabeça; elementos apoiados nos ombros; elementos apoiados na cintura; elementos

apoiados no pescoço; elementos apoiados nos braços e pernas; elementos presos às mãos e elementos presos aos pés.” (FERREIRA, 1999, p. 105-106).

Já o pesquisador Madson de Oliveira (In: VIANA; BASSI, 2014, p. 325) adiciona que os foliões precisam usar espécies de “próteses” para, assim, atribuir volume, vertical e horizontalmente, às alas. Essas próteses são “[...] chapéus, perucas, palas, ombreiras, colares, gravatões, anquinhas, escudos, braçadeiras, perneiras, sandálias, etc.”. Todo esse artifício tem a função de facilitar a leitura por parte do público, “por causa da distância das arquibancadas” e “reforçar o entendimento dos personagens e pontos-chave descritos nos enredos.” (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. As fantasias para escola de samba. In: VIANA; BASSI, 2014, p. 325).

Tecemos, até aqui, uma breve explanação acerca dos quesitos que são atribuídos à atuação do carnavalesco no processo de criação do desfile de uma escola de samba virtual, sendo eles: enredo; conjunto; alegorias e adereços; e fantasias. Evidente que precisamos apresentar conceitos e análises utilizadas no carnaval real para compreendermos melhor como se dá esse processo de virtualização carnavalesca.

Torna-se válido ressaltarmos que o carnaval das escolas de samba está sempre se reinventando, criando novas linguagens, novas definições e novas abordagens para existir e resistir. Ana Luz (2013, p. 130) expõe que a escola de samba “[...] nunca foi algo imóvel com regras fixas de como fazer” e, por isso, “[...] ano após ano, criaram-se os desfiles, inventando algo aqui, imitando algo acolá, e nessa dinâmica chegando até nossos dias.”.

Vimos também como, em algumas etapas, como: a pesquisa criativa; a busca por um conceito/tema; o desenho de croquis; a definição de cores, tecidos e materiais; e a confecção das roupas, o trabalho do carnavalesco se aproxima da atuação de um designer de moda no que tange exclusivamente à elaboração de um desfile de moda. Salientamos isso porque as possibilidades profissionais de um designer de moda vão além da “passarela”.

A seguir, mostraremos o trabalho prático que produzimos, a partir do aprendizado adquirido ao longo da formação em designer de moda, na criação carnavalesca de uma escola de samba virtual.

2.2 ENREDO: A VOZ DO POVO É A VOZ DO REI

No dia 17 de setembro de 2021, participamos do desfile das escolas de samba virtuais filiadas a LIESV, pelo terceiro ano consecutivo. Na oportunidade, desenvolvemos o enredo “A Voz do Povo é a Voz do Rei”, que foi defendido pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Virtual Caprichosos da Harmonia²⁸. A escola Caprichosos da Harmonia apresentou-se com o samba enredo de autoria dos compositores: João Vidal, Marcus Lopes e Felipe Lima. O samba foi defendido pelos cantores: Felipe Lima e Monika Moretty. O enredo foi de autoria do carnavalesco, e futuro designer de moda, Jhonathan Martiniano.

A Caprichosos da Harmonia é uma homenagem ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Caprichosos de Pilares, agremiação que foi fundada em 19 de fevereiro de 1949, na cidade do Rio de Janeiro. Hoje, a Caprichosos de Pilares integra o grupo de agremiações carnavalescas da Série Prata, cujos desfiles são organizados pela Superliga do Brasil na “Passarela popular da Intendente Magalhães”, que é a passagem obrigatória para a escola de samba que almeja desfilar no Sambódromo da Marquês de Sapucaí.

No carnaval virtual, a Caprichosos da Harmonia foi fundada em um de abril de 2017, pelo então presidente administrativo Leonardo Rodrigues, que é torcedor da escola de samba real Caprichosos de Pilares. Em relação ao nome, a palavra “harmonia” refere-se ao cargo de Diretor de Harmonia, que Leonardo Rodrigues exerce no Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim Inocentes da Caprichosos, criada em 4 de abril de 1994 e inspirada na Caprichosos de Pilares.

As cores oficiais da escola virtual Caprichosos da Harmonia são: azul celeste e branco; e também o apito como símbolo, que é o instrumento sonoro que representa a função de Diretor de harmonia no carnaval. A “identidade” que a agremiação vem forjando desde 2017 é a de uma escola com temáticas mais leves, divertidas, buscando “contar sua história” de uma forma mais inusitada.

Após abordarmos a história da agremiação carnavalesca virtual Caprichosos da Harmonia, apresentaremos agora a parte prática dessa pesquisa, realizada através do desenvolvimento do enredo “A Voz do Povo é a Voz do Rei”.

²⁸ Para assistir ao desfile on-line, acesse o endereço:
<<https://www.youtube.com/watch?v=LKFQj9buQ7g&t=295s>>

2.2.1 Inspirações

A ideia que norteou o enredo “A Voz do Povo é a Voz do Rei” baseou-se em torno da memória afetiva da visita que o artista musical estadunidense Michael Jackson fez ao Brasil, nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador, no ano de 1996.

Assim, usamos a figura de Michael Jackson como fio condutor da narrativa, para enaltecermos o “povo” brasileiro marginalizado e, ao mesmo tempo, exaltar a história da cultura africana. A Prancha de Tema (Figura 27) mescla a cultura egípcia, os moradores de rua e o carnaval brasileiro.

Figura 27 – Prancha de Tema do enredo: “A Voz do Povo é a Voz do Rei”

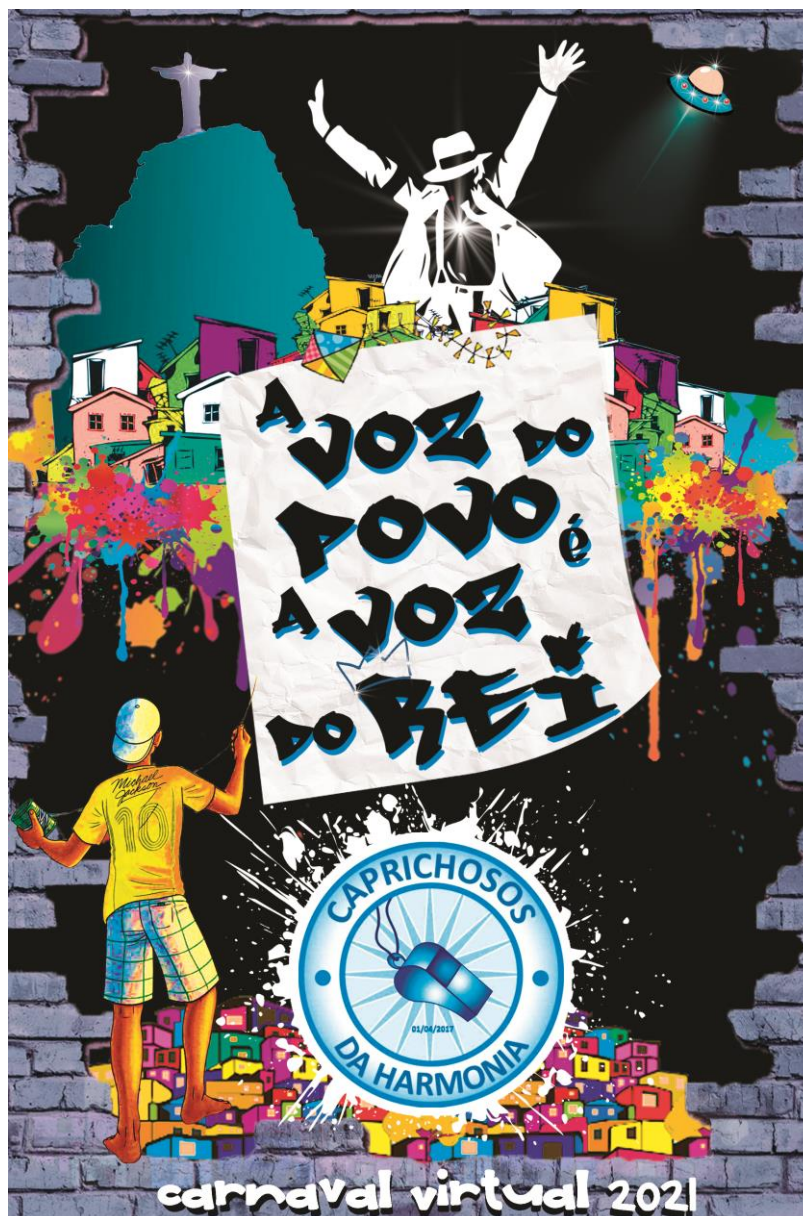


Fonte: Do autor, 2021.

A definição do tema é fundamental para a elaboração do enredo e de toda a produção artística que dele provém. Sobre o tema, Richard Sorger e Jenny Udale (2009, p. 18) afirmam que: “Precisa ser algo com que você possa trabalhar e viver durante o prazo de duração da coleção, ou seja, deve ser um assunto sobre o qual você entenda. [...] Não faz sentido escolher um tema que não o inspire.”.

Após a definição do tema e do enredo, elaboramos a logo do desfile da Caprichosos da Harmonia para 2021, que é uma das exigências da LIESV para a divulgação do enredo em suas redes sociais. A Logo Oficial (Figura 28) traz o conceito escolhido, visando explorar a favela sob a ótica da esperança, alegria e carnavalização, tendo Michael Jackson como o “Redentor”.

Figura 28 – Logo oficial da Caprichosos da Harmonia 2021



O objetivo do enredo “A Voz do Povo é a Voz do Rei” não foi homenagear Michael Jackson a partir de sua biografia, até devido à dificuldade que tínhamos em mesclar a cultura estadunidense com o carnaval. Propomos então agracia-lo utilizando-se da sua representatividade como “astro pop afro” para criticar o preconceito, enobrecendo as pessoas que vivem nas ruas e nas favelas, ignoradas pela sociedade e pelas instituições.

Partindo dessa premissa, desenvolvemos todo o trabalho narrativo e artístico exposto a seguir, através do desenvolvimento de pranchas iconográficas e dos desenhos das fantasias.

2.2.2 Desenvolvimento

A escrita do enredo envolveu toda uma pesquisa prévia, não apenas da biografia de Michael Jackson, mas também de sua obra musical. Nos aprofundamos também na sociedade egípcia, historicamente reconhecida como uma das importantes civilizações africanas da “antiguidade”, que deixou um legado para a humanidade não apenas artístico, mas arquitetônico, religioso, cultural e científico.

A partir disso, produzimos textualmente o enredo a seguir:

A Voz do Povo é a Voz do Rei

Quando houve clamor no Brasil, Ele veio...

Trazido pelos marcianos das caprichosas estrelas distantes.

Veio no passo da lua (Moonwalk) como um Bandido manhoso. (Smooth criminal)

Mas de criminoso não tinha nada, apenas Perigoso! (Dangerous)

Pedi passagem para o Dono das Ruas, Laroyê ...

Mas, nas ruas, tudo estava Ruim (Bad).

Viu a escuridão cair sobre o asfalto... Vaza! (Beat It)

Lobisomens, cães do inferno, criaturas rastejantes... Suspense. (Thriller)

Ouviu a Voz do Povo:

“Eles não ligam pra gente.” (They don’t care about us)

“Vidas pretas importam!”

“Cure o Mundo!” (Heal the World)

E a Voz do Povo é a Voz do Rei!

Foi então que Ele disse:

“Pra mim não importa se você é Preto ou Branco.” (Black or White)

“Se entregue para mim!” (Give in to me)

Assim, o Povo O seguiu...

E se banhou nas águas sagradas.

E todos subiram o morro com Ele,

Na Favela Real dos seus ancestrais.

Antes de ascender como o Rei da Favela

No lugar sagrado onde todos vivem livres e felizes,

Ele disse à realeza de guerreiros, santas e erês:

“Nós somos o mundo!” (We are the world)

E lá na Favela está Ele...

De braços abertos para o Brasil.

Porque o brasileiro sempre amará

Michael Jackson, o Redentor!

É isso! (This is It)

(Este enredo é um sonho ou uma realidade?)

P.S.: Em 1996, Michael Jackson visitou o Brasil e filmou cenas para o videoclipe “They don’t care about us” nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador. Ao mostrar a indiferença do poder público em relação à pobreza nas grandes cidades, Michael Jackson e Spike Lee, diretor do videoclipe, foram alvos de críticas. Pejorativamente, Michael Jackson foi nomeado o “Rei da favela e da pobreza”. Após 25 anos desse episódio, nós, o GRESV Caprichosos da Harmonia, reunimos nossas memórias e a saudade que reside no coração de cada fã para homenagear o nosso Rei do Pop Michael Jackson, que retornou para acolher todos os aqueles que são marginalizados pela sociedade e, assim, ser consagrado o nosso “Rei da Favela”.

Após a definição do tema, a criação da logo e a escrita do enredo, a próxima etapa consistiu em esmiuçar nossa história em atos, onde cada setor buscou

“contar” uma parte da narrativa que definimos, com características estéticas que pudessem delimitar cada um deles, tornando o desfile mais atrativo, visualmente inteligível e menos cansativo. Optamos por definir as partes em atos porque enxergamos o desfile carnavalesco como uma ópera popular.

O nome desse processo de detalhamento do enredo é conhecido como “setorização”, onde a narrativa textual é pensada para ser contada visualmente através das alas e carros alegóricos. A setorização que propomos foi a seguinte:

Ato 1: O Retorno do Rei

Comissão de frente: Marcianos das Caprichosas Estrelas.

Ato 2: O Povo na escuridão

Ala 1: Lobisomens do inferno.

Ala 2: Zumbis-piratas.

Ala 3: Fantasmas.

**Carro Convite: Abre-alas – Thriller: o Brasil em terror.*

Ato 3: A Voz do Povo

Ala 4 (Passistas masculinos): Malandros das ruas.

Mestre sala e Porta bandeira: Michael Jackson e a Cabrocha, a Luz que Resiste.

Ala 5: Gente do Gueto.

Ala 6: Mendigos: “Eles não ligam pra gente”.

Ala 7 (Crianças): Malabares do sinal.

Ala 8 (Damas): Moradoras de rua.

Ala 9: Ondinas.

**Carro Metamorfose: A Cura vem da Água que lava o mal.*

Ato 4: A Redenção do Povo

Civilização Pop Brasileira

Ala 10 (Baianinhas): Erês Reais

Ala 11 (Bateria): A Voz do Povo.

Ala 12 (Passistas femininas): Guerreiras da Favela.

Ala 13 (Baianas): Santas Caprichosas.

Velha guarda: Preto ou Branco.

Ala 14 (Compositores): Escribas Afro-Tupinis.

Ala 15: Sagrada Realeza.

**Carro Exaltação: A Fortaleza de Deuses de braços abertos para o Povo.*

Com a setorização da escola definida, pudemos divulgar a proposta do enredo para os nossos compositores trabalharem na letra do samba enredo, enquanto mantivemos nossa atenção na criação visual das fantasias e carros alegóricos, além da justificativa de ambos de acordo com nossa história.

Em relação às fantasias e carros alegóricos, baseamos nosso processo criativo a partir do que aponta Eloize Navalon (2008) acerca da necessidade de elaboração de um painel imagético, feito com colagens, sobreposição de fotografias, ilustrações, recortes e anotações, visando atribuir uma harmonia visual para a coleção de moda, através de elementos que se repetem nas peças.

Precisamos então definir a paleta de cores de todo o nosso desfile, bem como dos possíveis tecidos empregados nas fantasias, devido a necessidade de buscarmos retratá-los, mesmo que virtualmente, em nossas ilustrações, atribuindo-lhes maior clareza, detalhamento e interesse visual por parte do público.

A escolha dos tecidos é importante para a composição de uma fantasia, por mais que, no nosso caso, ela não precise ser confeccionada por ser um desfile virtual. É justamente daí que surge a relevância em tentarmos detalhar o tipo de tecido, visando dar mais realidade à nossa representação artística virtual. A respeito disso, Sorger e Udale (2009) salientam que:

Você precisa conhecer as diferentes variedades e qualidades dos tecidos antes de aplica-las a um modelo. [...] As escolhas de tecido muitas vezes são ditadas pelo tema e pela estação. O seu tema pode sugerir um sentido ou paleta de cor que depois será interpretada no tecido. A estação para a qual está desenhando define os pesos, e, até certo ponto, as texturas. [...] A sensação e o drapeado de um tecido o orientarão em relação ao tipo de roupa que é possível produzir com ele – e isso fará com que você adquira experiência. (SORGER; UDALE, 2009, p. 44).

Outro ponto que é fundamental para tornar o desfile mais atrativo e menos cansativo visualmente é a exploração das mais variadas formas nas fantasias. Seivewright (2007, citado por LEMOS, 2010, p. 61) expõe que: “[...] a forma de uma peça é um factor essencial a ter em conta na concepção de vestuário. Sem formas, não existiriam silhuetas.” A forma e a silhueta de uma roupa, ou fantasia no nosso

caso, contribuem para captar a atenção de quem está assistindo ao desfile. Seivewright (2007, citado por LEMOS, 2010, p. 61) define silhueta como:

[...] o contorno produzido no corpo pela peça. Juntamente com a cor, é a primeira característica que o observador percebe da peça de roupa; é visto à distância, quando ainda não são perceptíveis detalhes ou texturas, sendo por isso um elemento essencial a ter em conta. Fortemente aliado à silhueta está o volume – a presença ou ausência dele definem a silhueta. (LEMOS, 2010, p. 61).

Tão importante quanto o tipo de tecido e a forma da fantasia está a definição da paleta de cores a ser empregada em um desfile, seja ele de moda ou de carnaval. Dinah Pezzollo (2009, p. 32) afirma que “[...] a primeira mensagem que a roupa transmite está na cor, que alegra, estimula e atrai, mas também deprime e entristece.”. Ou seja, a cor contribui para transmitir a emoção que se almeja.

Para o carnavalesco Severo Luzardo (In: VIANA; BASSI, 2014, p. 315):

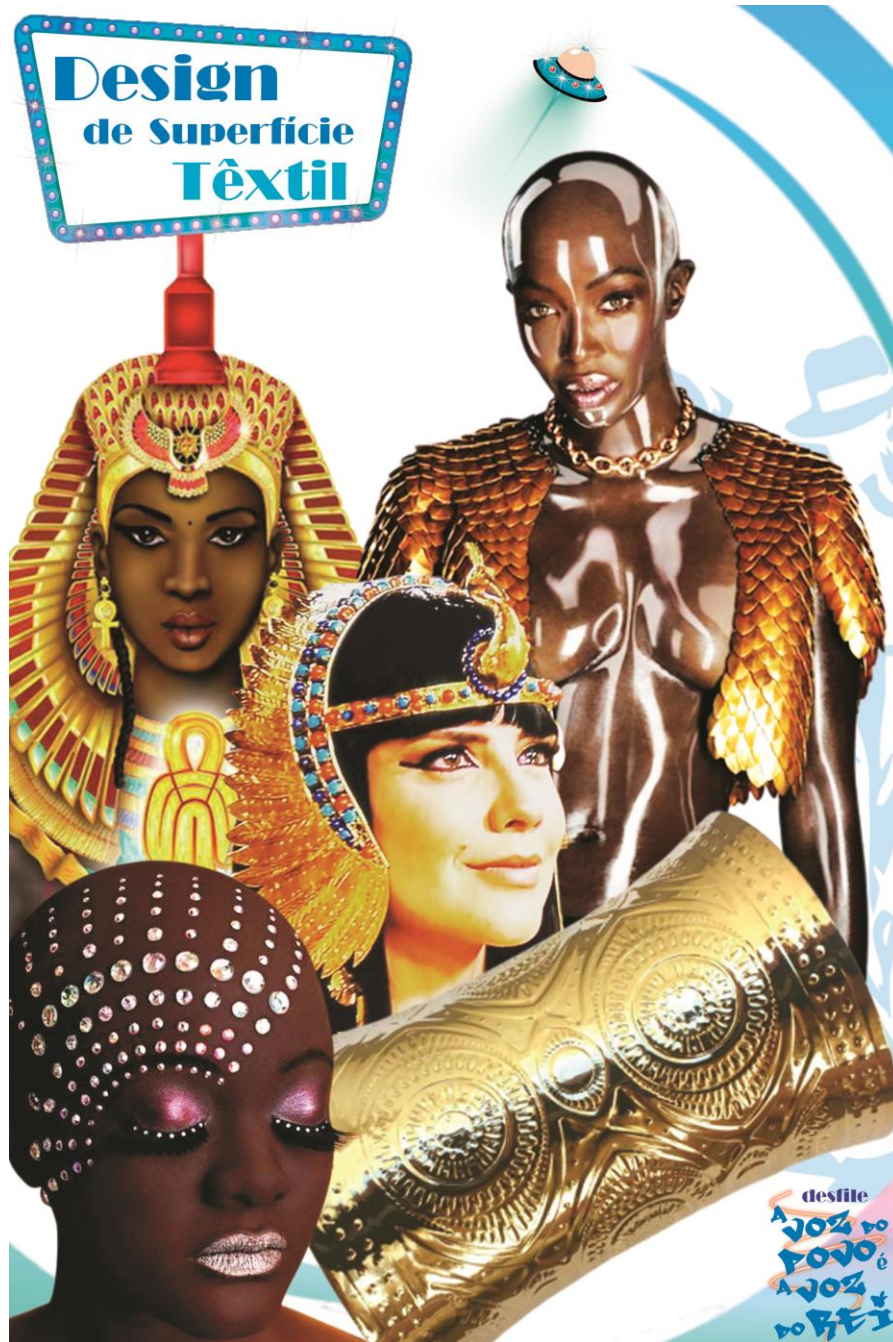
A escolha das cores no desfile de carnaval é muito importante. Ela que regerá todo o trabalho. Depois de determinar o organograma, testa as possibilidades e gamas de cores à exaustão, para ter a certeza de que a cartela de cores é a mais adequada para causar sentimentos desejados de alegria, luxo, dramaticidade, tensão durante o desfile. (OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de; LUZARDO FILHO, Severo. Figurinos e Trajes de Folgado. In: VIANA; BASSI, 2014).

Já os autores Richard Sorger e Jenny Udale (2009, p. 44) reforçam que a definição de uma determinada cor dá-se por gosto pessoal, ao passo que “[...] Utilizar uma pequena quantidade de uma cor como um destaque ou realce quando contrastadas com outras cores talvez crie um impacto mais vigoroso do que utilizar grandes blocos de cores conflitantes.”.

Finalmente, Seivewright (2007, citado por LEMOS, 2010, p. 61) corrobora que, para o designer, “[...] a paleta de cores pode ser o ponto de partida criativo [...]”, no qual cabe ao profissional conjugar e misturar as várias tonalidades de cores, “[...] da maneira que mais convier à mensagem que pretende passar”.

Dessa forma, chegamos à Prancha de Design de Superfície Têxtil (Figura 29), que mostra as formas e texturas que pensamos se encaixar na proposta estética do enredo inspirada na cultura egípcia, principalmente nos atos 1 e 4.

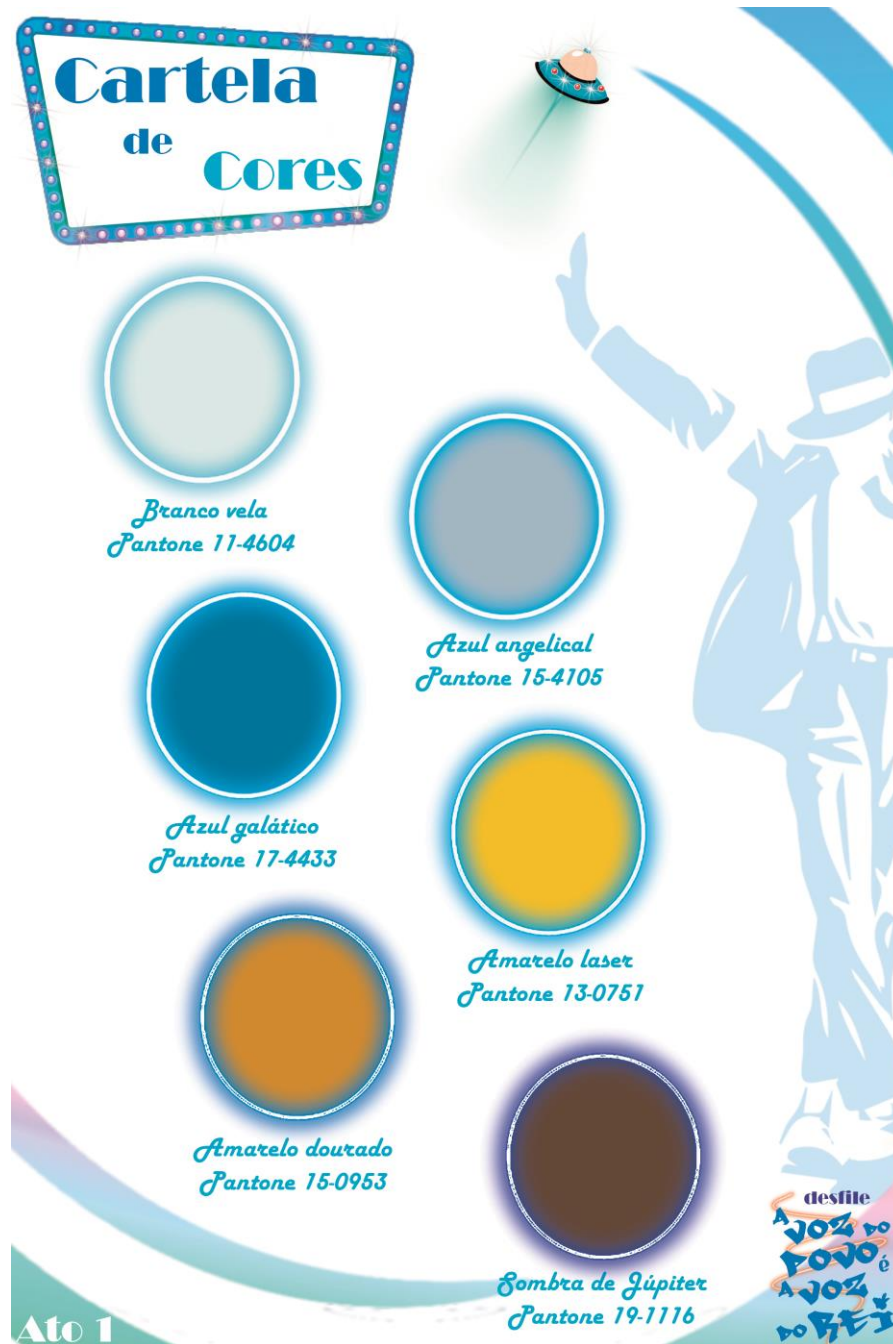
Figura 29 – Prancha de Design de Superfície Têxtil inspirada na cultura egípcia



Fonte: Do autor, 2021.

O ato 1 é o início do desfile e tem por objetivo apresentar a síntese do enredo. Propomos, para essa parte inicial, a paleta de cores fazendo referência à coloração oficial da Caprichosos da Harmonia, que é o azul celeste e branco. Associado a isso, tomamos a tonalidade mais dourada para aludir às estrelas e a imponência da cultura egípcia (Figura 30).

Figura 30 – Prancha de Cartela de Cores do ato 1



Fonte: Do autor, 2021.

Os tecidos escolhidos para o ato 1, conforme a Figura 31, visam trazer a característica que comumente é atribuída a algo futurístico e/ou inerente ao espaço sideral, ao mesmo tempo que exacerba luxuosidade e bastante brilho.

Figura 31 – Prancha de Cartela de Tecidos do ato 1



Fonte: Do autor, 2021.

O ato 2 retoma, através de suas cores e tecidos, o universo aterrorizante do clipe *Thriller*, lançado por Michael Jackson em 1982 e que se estabeleceu como o marco da fusão música e cinema. No nosso enredo, é a alusão à atual situação assombrosa em que o povo das ruas está imerso no Brasil (Figuras 32 e 33).

Figura 32 – Prancha de Cartela de Cores do ato 2



Fonte: Do autor, 2021.

Figura 33 – Prancha de Cartela de Tecidos do ato 2



Fonte: Do autor, 2021.

O ato 3 busca retratar quem é esse “povo das ruas” de forma carnavalizada, remetendo às características das fantasias dos antigos carnavais de rua. A ideia é fazer uma passagem suave das cores e tecidos que marcam o imaginário assustador de *Thriller* do ato anterior para a parte final do desfile, retomando as cores da escola (Figuras 34 e 35).

Figura 34 – Prancha de Cartela de Cores do ato 3



Fonte: Do autor, 2021.

Figura 35 – Prancha de Cartela de Tecidos do ato 3



Fonte: Do autor, 2021.

O quarto e último ato do desfile da Caprichosos da Harmonia adota as cores que tendem ao amarelo, significando a realeza, e ao azul, identificando a escola; além de tecidos mais luxuosos para retratar a nova “Civilização Pop Brasileira” e toda a sua opulência (Figuras 36 e 37).

Figura 36 – Prancha de Cartela de Cores do ato 4



Fonte: Do autor, 2021.

Figura 37 – Prancha de Cartela de Tecidos do ato 4



Fonte: Do autor, 2021.

Com a conclusão da definição da paleta de cores e da cartela de tecidos dos quatro atos do desfile da Caprichosos da Harmonia, iniciamos o processo de criação das ilustrações das fantasias e carros alegóricos, bem como de suas respectivas justificativas, que são parte obrigatória para a avaliação dos jurados do carnaval, seja ele real ou virtual.

Dessa forma, iniciamos, no prelúdio de nossa defesa, convidando o leitor/público para se desnudar dos pré-conceitos e o que mais possa limitar a percepção dos mesmos. Salientamos que a homenagem ao Michael Jackson não se restringiu ao fato de que ele é o “Rei do Pop” ou a sua história de vida. Apegamo-nos a ideia de um mundo melhor, de oportunidades e possibilidades, presente em muitas de suas canções; um mundo de excentricidades e pluralidades; um mundo que, agora, protagoniza aqueles que a ostentação marginalizou.

Afirmamos que Michael Jackson é o fio condutor que nos leva a enxergar o Povo Sagrado e Consagrado do Brasil. Assim, nosso carnaval pop, eclético, incorporou elementos de estilos distintos, sem a preocupação temporal e estilística que, muitas vezes, limita o nosso voo criativo.

Nossa história tem início no ato 1, intitulado “O Retorno do Rei”, dizendo que, em momentos de aflição, é comum olharmos para os céus clamando por auxílio. E a ajuda veio das estrelas distantes justamente quando o povo mais precisava.

A Comissão de Frente, denominada “Marcianos das Caprichosas Estrelas”, que são os seres multidimensionais aos quais chamamos de Et’s, marcianos, responsáveis por trazerem Michael Jackson de volta ao Brasil. Tais seres estão presentes ao longo da nossa história, compartilhando conosco dos seus conhecimentos. As evidências disso são notáveis em diversas civilizações antigas, as quais os “marcianos” deixaram sua marca nos adornos corporais, por exemplo. O fato é que os seres benevolentes viram em Michael Jackson o potencial para levar a “Mensagem” ao maior número de pessoas que necessitam. Assim, Michael Jackson foi levado no dia 25 de junho de 2009 para que os “marcianos” pudessem lhe transmitir o conhecimento; e, após 25 anos que ele visitou o Brasil para gravar seu videoclipe na favela em 1996, Michael retorna ao país trazendo a “Mensagem”.

Nossa comissão de frente (Figura 38) remete aos “marcianos” no primeiro momento, mostrando parte da sua opulência, que muito influenciou algumas civilizações antigas da nossa história, no dourado de suas asas. Então, eles são tomados pela luz holográfica dos módulos alegóricos, que representam suas naves espaciais. Após isso, os “marcianos” surgem trajados de Michael Jackson, refazendo seus passos tradicionais de dança, mostrando que eles também foram influenciados, o que revela a troca mútua de conhecimentos. As fantasias trazem pontos de luz dourada porque eles são seres iluminados; e a cor que predomina é o azul da escola de samba virtual Caprichosos da Harmonia.

Figura 38 – Comissão de frente Marcianos das Caprichosas Estrelas



Fonte: Do autor, 2021.

Com a denominação “O Povo na escuridão”, o ato 2 delimita o período em que Michael Jackson desembarca no Brasil e se depara com o sofrimento do Povo vivendo a margem da sociedade brasileira: meninos de rua, mendigos, malandros, sem tetos. Esse momento faz a analogia dessa realidade com o imaginário *Thriller* de Michael Jackson.

Nossa primeira ala (Figura 39) representa os “Lobisomens do inferno”, personagem que ficou famoso na canção *Thriller*. Parte da sociedade brasileira tornou-se sanguinária e cruel, por isso a cor rubra representando sangue. A fantasia é uma releitura carnalizada de um dos figurinos usados no clipe *Thriller*. Como adereço de mão, o folião traz a cabeça que reproduz a cabeça do lobisomen ao qual Michael Jackson se transforma no clipe.

Figura 39 – Ala Lobisomens do inferno



Fonte: Do autor, 2021.

Michael Jackson se depara com os “Zumbis-piratas” (Figura 40), seres medonhos, que despertam de suas covas, famintos pela ganância. Nossa ala é uma metáfora aquelas pessoas que buscam o poder e o acúmulo de riquezas materiais a qualquer custo, saqueando os direitos do Povo. Na fantasia, observamos a carnavalização dos trajes remendados de um zumbi-pirata, com o papagaio pirata no ombro direito, a espada como adereço de mão e a caracterização corpórea esverdeada. A cor verde remete aos musgos e o vermelho, ao sangue das vítimas.

Figura 40 – Ala Zumbis-piratas



Fonte: Do autor, 2021.

Michael Jackson observa que o Povo é assombrado pelos “Fantasmas” da fome, que surgem em decorrência da ganância desenfreada dos zumbis-piratas. Nossa terceira ala (Figura 41) traz a cor violeta, remetendo ao que é sombrio e frio. A fantasia é a carnavalização da assombração da fome, problema que Michael Jackson sempre buscou combater, através de doações anônimas a instituições de caridade. O costeiro da fantasia traz a figura fantasmagórica da fome.

Figura 41 – Ala Fantasmas



Fonte: Do autor, 2021.

O segundo ato é encerrado com o Carro Convite, Abre-Alas “*Thriller: o Brasil em terror*” (Figura 42). O atual momento do Brasil está imerso na escuridão, com fantasmas da fome e zumbis da ganância saindo de seus caixões, representando, metaforicamente, as mazelas do Povo: violência, corrupção, fome etc. O nosso carro convite apresenta o susto que Michael Jackson tem ao se deparar com o terror que assola a sociedade brasileira, onde observamos o nosso destaque, “O demônio”, com asas e cães do inferno compondo seu costeiro, a frente da horda do mal.

Figura 42 – Carro Abre-Alas *Thriller: o Brasil em terror*



No ato 3, “A Voz do Povo”, Michael Jackson volta sua atenção para o Povo das ruas e favelas, presenciando a alegria que eles mantém acesa. O ato segue trazendo influências do imaginário *Thriller*. Ao andar pelas vielas, Michael Jackson se depara com os “Malandros das ruas” (Figura 43), vistos como cães vagabundos pela sociedade, perambulando atrás de restos. A fantasia é uma carnavalização do vira-lata “Caramelo”, cuja valentia inspira os malandros a protegerem o Povo dos lobisomens.

Figura 43 – Ala Malandro das ruas



Fonte: Do autor, 2021.

Ao subir a favela, “Michael Jackson” é apresentado ao pavilhão da Caprichosos da Harmonia, ostentado pela “Cabrocha, a Luz que Resiste” (Figura 44). Nosso Mestre-sala é o próprio Michael Jackson, trazendo em seu traje a opulência dourada dos “marcianos”, de um lado, e influenciado pela resistência do Povo azulado do outro. A fantasia da Porta-bandeira remete a Cabrocha, moradora da favela, que traz pontos de luz bordados no figurino, significando as luzes da alegria que resiste à imensa escuridão.

Figura 44 – Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira



Fonte: Do autor, 2021.

Michael Jackson entra em contato com a “Gente do Gueto” (Figura 45), representando o Povo das favelas, que é marginalizado pela sociedade sombria. Indivíduos que são tidos como “perigosos” (*Dangerous*) e, por isso, são os alvos das balas não perdidas. Trazemos cores soturnas na fantasia em tons azuis, onde observamos o alvo na parte da frente e, no chapéu, o letreiro “*Dangerous*”, aludindo ao nome de um aclamado álbum de Michael Jackson. O folião parece ter os braços ocultos, como se não tivesse braços diante do terror dos mais poderosos.

Figura 45 – Ala Gente do Gueto



Fonte: Do autor, 2021.

Michael Jackson buscou a Luz do Povo no alto da favela e, de volta à rua, depara-se com os “Mendigos” (Figura 46) e seus estandartes improvisados com lona e vassouras, trazendo os dizeres: “Eles não ligam pra gente”, tradução da canção *They don't care about us*, cujo videoclipe Michael gravou no Brasil, em 1996. A fantasia apresenta, de forma carnavalizada, os remendos das velhas roupas usadas pelos mendigos e as baratas, que estão presentes na sujeira das ruas. O tom forte do azul remete ainda ao aspecto sombrio predominante nesse ato do desfile.

Figura 46 – Ala Mendigos: “Eles não ligam pra gente”



Michael Jackson comove-se com as crianças, os “Malabares do sinal” (Figura 47), que se arriscam por uns trocados quando o sinal está rubro. A fantasia das crianças representa o bicho que devora sua infância, trazendo o semáforo como adorno e os malabares como adereço de mão. A cor rubra remete ao perigo que o próprio sinal do semáforo representa. Tudo isso é *Bad* (mau) e alude a outra famosa canção do artista, cujo letrero é ostentado no alto da cabeça.

Figura 47 – Ala Malabares do sinal



Fonte: Do autor, 2021.

Michael Jackson também se depara com quem não tem um teto para dormir e se sujeita aos perigos da noite. São pessoas cada vez mais presentes nas ruas, cujas oportunidades lhes foram ceifadas. Nossas damas representam, de forma carnalizada, as “Moradoras de rua” (Figura 48), com ratos e aranhas ornando sua fantasia, animais que geralmente causa repulsa e medo na sociedade. As latinhas amassadas remetem ao lixo, que acaba sendo o único meio de encontrar alimento. A cor violeta simboliza aquilo que é sombrio e encerra o imaginário *Thriller* do ato.

Figura 48 – Ala Moradoras de rua



Fonte: Do autor, 2021.

Para modificar a realidade *Thriller* do Povo brasileiro, Michael Jackson evoca os encantados, personificados nas “Ondinas”, que são seres elementares presentes nas águas. As Ondinas (Figura 49) auxiliam Michael Jackson na Cura do Povo. A fantasia azul-esverdeada remete às barbatanas e formas orgânicas dos seres aquáticos: conchas como adorno do corpo e cabeça, babados simulando ondas, barbatanas nos braços e formando as asas do costeiro. A fantasia retoma as cores da escola de samba e rompe com a estética até então predominante no desfile.

Figura 49 – Ala Ondinas



Fonte: Do autor, 2021.

Michael Jackson reúne a força das Ondinas, representadas pelas seis composições do Carro Metamorfose, “A Cura vem da Água que lava o mal” (Figura 50), para purificar o Povo. As Ondinas montam baleias Orcas, referência ao filme *Free Willy*, cuja canção tema, *Will You Be There*, é de Michael Jackson. No chafariz, o artista lava as chagas da antiga sociedade brasileira de cada pessoa. No alto, duas baleias orcas ostentam a destaque “A Cura que vem das águas”, com seu costeiro ornado por baleias e seu vestido franzido como se fossem as ondas do mar.

Figura 50 – Carro “A Cura vem da Água que lava o mal”



Fonte: Do autor, 2021.

O quarto ato do desfile, chamado “A Redenção do Povo/ Civilização Pop Brasileira”, retrata o Povo agora enaltecido como a Sagrada Realeza dos Deuses. Na “Civilização Pop Brasileira”, tudo se mistura no ecletismo religioso, cultural e artístico. A metamorfose começa com as crianças, consagradas como os “Erês reais” (Figura 51). No idioma *Iorubá*, “erê” significa brincar. Nossas baianinhas são os “Erês reais”, iluminadas com a opulência dos adornos, cujo amarelo remete à Luz dessa nova realidade.

Figura 51 – Ala Erês Reais



Fonte: Do autor, 2021.

Os Mendigos, consagrados por Michael Jackson como partes da realeza, são os anjos reais, cuja voz é escutada por quem quer que seja. Nossa bateria representa essa voz escutada: a “Voz do Povo” (Figura 52), que ecoa por todos os lugares através do samba, a música que transmite a “Mensagem”. A fantasia traz o brilho desses seres angelicais e reafirma essa nova Civilização Pop Brasileira. As cores que predominam aludem ao azul da escola Caprichosos da Harmonia.

Figura 52 – Ala Voz do Povo



Fonte: Do autor, 2021.

As moradoras de rua agora são as “Guerreiras da Favela” real (Figura 53). É o que representa nossa ala de passistas femininas, com uma fantasia mais leve e opulenta em seus brilhos, adornos e cores. Elas aludem à esperteza, inteligência e coragem do felino, animal que sabe se defender e atacar quando precisa. Na Civilização Pop Brasileira, a gata foi adotada por Michael Jackson como símbolo dessa proteção da realeza. A cor turquesa representa a elegância e sofisticação dessas guerreiras, juntamente com o dourado, que está presente em todo o ato.

Figura 53 – Ala Guerreiras da Favela



Na Civilização Pop Brasileira, Michael Jackson consagrou as mães como as “Santas Caprichosas” (Figura 54), representando todo o imaginário eclético da Fé desse Povo. Aqui, nossas mães baianas trazem em sua fantasia uma releitura carnavalizada do azul do manto de Nossa Senhora Aparecida em fusão com as influências que os “marcianos” deixaram nas civilizações africanas antigas. Os pontos de luz que adornam todo o traje trazem a ideia do ser iluminado que uma mãe representa dentro da família.

Figura 54 – Ala Santas Caprichosas



Nesse mundo diferente, homens e mulheres de todos os sexos, cores, origens e crenças são bem vindos. A velha guarda representa o Preto ou Branco (Figura 55), *Black or White* em inglês, referência a uma famosa canção de Michael Jackson, remetendo à pluralidade da Civilização Pop Brasileira. Os homens trajam uma roupa tradicional na cor preta, ornado com o símbolo da Caprichosos da Harmonia no braço direito, assim como Michael usou nos shows. As mulheres usam um elegante vestido branco. Ambos estão adornados com joias iluminadas.

Figura 55 – Velha guarda Preto ou Branco



Fonte: Do autor, 2021.

Com a consagração da Civilização Pop Brasileira, nossos compositores transformam-se nos “Escribas Afro-Tupinis” (Figura 56), reescrevendo a história sob o olhar do Povo e registrando-a através da escrita pictográfica Afro-Tupinis, o novo idioma. Na fantasia, vemos a representação da pictografia Afro-Tupinis em parte do manto branco, assim como o colar de penas e a vasta plumagem azul, amarelo e verde que desce do chapéu dourado, remetendo às sociedades ameríndias. Os adornos dourados aludem à influência dos “marcianos” nas antigas civilizações.

Figura 56 – Ala Escribas Afro-Tupinis



Fonte: Do autor, 2021.

Os Malandros das ruas são agora consagrados como a “Sagrada Realeza” (Figura 57). A fantasia opulenta e iluminada ressignifica aquela usada pelos Malandros das ruas (ala 4) e consagra o vira-lata “Caramelo”. O estandarte traz o símbolo da banda de percussão “Olodum”, que ficou internacionalmente famosa ao fazer parte da gravação do videoclipe de Michael Jackson em 1996. “Olodum” é a palavra do idioma *lorubá* que significa “Deus dos deuses”. A exuberante plumagem do costeiro remete às cores do Olodum.

Figura 57 – Ala Sagrada Realeza



Fonte: Do autor, 2021.

O Carro Exaltação, “A Fortaleza de Deuses de braços abertos para o Povo” (Figura 58), encerra o desfile mostrando a fortaleza da Civilização Pop Brasileira, onde Michael Jackson é o “Redentor” da favela rodeada por colunas, onde, tanto nelas quanto na base, há registros da escrita pictográfica “Afro-Tupinís”. A frente, a esfinge, que é o garoto da favela no corpo felino, protege o Povo com o escudo da Caprichosos da Harmonia. No alto da nave central, a destaque representa “A Redenção da Favela”, metaforicamente simbolizado pelo voo da liberdade.

Figura 58 – Carro A Fortaleza de Deuses de braços abertos para o Povo



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda e o carnaval traçam caminhos que se cruzam em determinados contextos. Isso se deve pelo conhecimento teórico-prático que o designer de moda pode adquirir ao longo de sua experiência. Uma dessas possibilidades manifesta-se na festa carnavalesca, especificamente em uma escola de samba.

Observamos que o carnaval é um fenômeno festivo antigo, que foi incorporado e resignificado pela cultura brasileira, manifestando-se em diversas expressões, dentre elas, o desfile das escolas de samba. O que pretendemos com esse trabalho foi explorar a possibilidade do designer de moda em atuar na criação artística de uma escola de samba virtual.

Diante da relevância cultural, social, econômica e turística que as escolas de samba assumiram, a virtualização dessa festividade propiciou a participação democrática de qualquer pessoa, que disponha de acesso à internet, independente de onde ela resida, no “fazer” carnavalesco, mesmo que de forma virtual.

O designer de moda, enquanto profissional responsável pelo processo criativo de uma coleção de moda, por exemplo, pode aplicar sua sapiência na função de carnavalesco de uma escola de samba.

Assim, apresentamos o processo que envolveu o desenvolvimento do enredo “A Voz do Povo é a Voz do Rei”, para a realização do desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Virtual Caprichosos da Harmonia no ano de 2021. Na oportunidade, etapas inerentes ao período de criação na área de moda puderam ser aplicadas no carnaval, como, por exemplo, a elaboração de pranchas iconográficas e a ilustração das fantasias.

Apesar das dificuldades decorrentes da pandemia do “Covid-19”, que nos limitou o acesso a instituições de pesquisa, por exemplo, e também da escassez de material bibliográfico que verse sobre o carnaval virtual, realizamos o trabalho totalmente *on-line* de forma satisfatória.

Em suma, o presente trabalho teórico-prático permitiu unir o conhecimento adquirido na graduação de moda com a atuação prática, proporcionando a vivência na produção do desfile de uma escola de samba virtual, resultando na potencialização da nossa experiência pessoal e profissional.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Ana Maria; FRADE, Isabela. Cyberfolia: o espaço virtual e os novos modos de presença carnavalesca. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 155-166, nov. 2011.
- ARRIVABENE, Rafael Mariano Caetano. **Design**: projeto mutante. Orientador: Dorival campos Rossi. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Desenho Industrial). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2009.
- BESSA, Diogo. Sambódromo do Rio é reinaugurado a uma semana dos desfiles. **Portal G1**. Carnaval 2012, 12 fev. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/sambodromo-do-rio-e-reinaugurado-uma-semana-dos-desfiles.html>> Acesso em: 12 abr. 2021, as 15:18h.
- BULCÃO, Renata. O carnaval carioca e a construção de uma identidade brasileira. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 143-153, nov. 2011.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. (Tradução de Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CABRAL, Sérgio. **Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli Editora, Companhia Editora Nacional, 2011.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 45, n. 1, 2002.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**: vestuário, comunicação e cultura. São Paulo: Annablume, 2005.
- CUNHA, Milton. **Rapsódia brasileira de Joãozinho Trinta**: um grande leitor do Brasil! Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- CUNHA JÚNIOR, Milton Reis. **Paraísos e Infernos**. Na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta. 2006, 166 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) –

Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da Folia**: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DESFILE: **Alexander McQueen Primavera/Verão 2010**. Plato's Atlantis.

SHOWstudio The home of fashion film. 6 out. 2009. Online (17:20 min.), son., color.

Disponível em:

<https://www.showstudio.com/projects/platos_atlantis/alexander_mcqueen_springsummer_2010?autoplay=1> Acesso em: 10 mai. 2021, as 16:05h.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARIAS, Júlio César. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FEGHALI, Marta Kasznar; DWYER, Daniela. **As engrenagens da moda**. Rio de Janeiro: Senac, 2001.

FERREIRA, Felipe. **O marquês e o jegue**: estudo das fantasias para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

FIGUEIREDO, Guilherme Araujo de. A Passarela do Samba de Oscar Niemeyer: o abrigo e o monumento do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. **9º**

Seminário Docomomo Brasil, Brasília, jun. 2011. Disponível em:

<https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/125_M04_RM-APassarelaDoSamba-ART_guilherme_figueiredo.pdf> Acesso em: 06 abr. 2021, as 08:56h.

FILHO, João Gomes. **Design do objeto bases conceituais**: design de produto/ design gráfico/ design de moda/ design de ambientes/ design conceitual. São Paulo: Escrituras, 2006.

FLETCHER, Kate; GROSE, Linda. **Moda e Sustentabilidade**. Design para mudança. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

FORNASIER, Cleuza B. R.; MARTINS, Rosane F. de F.; e DEMARCHI, Ana Paula P. O ensino da disciplina de desenvolvimento de projetos como sistema de gestão do conhecimento. In: **Design de Moda: olhares diversos**, Dorotéia Baduy Pires (org.). Barueri, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

GRAGNATO, Luciana. **O desenho no design de moda**. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008.

IPHAN. **Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Dossiê Iphan, v. 10. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Brasília, DF: IPHAN, 2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>> Acesso em: 21 abr. 2021, as 22:00h.

JUNIOR, Gonçalo. **O design de uma era**. Revista Pesquisa Fapesp, São Paulo, n. 126, 2006. Mensal. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/o-design-de-uma-era/>> Acesso em: 27 jan. 2022, as 09:00h.

KELLER, Paulo Fernandes. **O Trabalho Imaterial do Estilista**, a produção de moda e a produção de roupa. (Apresentação) 31º. Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu – MG, 2007.

KNOX, Kristin. **Alexander McQueen: genius of a generation**. Londres: A&C Black, Getty images, 2010.

LEMOS, Marta Cruz Gomes de. **Mixed Senses - Sinestesia como base criativa no design de Moda**. Dissertação (Mestrado de Design de Moda), Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 2010.

LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Manual do julgador – Carnaval 2014. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2014/manual-do-julgador.pdf>> Acesso em: 3 fev. 2022, as 16:00h.

LIESV – Liga Independente das Escolas de Samba virtuais. Disponível em: <<https://www.liesv.com.br/site/carnaval-virtual/institucional/historia/>> Acesso em: 19 jan. 2022, as 17:00h.

LOBACH, Bernd. **Design Industrial**: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

LUZ, Ana Luiza da. A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval.

Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 127-150, nov. 2013.

MAGALHÃES, Rosa Lúcia Benedetti. **Fazendo carnaval**: the making of carnival. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MATHARU, Gurmit. **O que é design de moda?** Tradução: Mariana Bandarra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENDES, Francisca Dantas. **Um estudo comparativo entre as manufaturas do vestuário de moda do Brasil e da Índia**. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MUNIZ, Leandro. Leandro Vieira: Os saberes do corpo no museu. **Revista SeLecT**. (online), ano 10, n. 49, jan./fev./mar. 2021. Disponível em: <<https://www.select.art.br/leandro-vieira-os-saberes-do-corpo-no-museu/>> Acesso em: 31 jan. 2021, as 09:10h.

NAVALON, Eloize. **Design de moda**: interconexão metodológica. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 2008.

OLIOZI, Ana Carolina Cometti. **O Carnaval na TV**: análise da transmissão dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro nas telas das TVs Brasil e Globo. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/9668>> Acesso em: 24 abr. 2021, as 11:20h.

OLIVEIRA, José Luiz de. Pequena história do carnaval carioca: de suas origens aos dias atuais. **Encontros**, v. 10, n. 18, 1º semestre 2012. Departamento de História do Colégio Pedro II. Rio de Janeiro. Disponível em:

<<https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/343>> Acesso em: 21 abr. 2021, as 16:00h.

OLIVEIRA, Madson Luís Gomes de. Carnaval do ano 2000 e os enredos históricos. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 169-180, nov. 2013.

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de; GERHARDT, Suely M. **Figurinos para comissão de frente**: sr. Carnaval X D. Quaresma. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo: v. 5, n. 2, p. 112-138, 2012.

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de; GERHARDT, Suely M. Os figurinos carnavalescos para a comissão de frente do GRESE Império da Tijuca – 2011. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 199-214, nov. 2011.

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. **Imaginários da criação**: o tempo e o espaço dos souvenirs carnavalescos. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Design). Departamento de Artes & Design, Pontífica universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

O LEGADO de Alexander Mcqueen. [documentário]. Direção: Loïc Prigent. França: Arte1 Play, 2015. Vídeo online (52 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.looke.com.br/filmes/o-legado-de-alexander-mcqueen>>.

O Narrador. De outros carnavais... Entrevista com Roberto DaMatta. In: **Sexta feira**: antropologia, artes e humanidades. Festas. São Paulo, ano 1, n. 2, abril 1998. p. 62-71.

PASCHOA, Artur Tadeu Paulani. O capricho na mão de Leandro é mais barato. **Observatório de Carnaval – OBCAR/UFRJ**, 14 abr. 2020. Disponível em: <<http://sambistasdadepressao.com.br/2020/04/14/o-capricho-na-mao-de-leandro-e-mais-barato/>> Acesso em: 31 jan. 2022, as 19:00h.

PEZZOLLO, Dinah Bueno. **Por dentro da Moda**: definições e experiências. São Paulo: Senac, 2009.

PINTO, Beatriz Virgínia Camarinha Castilho. Raízes do nosso Carnaval. In: Reunião Serpentina Literária – Academia de Letras de São João de Boa Vista, São Paulo, 23 fev. 2019. **Palestra**. Disponível em: <<https://www.alsjbv.art.br/consultas.php>> Acesso em: 05 abr. 2021.

PIPA. Leandro Vieira. Prêmio Prize – A janela para a arte contemporânea brasileira, ano 12, ago. 2020. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/leandro-vieira/>> Acesso em: 31 jan. 2021, as 09:20h.

PIRES, Dorotéia Baduy (org). **Design de moda**: olhares diversos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

RECH, Sandra Regina. **Moda**: por um fio de qualidade. Florianópolis: UDESC, 2002.

RIBEIRO, Darcy. Como surgiu o sambódromo. In **Pasta de Documentos relativos ao Primeiro Governo Brizola**, 1982-1986, disponível na Fundação Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro, [198-?].

RIBEIRO JÚNIOR, Jorge Cláudio Noel. **Festa do povo**. Pedagogia da Resistência. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

ROSA, Pedro Ubirajara. O caráter composicional dos carros alegóricos das escolas de samba do Rio de Janeiro. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 151-168, nov. 2013.

SOARES, Alberto Goyena. Sambódromo: monumento construído e desfile em construção. **ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História**, Londrina, 2005. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206372_17b47d4d77cbac9d06e3dc00dd789bd2.pdf> Acesso em: 07 abr. 2021, as 10:00h.

SONHAR com rei dá leão. (Temporada 1, ep. 2) Doutor Castor [documentário]. Direção: Marco Antonio Araujo. Rio de Janeiro: Globoplay, 2021. Vídeo online (57:56 min.), son., color.

SORCINELLI, Paolo (org.) **Estudar a moda**: corpos, vestuários, estratégias.

Tradução: Renato Ambrósio. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

SORGER, Richard; UDALE, Jenny. **Fundamentos de design de moda**. Tradução:

Joana Figueiredo, Diana Aflalo. Porto Alegre: Bookman, 2009.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Na vida, um Mendigo. Na Folia, um Rei!**

(mimeo). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000.

TREPTOW, Dóris. **Inventando moda**: planejamento de coleção. 4. ed. Brusque:

Dóris Treptow, 2007.

TURANO, Gabriel da Costa; FERREIRA, Felipe. Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30.

Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 65-92, nov. 2013.

TURANO, Gabriel da Costa. A visualidade das escolas de samba na década de 1930: inovação, transformação e reconfiguração. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 133-142, nov. 2011.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina. (Orgs.) **Traje de cena, traje de folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Correio Mercantil, 22 fev. 1855.

Diário do Rio de Janeiro, 7 fev. 1857.