

Fábio Caviechio Parra

CARNAVAL

© visual das escolas de samba de São Paulo na
década de 80

Dissertação apresentada ao
Instituto de Artes da UNESP -
Universidade Estadual Paulista,
como exigência parcial para
obtenção do título de Mestre em
Artes Visuais, sob a orientação
da Profª. Dra. Lóris Gualdi
Rampazzo.

São Paulo

2005



Fábio Cavicchio Parra

Autor: Fábio Cavicchio Parra.

Título: Carnaval: o visual das escolas de samba de São Paulo na década de 80

Natureza: Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Profª. Drª. Lóris Galdi Rampazzo.

Data: ____/____/____

CARNAVAL

O visual das escolas de samba de São Paulo na década de 80

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Profª. Drª. Lóris Galdi Rampazzo.

Professor:

Conceito:

Assin.:

Professor:

Conceito:

Assin.:

Professor:

Conceito:

Assin.:



**São Paulo
2005**

INSTITUTO DE ARTES

Aquisição: autor

Recebimento: 25.7.05

Registro n.º: T.606

Data: 18-08-05

T/UNESP
394.250981
P258c

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

P258c

Parra, Fábio Cavicchio

Carnaval: o visual das escolas de samba de São Paulo na década
de 80 / Fábio Cavicchio Parra. – São Paulo: [s.n.], 2005.
189 f. : il.

Bibliografia

Orientador: Profa. Dra. Lóris Graldi Rampazzo.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto
de Artes

1. Carnaval – História – Brasil. 2. Escolas de samba. 3. São
Paulo (Cidade) – História – Década de 80. 4. Artes Plásticas – Brasil

CDD – 394.250981
981.61
700.981



São Paulo
2005

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Fábio Cavicchio Parra.

Título: Carnaval: o visual das escolas de samba de São Paulo na década de 80.

Natureza: Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Profª. Drª. Lóris Graldi Rampazzo.

Data: __/__/____

Banca examinadora:

Professor:
Conceito:
Assin.:

Professor:
Conceito:
Assin.:

Professor:
Conceito:
Assin.:

RESUMO

Este trabalho apresenta o desfile das escolas de samba da cidade de São Paulo como manifestação artística visual, possuidora de linguagem próprias, e geradora de amplas reflexões históricas, teóricas e culturais.

Os estudos e reflexões foram centrados nos desfiles da década de 80, período de grande consolidação do conceito de escola de samba na cidade. A busca de compreensão da produção artística das escolas de samba nesse período pode contribuir tanto para os estudiosos de arte quanto para os próprios sambistas paulistanos, na construção de sua identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval, história do; Escolas de samba; Carnavalescos; Fantasias; Negritude.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Artes Visuais

LINHA DE PESQUISA: Abordagens Históricas, Teóricas e Culturais da Arte

Aos sambistas

ÁREA DE CONHECIMENTO: Artes - Cód. 8030000 - 6



RESUMO

Este trabalho apresenta o desfile das escolas de samba da cidade de São Paulo como manifestação artística visual, possuidora de linguagens próprias, e geradora de amplas reflexões históricas, teóricas e culturais.

Os estudos e reflexões foram centrados nos desfiles da década de 80, período de grande consolidação do conceito de escola de samba na cidade. A busca de compreensão da produção artística das escolas de samba nesse período pode contribuir tanto para os estudiosos de arte quanto para os próprios sambistas paulistanos, na construção de sua identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval, história do; Escolas de samba; Carnavalescos; Fantasias, Alegorias.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Artes Visuais

LINHA DE PESQUISA: Abordagens Históricas, Teóricas e Culturais da Arte

ÁREA DE CONHECIMENTO: Artes - Cód. 8030000 - 6



RESUMEN**SUMÁRIO**

En este trabajo se presenta el desfile de las escuelas de samba de la ciudad de São Paulo como una manifestación artística visual, poseedora de lenguajes propios y generadora de amplias reflexiones históricas, teóricas y culturales.

Los estudios y reflexiones se centran en desfiles ocurridos en los años 80, período de grande consolidación del concepto de escuela de samba en la ciudad. La búsqueda de comprensión de la producción artística de las escuelas de samba, en ese período, puede contribuir igualmente a los estudiosos del arte y a los propios sambistas de São Paulo, en la construcción de su identidad.

PALABRAS-CHAVE: Carnaval, história del; Escuelas de samba; Carnavalescos; Fantasías, Alegorías.

ÁREA DE CONCENTRACIÓN: Artes Visuales

LÍNEA DE PESQUISA: Abordages Históricas, Teóricos y Culturales del Arte

ÁREA DEL CONOCIMIENTO: Artes - Cód. 8030000 - 6



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 7

1 ASPECTOS GERAIS DAS ESCOLAS DE SAMBA DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 80, 14

- 1.1 As origens do carnaval de rua em São Paulo, 14
- 1.2 A escola de samba paulistana, 22

2 OS ELEMENTOS VISUAIS, 30

- 2.1 Enredo, 30
- 2.2 Fantasias, 41

- 2.2.1 Alas de Enredo, 43
- 2.2.2 Comissão de Frente, 51
- 2.2.3 Baianas, 54
- 2.2.4 Bateria, 59
- 2.2.5 Mestre-sala, Porta Bandeira e Pavilhão, 63
- 2.2.6 Destaques, 70

- 2.3 Alegorias, 79

- 2.3.1 Tripés e Quadripés, 80
- 2.3.2 Carros Alegóricos, 84
- 2.3.3 Abre-alas, 97

3 O FAZER ARTÍSTICO, 100

- 3.1 O Ciclo Anual de Uma Escola de Samba, 100
- 3.2 Os Primeiros Carnavalescos, 102

- 3.2.1 Talismã, Edson Machado e Gugu: A Escola Carioca, 103
- 3.2.2 Maria Aparecida Urbano, 105
- 3.2.3 José Maria Zolesi, 107
- 3.2.4 Tito Arantes Filho, 107
- 3.2.5 Raul Diniz, 108
- 3.2.6 Pedro Luiz Pinotti, 109
- 3.2.7 Joãozinho Trinta, 110
- 3.2.8 As experimentações teatrais da Vai-Vai, 111

- 3.3 Demais Artistas de Carnaval, 117

- 3.4 O Barracão, 120

- 3.5 O dia do desfile, 127

4 REFLEXÕES TEÓRICAS E CULTURAIS, 134

- 4.1 Arquibancadas e decoração da avenida: relações entre o objeto e o espaço, 134
- 4.2 Conjunto: forma, movimentos e dinâmica, 143
- 4.3 Cor e luz, 147
- 4.4 Heranças: o barroco, o romântico e o kitsch na escola de samba, 153
- 4.5 O vivencial: "ser sambista", 160
- 4.6 Década de 80: o período da reafirmação, 161

5 DESFILE DO G.R.C.E.S. MOCIDADE ALEGRE EM 1983, 164

- 5.1 Bastidores, 164
- 5.2 O desfile, 169

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 178

REFERÊNCIAS, 183



INTRODUÇÃO

O desfile de escolas de samba é algo que desperta o meu interesse desde a infância. Sempre me seduziu a grandiosidade visual dos desfiles, o entusiasmo dos participantes, e o processo coletivo de sua feitura, que pude acompanhar por meio de jornais, revistas, televisão e, principalmente, convivendo.

No período de graduação em Educação Artística e de especialização em História da Arte, observei que imagens religiosas, panos-de-boca de óperas, capas de livros, iluminuras, figurinos de teatro e tantos outros utilitários podiam ser objeto de estudo de artes visuais, com análises sobre sua importância histórica, estética, expressividade, simbologia, repertórios visuais, suas possibilidades de leitura e interpretações, entre outros aspectos. Ora, os desfiles de escolas de samba possuem, também, essas características artísticas. E o carnaval, com sua produção plástica em megaescala, espalha-se por bairros de muitas cidades brasileiras.

Pude observar, ainda no período de graduação, que disciplinas como desenho, pintura, composição, modelagem e escultura, muitas vezes confinadas e compartimentalizadas nos laboratórios universitários, desenvolvem-se de forma agradável, construtiva e motivada nos barracões das escolas de samba. A arte que vem dos barracões – construída coletivamente – é vivenciada por outra grande massa coletiva: os componentes das agremiações vestem suas fantasias e ajudam a compor o produto final dessa arte efêmera, que influenciou a proposta de “corporificação da cor”, elaborada por Hélio Oiticica em seus *parangolés* (estes



últimos claramente inspirados, no artista, pelo próprio movimento gerado pela dança nas fantasias dos sambistas da Mangueira).

O desfile de uma escola de samba é uma atividade planejada como um *happening*, e a grande produção plástica que ele envolve é “consumida” em questão de minutos. As rupturas formais e conceituais que ocorrem nesse tipo de manifestação são constantes e geralmente “silenciosas”, sendo necessária uma observação histórica e estética dessas manifestações, não apenas para os meios acadêmicos, como também e, principalmente, para os próprios agentes do carnaval (dirigentes, sambistas, artistas carnavalescos, imprensa e público simpatizante). Dessa forma, propiciam-se condições para que esses agentes tenham consciências sociais, antropológicas, históricas e estéticas de sua própria arte, e para que sua influência se reflita na cultura brasileira.

Em 1999, a partir de uma palestra na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) com a prof^a. Helena Theodoro, foi possível observar que o termo “escola” é justíssimo para essas agremiações carnavalescas, pois diversas “disciplinas”, em forma de quesitos, são ministradas, e o bom resultado do projeto depende do perfeito entrosamento entre essas “disciplinas”. Ou seja, há uma interdisciplinaridade. Essas “escolas informais”, além de difundirem elementos de cultura erudita ou popular no desenvolvimento de seus temas de desfile, também servem de uma mostra da possibilidade da interdisciplinaridade, tão defendida por educadores na contemporaneidade.



Muitas vezes, a atividade dos cientistas, ao pesquisarem a arte, fica restrita a produções plásticas que, por mais que sejam de conhecimento público, mostram-se distantes do imaginário popular. Vivemos um cotidiano em que, embora haja esforço por parte dos agentes educacionais e culturais no sentido de popularizar as produções artísticas, elas continuam distanciadas do povo. Um dos elementos mais importantes para que haja empatia entre o público e a arte é a contextualização da segunda no cotidiano do primeiro. Podemos observar na História da Arte que, em diversas épocas, a arte ganhou grande visibilidade por suas aplicações religiosas, didáticas e/ou políticas. Esta tendência permanece, pois é visível que as manifestações artísticas de maior visibilidade, atualmente, estão aplicadas nos grandes ritos vivenciais coletivos, como a religião e o entretenimento. Além do “desejo” e da “intenção” do artista, é necessário que as manifestações artísticas tenham certa identidade com o “desejo” do espectador, bem como com os seus canais de percepção e interpretação.

As escolas de samba – fenômenos sociais presentes em diversas regiões do Brasil e em outros países – produzem seus desfiles anuais a partir do uso de diversas formas artísticas: visuais, musicais, cênicas, como se fosse uma ópera. Somente na cidade de São Paulo existem, atualmente, mais de uma centena de agremiações carnavalescas. Coletivamente, operam uma produção plástica de enorme proporção, apresentada a um público incalculável, principalmente se levarmos em consideração, além dos grupos especiais, os desfiles dos grupos menores. Estes últimos, apegados às características mais espontâneas do carnaval, acontecem nos bairros mais afastados da cidade.



Um dos objetivos principais desta dissertação é levantar discussões que busquem dar aos desfiles de escolas de samba o *status* de evento plástico, artístico, passível de reflexões teóricas, históricas e culturais. Centrando a pesquisa e as discussões no carnaval paulistano, busca-se proporcionar a este o reconhecimento histórico e a valorização dos métodos e dos procedimentos artísticos mais característicos das principais escolas de samba paulistanas. Em síntese, esta é uma pesquisa feita do ponto de vista paulistano.

O objetivo social desta dissertação está no cruzamento dos dois itinerários que ela propõe: o primeiro é de oferecer ao mundo acadêmico o conhecimento da “arte dos sambistas”, muitas vezes compreendida de forma distante e superficial; o segundo é o de oferecer, ao mundo do samba, os procedimentos desenvolvidos pelo mundo acadêmico, buscando popularizar as formas de discussão sobre o fazer e o fruir artístico.

O visual das escolas de samba é o tema central desta pesquisa, que tem como delimitação de espaço a cidade de São Paulo e como delimitação de tempo a década de 80. Há, ainda, uma outra delimitação, dentro do universo das escolas de samba: a pesquisa é centrada nas escolas de samba que desfilaram no Primeiro Grupo (atualmente conhecido como Grupo Especial).

A delimitação de espaço não é apenas consequência do fato de o autor morar em São Paulo e vivenciar com muita militância o carnaval da cidade. Ela resulta, também, do fato de não haver um número expressivo de estudos centrados no carnaval paulistano, embora se trate de um evento reconhecidamente grandioso.



É muito difícil, no Brasil, abordar o assunto “escola de samba” e não centrar a discussão no Rio de Janeiro, cidade conhecida como “a grande matriz” do carnaval. No caso da delimitação de tempo, a escolha pela década de 80 aconteceu em razão de as escolas de samba terem sofrido transformações profundas e rápidas nesse período, gerando conceitos ainda defendidos pelos sambistas. A terceira delimitação, que foi a de separar apenas o grupo principal das escolas, é um recorte necessário para tornar esta pesquisa possível, uma vez que a cidade, na década de 80, já contava com mais de uma centena de agremiações carnavalescas. Vale ressaltar também que o desfile do Primeiro Grupo das escolas de samba centraliza a maior parte das atenções e, em razão disso, é grande gerador de concepções, formas e tendências visuais.

Apesar dos diversos recortes impostos a esta pesquisa para delimitar o tema, ela continua com grande amplitude. Mas essa amplitude é uma das principais características da festa carnavalesca e da complexidade de suas formas visuais, dificilmente compreendidas, se não forem relacionadas entre si durante o processo de discussão.

Os dados mais importantes para a construção desta dissertação são provenientes da própria vivência do autor nas escolas de samba, durante mais de 25 anos. Dados históricos precedentes ou complementares à vivência que motivou este trabalho foram buscados em autores como MORAES, QUEIROZ e URBANO, além de consultas a um acervo pessoal de muitos jornais, revistas, e documentos colecionados pelo autor no decorrer dos anos. Também foram importantes os depoimentos de sambistas e carnavalescos, sendo a maioria desses depoimentos

coletada informalmente. As fotografias e as demais ilustrações foram cedidas por escolas de samba, acervos particulares ou reproduzidas de revistas e jornais. Para as reflexões teóricas e culturais, foi necessária a leitura de obras de autores que abordam Estética, Análise e Interpretação de Obras de Arte, e de História da Arte, além da consulta a autores que pesquisaram o carnaval, nomes estes já citados no parágrafo anterior. A pesquisa em internet também foi ampla, em sites de diversas escolas de samba e em grupos de discussão sobre samba e carnaval.

As abordagens qualitativas são mais freqüentes que as quantitativas nesta dissertação, que não pretende, de forma alguma, apresentar o problema do visual das escolas de samba de São Paulo na década de 80 de forma completa e na sua totalidade e, sim, visa propiciar reflexões a respeito do tema. Alguns problemas são apresentados, tendo sua reflexão histórica não apenas comparada ao passado mas, também, ao presente, o que propicia ao leitor verificar em até três fases diferentes o desenvolvimento de um mesmo elemento visual de escola de samba.

No primeiro capítulo, busca-se uma apresentação geral da escola de samba paulistana como fato social, cultural e artístico: seus precedentes históricos, a formação das agremiações e a complexidade que envolve a organização de cada agremiação para o concurso anual. Também são apresentados aspectos da organização do desfile das escolas de samba paulistanas do seu surgimento até fins da década de 80. Os elementos visuais que compõem as escolas de samba são apresentados no segundo capítulo. O terceiro capítulo aborda o fazer artístico das escolas de samba paulistanas na década de 80: artistas, espaços, procedimentos e materiais.



A intenção nos três primeiros capítulos é munir o leitor de um “instrumental” suficiente para as discussões propostas no quarto capítulo, onde são propostas leituras, interpretações e relações das escolas de samba paulistanas com a História. Algumas dessas leituras buscam fundamento em autores específicos de história, estética e interpretação da arte. O quinto – e último – capítulo propõe, de forma descritiva, uma leitura detalhada de um desfile de escola de samba em São Paulo na década de 80, utilizando o ferramental teórico definido pela pesquisa.

folgueto carnavalesco, documentada no Brasil. Segundo CRECIBENI

as primeiras notícias a respeito do “entrudo” aparecem nas atas da Câmara de São Paulo, em sessão de 13 de fevereiro de 1804. Aparentados como atos atentatórios aos bons costumes sociais, e caracterizados pela violência, deveriam ser proibidos os jogos chamados de “entrudo”, mas foram tolerados pela sociedade. (2000, p. 16)

Nas últimas décadas do Século XIX, em São Paulo, os escravos africanos e os seus descendentes (que já haviam absorvido muito da cultura e da religiosidade europeias) faziam também suas rodas de batuque, precedentes do samba paulista. *do ponto de vista do ritmo musical e dança, tem origem rural e urbana, como lambu, samba-de-pirapora (ou samba-campineiro), samba-de-leão, samba-de-bumbo e umbigadas. Essas manifestações musicais e coreográficas ocorriam em encontros como as rodas de trinca (espécie de luta semelhante à perna) ou em manifestações religiosas, como as romarias da Festa de Pirapora e da N. Sra. Achropita (que ocorrem em agosto), ou da Santa Cruz dos Enforcados e da N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos. Um interessante diálogo entre as festas religiosas e as folias carnavalescas pode ser a explicação para a origem do instrumental do samba-de-bumbo nos primeiros cordões de São Paulo.* MORAES afirma que:

“o samba, portanto, resultava espontaneamente no ambiente festivo das datas religiosas, ou outras cultuadas pelos negros, e não se

1 ASPECTOS GERAIS DAS ESCOLAS DE SAMBA DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 80

1.1 AS ORIGENS DO CARNAVAL DE RUA EM SÃO PAULO

A primeira manifestação carnavalesca do Brasil foi o entrudo, uma herança da colonização portuguesa e, certamente, a primeira manifestação deste folguedo carnavalesco, documentada no Brasil. Segundo CRECIBENI,

as primeiras notas a respeito do “entrudo” aparecem nas atas da Câmara de São Paulo, em sessão de 13 de fevereiro de 1604. Apontados como atos atentatórios aos bons costumes sociais, e caracterizados pela violência, deveriam ser proibidos os jogos chamados de “entrudo”, mas foram tolerados pela sociedade. (2000, p. 16)

Nas últimas décadas do Século XIX, em São Paulo, os escravos africanos e os seus descendentes (que já haviam absorvido muito da cultura e da religiosidade européias) faziam também suas rodas de batuque, precedentes do samba paulista, que, do ponto de vista do ritmo musical e dança, tem origens rurais e urbanas, como *tambu*, *samba-de-pirapora* (ou *samba-campineiro*), *samba-de-lenço*, *samba-de-bumbo* e *umbigadas*. Essas manifestações musicais e coreográficas ocorriam em encontros como as rodas de tiririca (espécie de luta, semelhante à pernada) ou em manifestações religiosas, como as romarias da Festa de Pirapora e de N. Sra. Achiropita (que ocorrem em agosto), ou da Santa Cruz dos Enforcados e da N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos. Um interessante diálogo entre as festas religiosas e as folias carnavalescas pode ser a explicação para a inclusão do instrumental do samba-de-bumbo nos primeiros cordões de São Paulo. MORAES afirma que:

“o samba, portanto, resultava espontaneamente no ambiente festivo das datas religiosas, ou outras cultuadas pelos negros, e não se

cogitava usá-lo como base para desfiles ou como motivo de organizações. Para essas finalidades empregava-se o ritmo de marcha ou de marcha-rancho, conforme se tratasse de Cordões ou de Ranchos. Citamos as duas modalidades, mas é indiscutível a supremacia dos Cordões, seja quantitativamente seja quanto à sua importância como manifestação”.

Esses batuques foram apropriados em muitas manifestações folclóricas e religiosas que envolviam a dança e a encenação de autos, como a folia de reis e a congada. Esses ritmos estavam presentes na cotidianidade dos redutos negros da cidade, que se organizavam para as romarias da Festa de Pirapora e lá se apresentavam com seu ritmo, suas roupas e suas coreografias, muitas vezes divididas em fileiras.

O início do século XX foi marcado por um grande intercâmbio entre moradores de São Paulo e do Rio de Janeiro. Segundo MORAES,

foi neste período que Dionísio Barbosa teve a oportunidade de conhecer as manifestações do samba carioca: indo ao Rio de Janeiro trabalhar, acabou identificando-se com o pessoal dos morros, e conseqüentemente com os sambistas da época. Tornou-se amigo de Donga, João da Baiana, entre outros. Conviveu também com capoeiristas e passou a desfilar no Cordão Bola Preta. De volta a São Paulo, em 1914, Dionísio Barbosa fundou, com o irmão Luiz Barbosa e o cunhado Cornélio Alves, o Cordão Camavalesco Barra Funda. O cordão desfilou no mesmo ano, de forma rudimentar, e em pouco tempo ganhou o apelido de “Camisa Verde”. Os cordões logo se viram obrigados a registrar-se na “Secção de Divertimentos Públicos da Prefeitura Municipal”.

Os cordões costumavam desfilar uniformizados com fantasias que lembravam nobres, damas-da-corte, marinheiros etc. (**fig.1**). O elemento de identidade dos cordões era o estandarte, com seu nome, seus símbolos e suas cores (**fig.2** e **fig.3**). Inicialmente, a função de porta-estandarte era exercida apenas por homens. Apenas em 1923 o Camisa Verde inovou, trazendo uma figura feminina para desfilar com o seu estandarte. Ainda no mesmo ano foram inseridos, nesse cordão, os personagens do *rei* e da *rainha* (**fig.4**). Os cordões possuíam outros

elementos característicos, como os balizas (**fig.5**), que faziam malabarismos, e os abre-alas (homens que levavam bastões e com eles pediam passagem, abrindo espaço para o cordão passar, em uma função que, posteriormente, seria atribuída às comissões de frente das escolas). Outros cordões advêm de blocos e até de torcidas de times de futebol. Esse é o caso do Cordão Campos Elíseos – surgido em 1915 no bairro homônimo, cujas cores oficiais eram o roxo e branco – e do Cordão Vae-Vae, em 1930, originário do time de futebol Cae-Cae (Cai-Cai, na grafia atual), que tinha sua sede às margens do – hoje canalizado – Rio Saracura, no bairro do Bixiga (Bela Vista). Em seus depoimentos a MORAES, o sambista Sebastião Eduardo do Amaral, mais conhecido como Pé Rachado, deixou claro que o Vae-Vae (atual G.R.C.E.S. Vai-Vai) já trazia em seu ritmo “num tempo muito parecido com o do samba, e muito envolvente”.

Segundo MORAES, os cordões concorriam entre si, ou nos bairros ou em pontos centrais da cidade. Além do três citados, existiam os cordões Os Desprezados (dissidente do Campos Elíseos), Geraldinos (da Barra Funda), Esmeraldino (da Pompéia), Bando de Estrelas (de Santa Cecília), Mocidade do Lavapés (do Cambuci), Caveira de Ouro (de Pinheiros), Paulistano (da Rua da Glória) e Som de Cristal (da Rua Florêncio de Abreu). É bom ressaltar que os dois últimos cordões citados originaram *sambões* (casas noturnas), que perduraram até meados da década de 80.

O carnaval paulistano da primeira metade do século XX assistiu a outras manifestações de rua, como os corsos – nos quais grupos familiares desfilavam fantasiados sobre automóveis conversíveis, na forma de cortejos, em

avenidas elegantes como São João, Paulista, Dom Pedro I e Nove de Julho – e os préstitos – desfiles de sociedades carnavalescas, que apresentavam carros alegóricos gigantescos, ricamente ornamentados, com esmero na movimentação de adereços e na iluminação.

A partir de 1933, com a oficialização do carnaval de rua de São Paulo pelo prefeito Fábio Prado¹, os temas das decorações das alegorias dessas sociedades, que desfilavam na avenida São João e eram puxadas por burros, passaram a ter, além dos usuais elementos da mitologia greco-romana, muita propaganda ufanista (segundo QUEIRÓS, havia uma grande onda nacionalista interferindo na produção artística do carnaval a partir da década de 20). Esse nacionalismo continuou no Estado Novo (1937-1945), quando surgiram, nas alegorias, adereços representando engrenagens industriais, representações de usinas hidrelétricas e torres de poços de petróleo. Essa nova temática também se fez presente nos desfiles do Rio de Janeiro, então capital federal. Nele podemos observar uma dialogicidade suspeita e incômoda com os desfiles cívicos do III Reich, na Alemanha Nazista, no mesmo período.

Os cordões não desenvolviam enredos, na concepção atual desta palavra, mas abordavam um tema simples, objetivando a motivação para suas fantasias. Existia intercâmbio entre os carnavaís de São Paulo e da capital federal, e elementos como alas de baianas, típicos e originários do carnaval carioca, começaram a integrar o desfile dos cordões.

¹ Essa oficialização do carnaval de rua de São Paulo, em 1933, pelo prefeito Fábio Prado, refere-se ao carnaval de rua como um todo, e não deve ser confundida com a oficialização do concurso de escolas de samba, em 1968, pelo prefeito Faria Lima.



Em síntese, a composição visual de um cordão era marcada pela presença dos “abre-alas” (dirigentes com bastões que pediam passagem para o desfile); seguido pelos “balizas” (que faziam malabarismos); pelo rei e pela rainha – que desfilavam muitas vezes sob uma alegoria em forma de caramanchão, seguidos por um séqüito; e pelas “amadoras” (jovens uniformizadas, geralmente fantasiadas de “damas-da-corte”). O corpo musical também vinha uniformizado.

Os cordões de São Paulo duraram até 1971 quando, por influência da oficialização do desfile das escolas de samba pelo prefeito Faria Lima, em 1968, e em razão do surgimento de novas escolas de samba, os três últimos cordões sobreviventes – Vai-Vai, Mocidade Camisa Verde e Branco² e Fio de Ouro – mudaram seus estatutos e transformaram-se em escolas de samba, participando, a partir de então, do concurso de escolas de samba. Não bastasse existirem, em 1971, apenas três cordões em face das dezenas de escolas de samba, os primeiros também começaram a se sentir esquecidos pelo poder público, que não os convidava mais para participar de eventos culturais, preferindo as escolas.

As escolas de samba paulistanas conheceram outras manifestações precedentes, além dos cordões e das grandes sociedades: os “ranchos”, como o “Diamante Negro”, o “Príncipe Negro” e os “Moderados da Lapa”. MORAES afirma que os ranchos possuíam estrutura parecida com a dos cordões, e as principais diferenças estavam na parte musical (nos ranchos predominavam os instrumentos

² Cabe aqui uma elucidação: Mocidade Camisa Verde e Branco é nada menos que o próprio cordão originado do Grupo Camavalesco Barra Funda, surgido em 1914. Em razão de sua cor predominante no uniforme de seus integrantes, este grupo logo ganhou o apelido de “Camisa Verde” e assim ficou conhecido nas décadas seguintes. O cordão interrompeu suas atividades em 1937, e ressurgiu em 1952, com o nome de Gremio Recreativo Mocidade Camisa Verde e Branco. O “branco” foi adicionado ao nome da agremiação por imposição das autoridades, com o intuito de que o cordão não fosse confundido com as atividades dos integralistas, grupo político liderado por Plínio Salgado.

de sopro e os de corda). Os ranchos desfilavam com temas diversos como “Pescadores de Pérolas”, “Madame Butterfly”, “Inferno de Dante” etc.

Em quase seis décadas de existência, os cordões não conheceram grandes transformações em sua composição visual: “damas-da-corte”, com saia-balão, cabeleira branca e sombrinha; reis e rainhas; pajens, lacaios e outros elementos de uma corte. O ato de vestir-se como nobre é comum em muitos folguedos populares de todo o Brasil.



Fig. 1 (MORAES, 1978, p. 67)
Grupo de Amadores do Cordão Camisa Verde e Branco, em 1967.

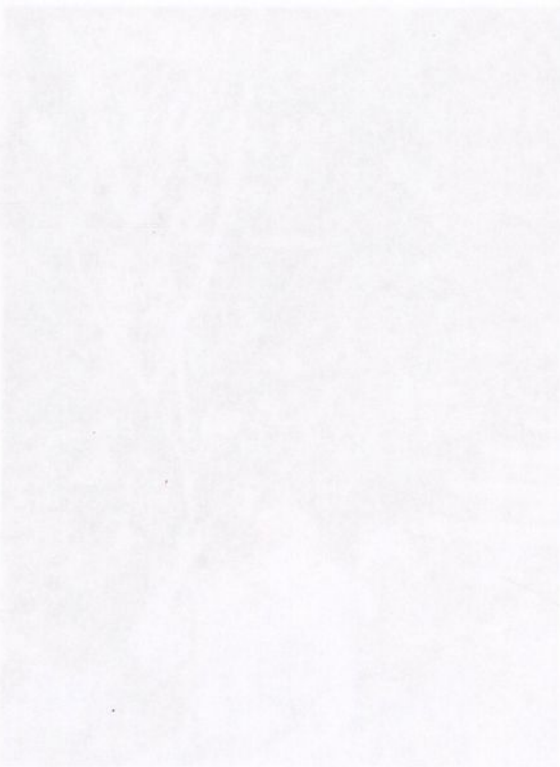


Fig. 2 (MORAES, 1978 p. 86)
Porta-estandarte do Cordão Vai-Vai, em 1967.

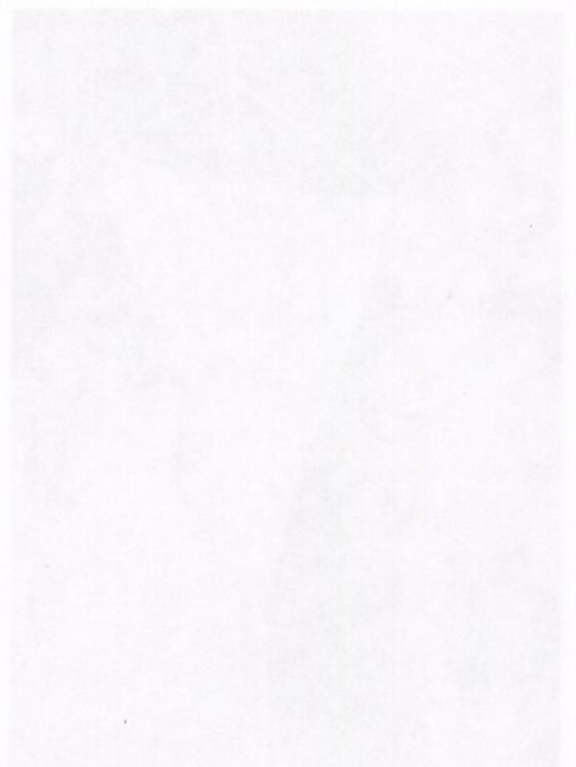


Fig. 3 (MORAES, 1978 p. 74)
Porta-estandarte do Cordão Camisa Verde e Branco, em 1965.



fig. 1 (MORAES, 1978, p. 67)
Grupo de amadoras do Cordão Camisa Verde e Branco, em 1957.

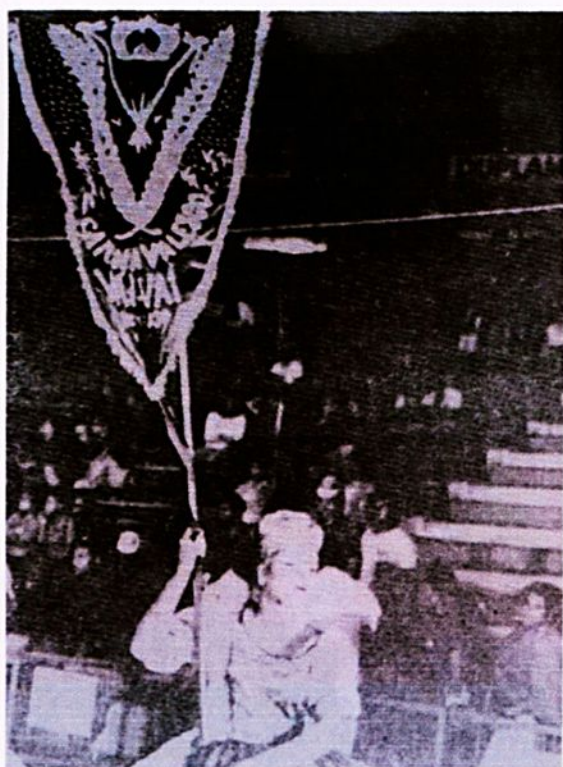


fig. 2 (MORAES, 1978 p.66)
Porta-estandarte do Cordão Vai-Vai,
em 1967.



fig. 3 (MORAES, 1978 p.74)
Porta-estandarte do Cordão Camisa
Verde e Branco, em 1965.

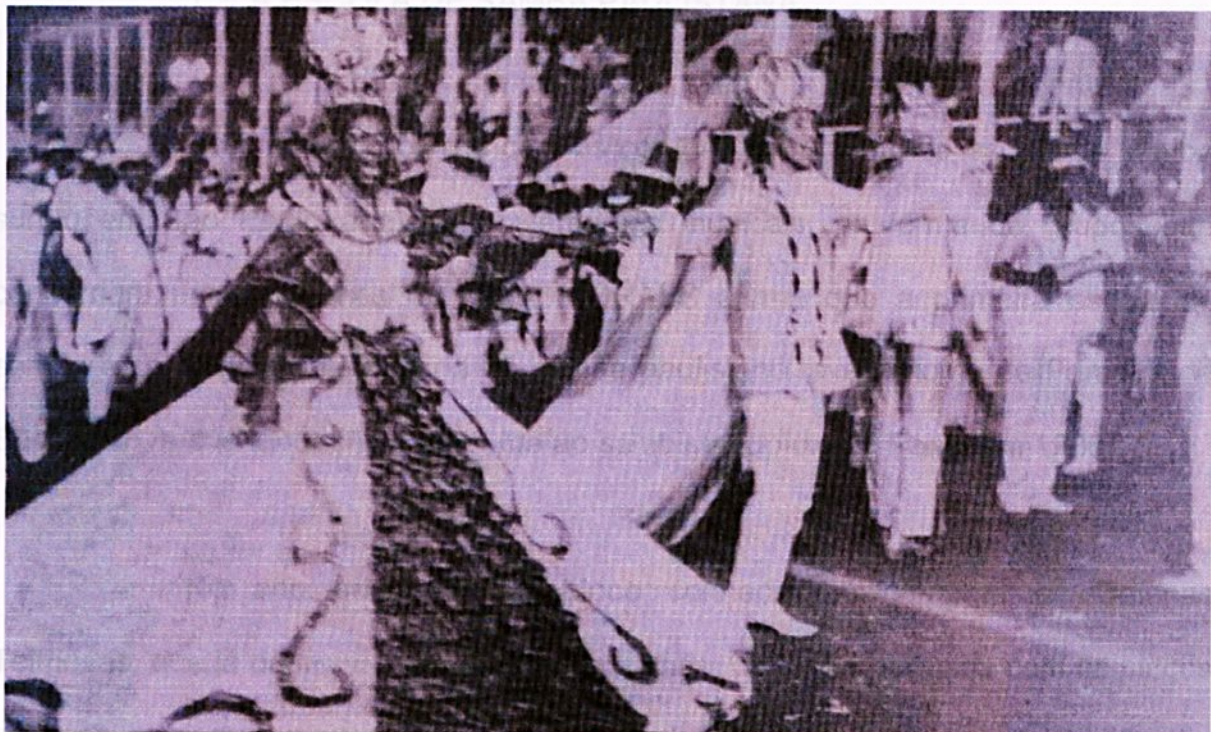


fig. 4 (MORAES, 1978 p. 56)
Rei e rainha do cordão Camisa Verde e Branco, em 1969.



fig. 5 (MORAES, 1978 p.83)
Balizas do Cordão Fio de Ouro, em 1971.

1.2 A ESCOLA DE SAMBA PAULISTANA

Assim como ocorreu com os cordões, o conceito de escola de samba surgiu em São Paulo atrelado a elementos musicais, na forma de grupos que concorriam em programas de rádio. MORAES afirma que a primeira escola de samba reconhecida pela história do samba paulistano teve o nome de Primeira de São Paulo, e sua fundação é atribuída ao sambista Elpídio de Faria, em 1936.

No ano seguinte, um bloco conhecido pelo nome de Baianas Teimosas, que já desfilava com o ritmo de samba, de forma parecida com os blocos cariocas, originou a mais antiga escola de samba ainda em atividade em São Paulo: a Lavapés.

As primeiras escolas de samba paulistanas surgiram no final da década de 30, com estrutura parecida à dos cordões, diferenciando-se apenas pelo ritmo do samba, em contraponto aos cordões que conservavam o ritmo de marcha. O concurso de escola de samba ocorria, a princípio, paralelamente ao concurso de cordões, promovidos por emissoras de rádio, e só ganharam visualidade superior à dos cordões em fins da década de 60.

A oficialização dos desfiles, ocorrida em 1933 por iniciativa do prefeito Fábio Prado, foi revista e remodelada apenas em 1968, pelo prefeito Faria Lima. Até então, os desfiles dos blocos, dos cordões e das escolas de samba eram realizados com patrocínio de órgãos de imprensa, clubes de lojistas de bairro, e com grande apoio de radialistas. Com a nova oficialização de 1968, surgiu o apoio da Secretaria

Municipal de Turismo e Fomento.

Um dos principais fatos que motivaram esta oficialização foi a dificuldade das agremiações em levantar fundos para custear seus desfiles. E para que a subvenção fosse possível, o prefeito Faria Lima recomendou às agremiações que se constituíssem juridicamente e fundassem uma federação. A Federação das Escolas de Samba, Blocos e Cordões Carnavalescos teve, como um de seus principais incentivadores, o radialista Moraes Sarmento. Em seu programa na Rádio Bandeirantes, ele convocou sambistas de todos os bairros da cidade para se reunirem e explicou as vantagens de se constituir uma federação.

O regulamento para os concursos, proposto pela federação, era praticamente uma cópia do regulamento das escolas de samba do Rio de Janeiro. Empolgados com a conquista do reconhecimento de suas agremiações pela autoridade oficial e com o advento da subvenção, os sambistas não dimensionaram os prejuízos que inflingiriam à tradição do carnaval paulistano, em detrimento da imposição de elementos cariocas na estrutura das escolas de samba paulistanas. MORAES afirma que

(...) a partir do carnaval de 1968, as escolas de samba paulistanas passaram a ser estruturadas de acordo com o modelo carioca. Os balizas foram relegados em favor da Comissão de Frente; o estandarte definitivamente substituído pela bandeira acompanhada por Mestre-Sala e tomou-se obrigatória a presença de "baianas". O enredo assumiu importância capital, passando a definir toda a montagem do desfile. A expressão "ala" torna-se corrente para designar grupo de componentes representando parte do enredo ou não e a denominação de "bateria" passa a substituir a de "batuque" para o conjunto instrumental. Ficou definitivamente abolida a participação de qualquer instrumento de sopro na parte musical. (1978 p.71)

A oficialização do carnaval e a nova organização do desfile das escolas

de samba incentivaram o surgimento de novas agremiações e, em 1972, a extinção dos três últimos cordões: Camisa Verde e Branco, Fio de Ouro e Vai -Vai, que passaram a concorrer como escolas de samba. A Federação passou por muitos problemas administrativos, que motivaram os dirigentes das escolas a fundar, em 10 de setembro de 1973, a União das Escolas de Samba Paulistanas (UESP). O novo órgão representativo foi responsável pela organização de todos os concursos de carnaval de rua em São Paulo até 1986, quando surgiu a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, que passou a gerenciar apenas os desfiles “principais” (os dois primeiros grupos)³.

Uma típica escola de samba surgida até a década de 80 – existem exceções – tem sua origem em comunidades pobres, com predomínio de cidadãos afro-descendentes entre seus membros. Por essa razão, confere-se às escolas de samba, no imaginário popular, um estigma de marginalidade, de abrigo de bandidos, a impressão de um lugar onde o termo “malandro” denota *status* e prestígio. A oficialização e o crescente apoio de profissionais de imprensa propiciavam certa aproximação da classe média e de artistas populares às agremiações na década de 80, mas não com a intensidade com que ocorreu no Rio de Janeiro.

As escolas de samba mais emblemáticas dos anos 80 sempre tiveram suas gestões confiadas às famílias que as originaram. O fato ocorre também em escolas menores, de diversos grupos. Na maioria das agremiações existia (e ainda existe) o estatuto que previa eleições bienais para escolha de nova diretoria,

³ A Uesp, ainda em atividade, é o maior órgão confederativo de agremiações carnavalescas da capital paulista. Realizou o carnaval de 2004 com 83 agremiações filiadas, entre escolas de samba e blocos carnavalescos, divididos em diversos grupos que desfilaram no sambódromo do Anhembi e em avenidas de bairros. Atrelou, há alguns anos, a organização do carnaval a projetos sociais.

inclusive para a presidência.

Se na atualidade podemos ver as agremiações carnavalescas dispondo de espaços determinados para fazerem seus ensaios e construírem suas alegorias (a quadra e o barracão, respectivamente), o mesmo não era tão comum na década de 80, quando diversas escolas, sem sede própria, faziam seus ensaios na rua, e construíam suas alegorias em espaços emprestados ou invadidos.

As dezenas de escolas de samba organizaram-se em grupos que, até hoje, desfilam no carnaval em dias diferentes. Foram determinados, pelo regulamento, dez itens de julgamento: alegoria, bateria, comissão de frente, enredo, evolução, fantasia, harmonia, letra do samba, melodia e mestre-sala e porta-bandeira⁴. Os jurados eram convidados em razão de seu conhecimento profissional acerca do item julgado, como, por exemplo, um maestro para o julgamento de melodia ou bateria, um cenógrafo e figurinista para o julgamento de alegorias ou fantasias etc. Para evitar empates ou julgamentos radicais, era comum a existência de dois ou três jurados por quesito e a adoção de regras de desempate, onde os quesitos foram hierarquizados: o mais importante até hoje é a bateria, seguida pela harmonia e pela evolução.

Assim como na atualidade, as duas últimas colocadas em um grupo eram rebaixadas para o grupo inferior, ao passo que as duas primeiras colocadas de cada grupo ascendiam para o grupo superior. Os desfiles dos Grupos I, II e III

⁴ Existem outros elementos obrigatórios nas escolas de samba paulistanas, que não são julgados como quesito, mas a sua ausência pode acarretar perda de pontos prevista em regulamento: ala de baianas, ala de crianças e pavilhão.

ocorreram, desde 1977, na Avenida Tiradentes, ao passo que os grupos IV e Vaga Aberta ocorriam em bairros como Lapa e Ipiranga, sempre contando com apoio de seus Clubes de Lojistas.

Em 1979, A Secretaria Municipal de Turismo e Fomento transformou-se em Paulistur⁵, uma empresa de capital aberto que tem a prefeitura municipal como acionista majoritária. A criação da Paulistur deu novo alento ao carnaval paulistano em termos de infra-estrutura, com a melhoria da qualidade dos equipamentos utilizados na construção das arquibancadas (com estruturas tubulares), iluminação e sonorização. Outra novidade do ano de 1979 foi a vinda, para a Avenida Tiradentes, do desfile dos principais blocos⁶.

O carnaval paulistano adentrou a década de 80 em um processo frenético de crescimento, com as agremiações maiores triplicando o número de componentes. Aumentou também o investimento artístico em fantasias e alegorias. Uma das causas mais importantes dessa ruptura certamente está na mudança do desfile para a Avenida Tiradentes, em 1977; e surgimento da Paulistur. O novo palco, que substituiu a Avenida São João, contava com uma pista de 750 metros de

⁵ Em 1987, a Paulistur mudou seu nome para Anhembi Turismo e Eventos da Cidade de São Paulo S.A.

⁶ Os blocos, na forma que conhecemos atualmente, começaram a surgir em São Paulo no final da década de 60. A proposta dos blocos é um desfile marcado pela descontração. Diferem da escola de samba pela ausência da figura do mestre-sala e porta-bandeira, baianas, comissão de frente e do enredo (os blocos apresentam um "tema"). Na década de 80, destacaram-se os blocos Torcida Jovem do Santos, Gaviões da Fiel Torcida, Foguetões da Saúde e Chorões da Tia Ge. Os blocos têm, como símbolo, um estandarte, ostentado nos desfiles pela porta-estandarte. Com o desenvolvimento crescente do carnaval, os blocos chegaram ao século XXI muito parecidos às escolas de samba, o que motivou a UESP a criar um novo regulamento em 2002, onde os blocos foram obrigados a apresentar, no máximo, apenas duas alas e duas alegorias. O critério de julgamento também foi mudado, tendo como quesitos os itens: bateria, visual, samba e empolgação. Existem atualmente 28 blocos na cidade, divididos em 3 grupos.

comprimento, e as arquibancadas tubulares comportavam um público de até 30.000 pessoas, que podiam comprar os ingressos a preços módicos (Cr\$ 30,00 era o ingresso para os setores populares em 1981, ao passo que o valor nominal do salário mínimo, em fevereiro do mesmo ano, era Cr\$ 5.788,80)⁷.

A Uesp conheceu uma grande crise interna que culminou com a criação da Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo (LIGA), em 1986. Além dessa crise, também houve o precedente da criação da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que passou a gerenciar apenas as escolas de samba do “primeiro grupo”). Raimundo Pereira da Silva, famoso sambista paulistano, mais conhecido como Mercadoria, diretor de harmonia da Sociedade Rosas de Ouro entre 1980 e 1996, prestou longo depoimento, relatando essa crise e os fatos que culminaram com a criação da LIGA (informação verbal, em junho de 2004):

Na Uesp havia os grupos 1, 2, 3, 4 etc. Na totalidade, dava 90 votos, e o regulamento era único para todos, todo mundo votando junto. Quando era votado algo de interesse do grupo 1, a gente perdia. Eram 10 votos contra 80. Nós queríamos ter reuniões em separado, mas o estatuto não permitia. Em 1983 surgiu a Liga do Rio de Janeiro, apenas com escolas do primeiro grupo. Por que a gente não faria uma também? (...) Quando o prefeito Jânio Quadros assumiu, eu virei coordenador geral de carnaval da Paulistur. Uma Empresa de portugueses nos procurou na Paulistur, querendo comprar o carnaval de São Paulo, mas eles só queriam o desfile do primeiro grupo, mas o primeiro pensamento do Jânio é que não haveria carnaval em São Paulo no ano de 1986. Ele chegou a por uma urna de votação no Viaduto do Chá. Eu declarei à imprensa que aquilo era uma palhaçada. Fui chamado ao gabinete do prefeito e fui demitido. Fui readmitido por intervenção do presidente da Paulistur, afinal, o projeto dos portugueses tinha uma oferta monstruosa de patrocínio. (...) O desfile de 1986 teve tanta briga entre os dirigentes e as torcidas das escolas, que o Pacaembu não quis que fizéssemos a apuração lá. Fomos parar no quartel da ROTA. O clima estava tão tenso que fomos mandados Quartel da Cavalaria, próximo da Avenida Tiradentes. O presidente Cliclé, da Vai-Vai, estava muito tenso e pediu um chá. Um comandante do

⁷ A moeda corrente no Brasil, em 1981, era o cruzeiro.



quartel colocou Espasmo Floridron no chá e serviu para todos. Todo mundo dormiu. E os malotes com as notas ficaram no quartel. Dia seguinte, sexta-feira, 8 da manhã, os malotes seriam encaminhados para a sede da Federação Paulista de Futebol, na Av. Brigadeiro Luis Antônio. Eu fui o primeiro a chegar. Assim que chegaram os presidentes, eu juntei todos, inclusive o Chiclé do Vai-Vai e o Tobias do Camisa (que não se falavam), e chamamos o Betinho (filho do Seu Nenê de Vila Matilde). O Betinho escreveu, com a letra dele, num caderno: "a partir desta data, os abaixo assinados declaram fundada a Liga Indep..." E fomos assinando, chegou mais gente para assinar: o Sr. Juarez (presidente da Mocidade Alegre), o Valtinho da Peruche, o Seu Basílio (presidente da Rosas de Ouro), sua secretária Vera Lúcia (...) o nosso porta-voz para a imprensa foi o Tobias do Camisa. (...) O único dirigente que se mostrou contra foi o Seu Nenê de Vila Matilde (...) esse papel de fundação da LIGA ficou comigo um monte de anos. Ela não foi fundada em junho como eles alegam, mas sim em março. (...) aí que começou realmente o processo para fazer a LIGA sobreviver. (...) na primeira reunião criamos a primeira ata, o Basílio foi eleito presidente (...) a nossa primeira sede foi uma coisa de dar dó, uma sala úmida e subterrânea na Praça Roosevelt, tínhamos que fazer as reuniões nas sedes das escolas (...)

E o primeiro carnaval da LIGA, em 1987, contou com diversas mudanças que aumentaram a visibilidade das escolas de samba paulistanas: o desfile principal, que até então acontecia no domingo, passou para o sábado. Com imagens geradas pela TV Cultura, a Rede Globo de Televisão transmitiu o desfile. Foi um grande salto para as escolas de samba paulistanas na conquista de maior visibilidade e de maior integração com a própria cidade, que não reconhecia as agremiações carnavalescas entre seus elementos mais representativos de cultura.

Em 1988, o carnaval ocorreu sob intensa propaganda dos festejos do Primeiro Centenário da Abolição da Escravatura e, durante o mês que antecedeu o desfile, os "clips" com os sambas-de-enredo das escolas do primeiro grupo foram amplamente veiculados pela Rede Globo. Foi outro ganho em relação à visibilidade para as escolas.

As maiores escolas de samba de São Paulo, na década de 80, foram:

Vai-Vai, Camisa Verde e Branco, Mocidade Alegre e Rosas de Ouro. Elas quase sempre ocupavam os cinco primeiros lugares e repartiam o primeiro grupo com outras “cinco pequenas”, que desfilavam, todos os anos, em busca da permanência no grupo, sempre com pontuação final muito distante das “cinco grandes”.

A Nana de Vila Matilde, em 1996, com o tema “Casa Grande e Senzala-Banzo”, apresentou o primeiro enredo propriamente dito, na concepção que conhecemos atualmente, na cidade de São Paulo.

URBANO caracterizou os enredos em dois tipos: o livre e o programado. Nos enredos livres,

que são criados sem ter uma linha preestabelecida, a pesquisa pode ser feita em jornais, revistas, publicações em geral e surgir de várias maneiras e às vezes, de forma bastante curiosa, de um simples baile papo, de uma ideia, de um lembrete, de um provérbio, de um ditado popular, de uma música, enfim de mil maneiras diferentes. (1997, p.16)

Já o enredo programado, segundo a mesma autora, “parte de uma linha preestabelecida; a pesquisa é feita a partir da leitura de um livro ou de um texto histórico”. Essa metodologia de se classificar enredo não parece ser tão correta atualmente. Não é muito corrente entre os sambistas de São Paulo, nem mesmo entre os dirigentes. Devemos levar em consideração que muitas vezes, ao realizar-se um enredo programado, é necessário recorrer a elementos pouco usuais. Uma das poucas agremiações paulistas que ainda utiliza uma metodologia de classificação dos seus enredos é a Mocidade Alegre. Ao ser indagado sobre este assunto, Sidnei França, um dos dirigentes da escola, afirmou o seguinte (informação verbal, em março de 2006):

2 OS ELEMENTOS VISUAIS

2.1 ENREDO

A Nenê de Vila Matilde, em 1956, com o tema “Casa Grande e Senzala-Banzo”, apresentou o primeiro enredo propriamente dito, na concepção que conhecemos atualmente, na cidade de São Paulo.

URBANO caracterizou os enredos em dois tipos: o *livre* e o *programado*. Nos enredos livres,

que são criados sem ter uma linha preestabelecida, a pesquisa pode ser feita em jornais, revistas, publicações em geral e surgir de variadas maneiras e, às vezes, de forma bastante curiosa: de um simples bate-papo, de uma idéia, de um lembrete, de um provérbio, de um dito popular, de uma música, enfim de mil maneiras diferentes. (1987, p.16)

Já o enredo *programado*, segundo a mesma autora, “parte de uma linha preestabelecida; a pesquisa é feita a partir da leitura de um livro ou de um fato histórico”. Essa metodologia de se classificar enredo não parece ser tão conhecida atualmente. Não é muito corrente entre os sambistas de São Paulo, nem mesmo entre os dirigentes. Devemos levar em consideração que muitas vezes, para realizar-se um enredo *programado*, é necessário recorrer a elementos poéticos estranhos à veracidade histórica. Uma das poucas agremiações paulistanas que ainda utiliza uma metodologia de classificação dos seus enredos é a Mocidade Alegre. Ao ser indagado sobre este assunto, Sidnei França, um dos diretores de carnaval da escola, afirmou o seguinte (informação verbal, em março de 2005):

Nós classificamos os enredos em dois tipos, os livres e os histórico-cronológicos. Mas essa divisão não é tão radical e a Mocidade é a prova disso, pois dentro da nossa visão de carnaval, o desenvolvimento de qualquer enredo terá elementos livres, pra dar vazão às soluções poéticas, tão importantes, principalmente na composição do samba de uma escola como a Mocidade.

O enredo é o desenvolvimento de um tema, escolhido a cada ano pela escola de samba e norteia toda a concepção do seu desfile: o samba a ser cantado, a cenografia (alegorias) e os figurinos (fantasias) tanto das alas como dos personagens principais (destaques).

A forma como o enredo era escolhido variava muito de uma escola para outra, assim como na atualidade, podendo ocorrer até concursos internos ou a aceitação de uma simples sugestão. URBANO afirmou que:

conforme regulamento da UESP, em linhas gerais, todos os enredos a serem apresentados pelas escolas de samba no carnaval paulista têm que ter sentido nacional. Deverão, pois, ter alguma relação com a nossa história, ou com nosso folclore, que é um campo imenso para ser pesquisado nas suas lendas, costumes, arte, religião, crenças, comidas e outros fatos interessantes. Nos últimos anos, no entanto, a tendência das escolas de samba é sair com enredos mais descontraídos, fugindo um pouco da rigidez dos fatos históricos e mostrando para o público, na avenida, um carnaval mais simples de ser entendido. Assim, situações do atual momento político, em forma de sátira, facilmente aceitos pelas escolas (...) ⁸

Podemos observar, nas considerações da autora, sinais da grande transformação que os enredos das escolas de samba estavam sofrendo na década de 80, propiciados pela abertura política. Cumpre observar que o envolvimento do governo, com as temáticas dos desfiles de carnaval, foi freqüente em diversos momentos do século XX. A ditadura de Vargas influiu de ufanismo muitos segmentos

⁸ Atualmente não existe mais a obrigatoriedade de temas nacionais nos enredos das escolas de samba filiadas à LIGA. Já houve dois carnavais da LIGA com imposição temática pelo regulamento: em 2000, nas comemorações dos 500 anos do Brasil e em 2004, nas comemorações dos 450 anos da cidade de São Paulo.

culturais do país. Passaram a ser comuns as exaltações aos mitos históricos, aos grandes feitos governamentais e aos símbolos nacionais, em enredos que, no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, eram previamente definidos pela União Nacional dos Estudantes e pela Liga de Defesa Nacional. Os desfiles cariocas dessa época tiveram, entre seus principais organizadores, a primeira-dama Darci Vargas, como consta nos textos do acervo histórico do G.R.E.S. Portela, disponíveis no site www.portelaweb.com.br.

Ao assistirmos ao filme “Arquitetura da Destruição”, podemos ver que os desfiles cívicos da Alemanha nazista ocupavam grandes avenidas, com carros alegóricos. Em um só desfile, mostravam-se figuras da mitologia greco-romana e exaltava-se o governo, com representações de engrenagens e outros símbolos de progresso. Uma produção cinematográfica da Rossi Rex Films, documentando o carnaval paulistano de 1937, mostra o mesmo cenário e, logicamente, não se trata de uma simples coincidência, uma vez que era notória uma certa simpatia de Vargas, até o princípio da II Guerra, pela política de Hitler. Até hoje, o “enredo histórico” é largamente usado pelas escolas de samba de todo o país. Além do condicionamento imposto politicamente na fase inicial das escolas de samba, devemos compreender que esses enredos são geradores de visual rico, que alimenta os sonhos de nobreza, de luxo e de esplendor dos foliões: colunas greco-romanas, volutas, *rocailles*, veludos e o uso de adereços dourados.

O respiro democrático que durou, aproximadamente, de 1945 a 1964 permitiu o desenvolvimento de novos tipos de enredo, como os da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, que faziam críticas ao regime escravocrata de tantos



séculos e propunham um resgate da dignidade do negro brasileiro. Personagens negros – não reconhecidos até então pela história do Brasil como “heróis”, como Zumbi (1960), Xica da Silva (1963) e Chico-Rei (1964) – tiveram suas biografias transformadas em desfiles. São os chamados “enredos afro-brasileiros”, inseridos no carnaval carioca, que chegaram a São Paulo na década de 70, com o carnavalesco Edson Machado, na escola de samba Mocidade Alegre. Se os enredos históricos permitem inúmeras possibilidades de visual luxuoso, os enredos folclóricos ou afro-brasileiros oferecem opções de visual bem originais, com estamparias africanas, releituras de arte plumária indígena, abstracionismos geométricos, desenhos tribais, e esculturas que podem apresentar uma ruptura com o naturalismo. E as roupas, pesadas nos enredos históricos, podem ser bem mais sumárias e sensuais nos enredos folclóricos ou afro-brasileiros.

A visibilidade das escolas de samba do Rio de Janeiro cresceu muito durante o período da ditadura militar (1964-1985), paralelamente a muitas outras manifestações culturais de massa como a Jovem-Guarda (que influenciou, nas escolas de samba, o surgimento da “velha-guarda”); o futebol; o cinema de pornochanchada; e um cancionário ufanista. Podemos interpretar o desenvolvimento dos elementos acima citados como uma forma eficaz de se criar um clima de conformismo e orgulho pelo país. Muitas das pessoas que viveram nessa fase não sabem o que ela significou do ponto de vista do prejuízo para a ética e para a própria cidadania. Boa parte da população que vivenciou o último período ditatorial guarda, apenas, lembranças da “ordem”, da moralidade da censura, do Brasil imbatível no futebol, do “Milagre Brasileiro”, da chegada da televisão colorida etc.

Vale lembrar, também que, durante a ditadura militar e, talvez, ao longo do processo de fomentação de uma ideologia de conformismo e ufanismo, instituíram-se grandes subvenções governamentais para as escolas de samba cariocas, tanto por parte do governo estadual como da prefeitura municipal. Aumentou-se em muito a infra-estrutura para os desfiles, e a televisão passou a fazer uma cobertura maior da festa, enquanto incentivava seus artistas populares a participarem das agremiações.

Em 1965, a mesma Nenê de Vila Matilde foi campeã do carnaval com o enredo "O F...". As propostas visuais do carnavalesco Joãosinho Trinta, caracterizadas pela valorização do visual luxuoso, eram bem recebidas por todos, inclusive pelos governantes, que não manifestaram esboço de censura ao forte conceito de crítica social que estava por trás de seus enredos. Muito pelo contrário, os anos 70 foram um período de "desintelectualização" extrema de muitos setores da sociedade, inclusive dos que interagiam nas escolas de samba. Ninguém queria saber qual era o tema que a escola estava abordando, ou se a letra do samba era boa. O que importava era a existência de uma boa melodia e de um visual caleidoscópico, de elementos capazes de provocar paixões populares tão fortes quanto o futebol e a telenovela. E as escolas de samba não se queixariam por estar se desfigurando, pois encontravam-se embriagadas pelo seu crescente sucesso econômico, político e mercadológico. Afinal, o carnaval é, há muitas décadas, uma das grandes atrações turísticas cariocas.

Se o carnaval carioca mostrou um grande desenvolvimento dos elementos visuais em plena ditadura militar, em São Paulo a história foi bem diferente: sua fase de crescimento e auto-afirmação acompanha o fim do período

ditatorial – a abertura política. Os enredos paulistanos, que vinham da década de 70, alternando temas como folclore, história do Brasil e exaltações à raça negra, ganharam em 1983 uma nova possibilidade temática: a sátira política, levada para a avenida pela Nenê de Vila Matilde, no enredo “Gosto é Gosto e Não se Discute”. Seu samba tinha versos como *vou sonhar bem alto / esquecendo a Madame Inflação / o jogo está no asfalto / abraçando a Senhora Ilusão...*

Em 1985, a mesma Nenê de Vila Matilde foi campeã do carnaval com o enredo “O Dia em que o Cacique Rodou a Baiana, Aí Ó!”. Foi o primeiro enredo paulistano desenvolvido total e assumidamente com crítica política. O “cacique que rodou a baiana” era, na verdade, o cacique e deputado Mário Juruna. E outros assuntos polêmicos que agitavam o país foram retratados nesse enredo: desigualdade social e racial, exclusão, inflação e até Reforma Agrária. A escola foi convidada para participar do desfile das campeãs no Rio de Janeiro, que ocorreu um sábado após o carnaval (**fig.6**).

A vivência de sambistas paulistanos junto às escolas cariocas neste Desfile das Campeãs certamente acelerou a introdução de um outro elemento no imaginário dos enredos paulistanos para o carnaval de 1986: o “futurismo”⁹. A campeã carioca de 1985 (Mocidade Independente de Padre Miguel) tinha como enredo “Ziriguidum 2001 – Um Carnaval nas Estrelas”, antológica invenção do carnavalesco Fernando Pinto, motivado pelo filme 2001 – Uma Odisséia no Espaço.

⁹ O termo “futurismo”, no ambiente artístico das escolas de samba e da crônica carnavalesca, é aplicado para o uso de elementos visuais inspirados em filmes de ficção sobre viagens espaciais, bem como no design de naves espaciais e roupas de astronauta. Nas fantasias e alegorias predominam tecidos e materiais com tons metálicos de cores, e muitos efeitos especiais de fumaça e iluminação. É comum encontrarmos, na crônica carnavalesca, a citação do “futurismo” como um estilo oposto ao “tradicional” ou, ainda, oposto ao estilo “barroco”.

Um carnaval absolutamente original, com fantasias inspiradas em roupas de astronautas, seres espaciais, discos voadores etc., que se movimentaram na avenida entoando versos como *vou à lua / vou ao sol / vai a nave ao som do samba / caminhando pelo tempo / em busca de outros bambas...*

O impacto no carnaval paulistano de 1986 foi imediato: Camisa Verde e Branco, Rosas de Ouro, Barroca Zona Sul e Nenê de Vila Matilde usaram elementos inspirados no “futurismo” e nas viagens espaciais para seus enredos, em um ano em que já havia uma forte ansiedade popular e científica com a passagem do cometa Halley, que motivou bastante a produção cultural de então, inspiração que se estendeu à própria decoração da avenida (**fig.7**).

Alguns tipos de enredo parecem ter se agregado à identidade das escolas de samba, como os enredos afro-brasileiros (**fig.8**), que marcaram escolas como a Mocidade Alegre, Unidos do Peruche e Barroca Zona Sul, ou enredos sobre a cidade de São Paulo, uma marca da Rosas de Ouro até os dias atuais.

O carnaval de 1990 contou com o surgimento de um novo tipo de enredo, por parte da Rosas de Ouro: o enredo cotidiano, de costumes. Ao desenvolver o tema “Até que Enfim é Sábado”, o carnavalesco Raul Diniz mostrou os hábitos do paulistano quando chega este tão esperado dia da semana: levar o carro ao “lava-rápido”, descer a serra levando farofa ou passear nos parques da cidade, saborear uma feijoada, assistir a um casamento, e frequentar as inúmeras opções de lazer noturno da cidade. Foi um enredo que questionou muitos limites, principalmente a ética no uso de *merchandising*, elemento largamente aproveitado

em fantasias e alegorias, como marcas de bebidas e nomes de casas noturnas, que patrocinaram o desfile (**fig.9**).

A crítica política das escolas de samba paulistanas na década de 80 atingiu seu ponto máximo também em 1990, onde a Camisa Verde e Branco, ao contar a história do café, encerrou seu desfile com uma alegoria que trazia uma escultura gigante do presidente José Sarney, vestindo camiseta e bermuda, sentado sobre um avião. O samba-enredo cantado neste desfile tinha versos como *eu não errei, bye bye Sarney...*



fig. 8 (Marchete)

A campeã paulistana de 1985, Nenê da Vila Matilde, participa do Desfile das Campeãs do Rio de Janeiro, no sambódromo da Rua Marquês de Sapucaí



fig. 6 (Manchete)

A campeã paulistana de 1985, Nenê de Vila Matilde, participa do Desfile das Campeãs do Rio de Janeiro, no sambódromo da Rua Marquês de Sapucaí.

Desfile de escola de samba em 1982, não identificada, com tema afro.



fig. 7 (Manchete)

Desfile da Barroca Zona Sul em 1986, com enredo de inspiração futurista, falando de viagens espaciais. No fundo da escola, uma alegoria representando um disco voador.



fig. 8 (acervo do autor)

Desfile de escola de samba em 1982, não identificada, com tema afro.

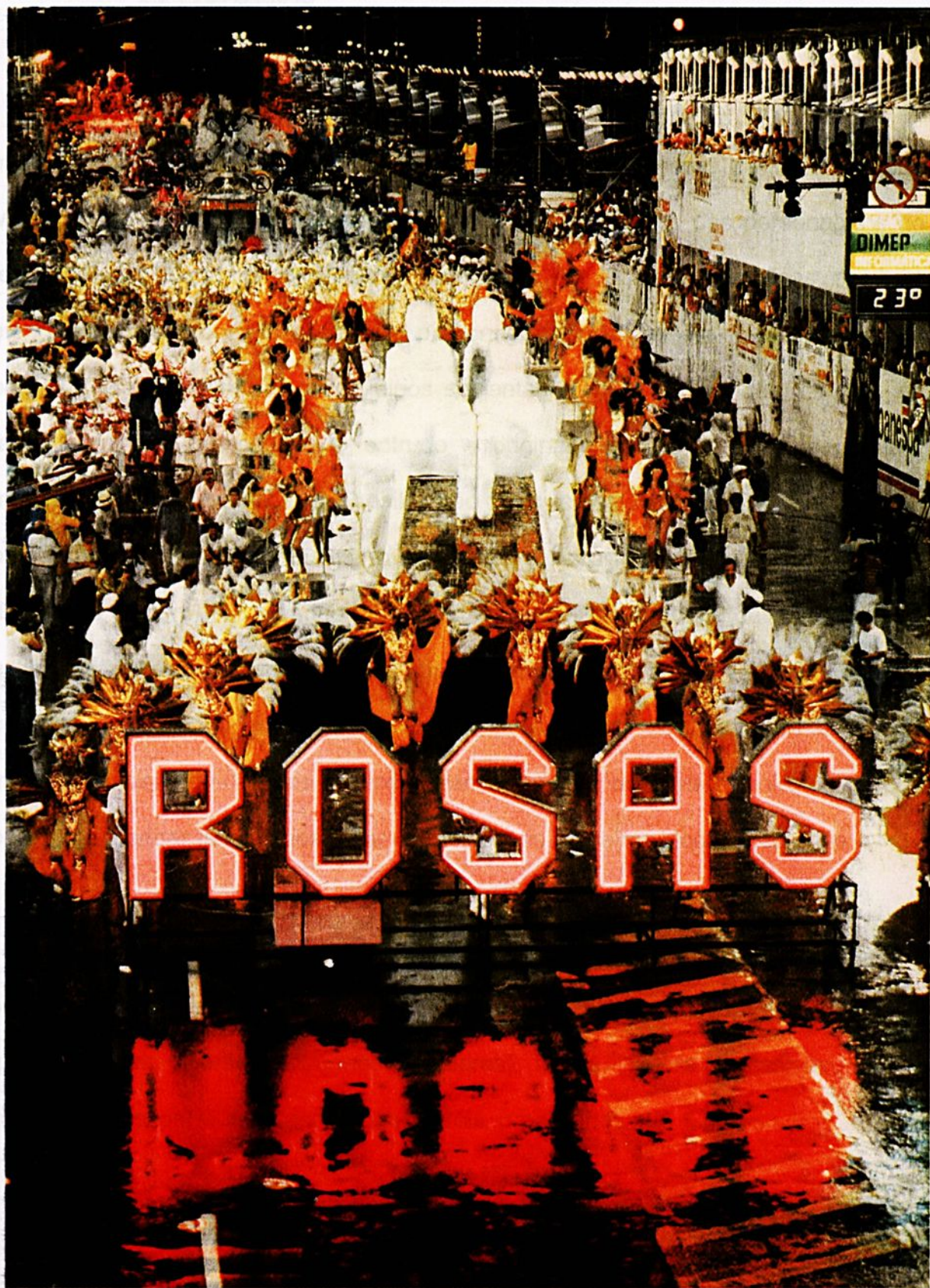


fig. 9 (Manchete)

Desfile da Rosas de Ouro em 1990. A cidade de São Paulo é um dos temas mais recorrentes de seus enredos. Neste ano, a escola buscou, com muita descontração, retratar o dia mais esperado da semana: o sábado. O enredo chamou-se "Até que enfim..."

2.2 FANTASIAS

A fantasia é um dos elementos mais comuns no carnaval de todo o mundo, e um dos mais constantes da história do próprio carnaval. Durante a Idade Média, as folias carnavalescas apropriaram-se das fantasias dos personagens do teatro popular (a *commedia dell'arte*), como pierrôs, arlequins, colombinas, dominós etc. Também era comum assumir a personagem social oposta à sua identidade: pobres se fantasiavam de ricos, leigos se fantasiavam como clérigos, homens se fantasiavam de mulher etc. O entrudo – originário de Portugal, foi a primeira manifestação carnavalesca no Brasil – não tinha fantasia. VALENÇA afirma que o primeiro uso formal de fantasias no carnaval brasileiro aconteceu quando um hotel do Rio de Janeiro, em meados do século XIX, realizou um baile de máscaras, no estilo dos que aconteciam na França (*bal masqué*). Era comum, na época, imitar os costumes da França em diversos aspectos da cultura brasileira. Os bailes de máscara foram bem aceitos e proliferaram. Algumas décadas depois, os grupos passaram a andar fantasiados pelas ruas: eram os primeiros blocos e cordões.

Diversas fantasias de carnaval são constantes no imaginário popular brasileiro, além dos arlequins, colombinas e pierrôs: palhaços, reis e rainhas (presentes em diversos folguedos populares), índios, piratas, fantasmas, morte, xeques, odaliscas, viúva-alegre, super-heróis, presidiários etc.

As escolas de samba herdaram suas indumentárias das suas manifestações precedentes. Com o advento dos enredos, buscou-se adequá-las ao mesmo. O excesso de volutas douradas ou prateadas, arabescos e “aderecismos”

rebuscados, presentes até hoje, existem por influência de diversos elementos motivadores, como a constante figura do rei e da rainha nos primeiros desfiles, e a recorrência de temas históricos, que muitas vezes remetem a cenários do Brasil colonial e imperial, onde predominaram as formas barrocas.

Os diversos setores que compõem o desfile de uma escola de samba possuem fantasias características. Alguns elementos já eram obrigatórios na década de 80, como a comissão de frente, as baianas, a bateria e a ala das crianças. Se pudermos comparar o desfile de escola de samba a uma ópera, as alas de enredo constituem o “corpo coral”, a grande figuração do espetáculo. Persistindo nesta comparação, os “personagens principais” são os destaques. Também existem os grupos de passistas que fazem coreografias e malabarismos, conhecidos como *ala-show*, com figurinos mais leves. Esses elementos são os últimos redutos do samba enquanto ritmo e dança, e do carnaval enquanto celebração orgiástica. Frequente na década de 80, a *ala-show* é muitas vezes desprezada na atualidade, sob o argumento de poder comprometer, tecnicamente, o andamento do desfile.

Nos anos 80, nem sempre o primeiro passo para a criação de uma fantasia em São Paulo era o figurino, como ocorre atualmente. Isso era um luxo que as escolas mais ricas conseguiam manter. Muitas vezes o processo começava com a criação da própria peça-piloto, a partir de materiais diversos como escorredores de macarrão, tampas de ralos, canudos de plástico etc.

Um sambista paulistano da década de 80 não tinha o costume de referir-se à fantasia com esse termo, mas como “roupa”. E muitos dos figurinos, na



2.2.1 Alas de Enredo

A primeira escola de samba a se organizar em alas, em que cada uma representava uma personagem do enredo foi a Império Serrano, do Rio de Janeiro. Mas a divisão da escola de samba paulistana em alas não é apenas uma influência carioca mas, sim, uma herança dos próprios cordões paulistanos. Cada cordão possuía diversos grupos familiares, que preparavam fantasias específicas para o desfile (**fig.10**). Atuavam como uma agremiação menor, fazendo parte de outra, maior, confederativa. E esse status de agremiação federada mantém-se em algumas alas das escolas de samba paulistanas até hoje.

Na atualidade, vemos as escolas de samba com suas alas tendo o mesmo número aproximado de componentes, e todas elas niveladas no luxo e no acabamento de suas fantasias. O mesmo não acontecia na década de 80: as alas, com número desigual de componentes, também não apresentavam uniformidade no requinte da execução de suas fantasias. Tudo dependia da estrutura social, cultural e financeira dos dirigentes destas alas – e de seus componentes também. Em escolas mais modestas, era comum a própria presidência assumir a confecção de todas as fantasias e distribuí-las pela comunidade. Nas escolas mais ricas, os chefes-de-ala já tinham seus componentes fiéis, que pagavam sua fantasia em mensalidades.

Um sambista paulistano da década de 80 não tinha o costume de referir-se à fantasia com esse termo, mas como “roupa”. E muitos dos figurinos, na

verdade, confirmavam essa tendência: eram roupas, cuja elaboração dava ênfase ao processo de costura (**fig.11**).

Um dos fetiches envolvendo uma fantasia de escola de samba sempre foi o chapéu, e sua ausência é sempre desagradável tanto para o componente da escola como para quem assiste ao desfile. Quando a escola não tinha condições de adornar os chapéus com plumas (**fig.12**), buscava material alternativo, como laçarotes de fitas (**fig.13**). Muitas vezes, não dispondo nem de material para a base dos chapéus (arame, espuma, papelão, casquetes, estruturas de palha), as escolas recorriam a materiais alternativos, como chapas de raio-x (**fig.16**).

Outro elemento importante nas fantasias de ala, sobretudo na primeira metade da década de 80, foi a alegoria-de-mão. Esse enfeite, sustentado por varas e levados à mão dos componentes, não apenas complementa a fantasia como também cria um efeito visual diferente, verticalizado (**fig.13,14,15**). Atualmente, esse recurso é pouco usado, pois existe medo, por parte dos dirigentes, de que os componentes abandonem o adereço e comprometam a unidade de conjunto da ala – um dos elementos observados no julgamento. Se hoje esse adereço parece incômodo, não se podia dizer o mesmo na década de 80: ele aumentava a possibilidade de o componente “brincar”, e permitia uma sustentação coreográfica mais fácil para aqueles que não sabiam dançar.

Em contraponto às “fantasias-roupa”, costuradas e, de certa forma, mais próximas do vestuário convencional do mundo ocidental, havia também as fantasias com inspiração indígena ou africana, desenvolvidas conforme a

argumentação dos enredos. Um enredo africano propiciava a pesquisa de elementos da arte decorativa de diversos povos africanos que vieram ao Brasil: objetos rituais, roupas tribais e toda a riqueza de formas e cores. Esses figurinos sempre foram bem aceitos, por aproximar o desfile das escolas de samba de sua verdadeira origem.

A agradável ruptura destas fantasias africanas não estava só na temática: elas questionavam e rompiam também com o próprio conceito de fantasia de escola de samba (geralmente baseado, até então, em sonhos de riqueza e de nobreza pertencentes à tradição européia). As fantasias africanas traziam, por seu turno, o orgulho ancestral do negro, a sua forma de luxo, o resgate da auto-estima: arte plumária, sensualidade, e materiais orgânicos, como o sisal e a palha que, com sua extrema leveza e movimento, dançavam com o componente da ala (**fig.17**).

A originalidade das fantasias africanas também questionou, nas fantasias, o brilho vazio, sem contexto, apenas para “encher os olhos”. Sua força estava no contraste das cores e nas formas geométricas “tribais”, pintadas ou coladas sobre tecido cru (**fig.18**).

Um figurino africano não precisa ser, necessariamente, todo resolvido com soluções tribais e materiais naturais. Ele pode recorrer a elementos industriais, que facilitem a reprodução em escala das fantasias, como a ráfia de plástico (ao invés da palha), bem como tecidos estampados.

Uma das maiores barreiras à adesão dos sensuais figurinos africanos pode estar no pudor dos componentes. É um traço característico dos sambistas

paulistanos até hoje, principalmente dos homens que, em boa parte, não gostam de expor o corpo nem na praia, preferindo o uso de bermudas compridas em lugar da sunga. Um dos recursos usados para adequar o figurino africano a este pudor foi a adoção de um “collant” por baixo da fantasia (**fig.19**).

As fantasias africanas, que carregavam consigo a beleza do vigor artesanal e o encanto da simplicidade de seus materiais, não eram necessariamente baratas, pois requeriam muita competência técnica e muito tempo para a sua execução. Assim, muitos carnavalescos acabaram optando pela solução de industrializá-las também. Um dos maiores elementos facilitadores do processo de reprodução rápida para os figurinos das alas foi o *vacuoform*¹⁰. Muitas vezes, a peça de *vacuoform* basta pela sua forma. Ela não requer maiores esforços de acabamento, e pode constituir uma parte inteira da fantasia, como um chapéu (**fig.20**) ou, então, facilitar a decoração de uma fantasia, como pequenos adereços (**fig.22**).

Outra ruptura que pode ser observada na concepção de fantasias de ala ocorreu na segunda metade da década de 80, quando algumas fantasias de ala deixaram de significar apenas uma personagem humana do enredo, para significarem coisas abstratas como sentimentos ou, ainda, objetos inanimados. O rápido crescimento das escolas, sobretudo no número de componentes, também obrigou-as a buscar soluções cada vez mais eficazes para facilitar a reprodução das fantasias. Além do *vacuoform* para a produção de chapéus e demais adereços, foi

¹⁰ O *vacuoform* é um processo de produção industrial, onde uma matriz em alto relevo pode ser copiada em placas de diversos tipos de plástico. No caso da produção de enfeites utilizados no carnaval, a placa de acetato é posicionada sobre a matriz negativa numa câmara de alta temperatura. Com a saída mecânica do ar, a placa molda-se sobre a matriz.

necessário o planejamento de métodos de produção, com a simplificação e a esquematização dos figurinos (**fig.21**).

A tarefa de esquematização não é simples. E, ao mesmo tempo que uma fantasia de ala é concebida para ser vista multiplicada e “lida” no conjunto, deve satisfazer as necessidades estéticas do próprio componente.

A última ruptura em fantasias de ala na década de 80 foi proposta pela Rosas de Ouro: a fantasia verticalizou-se, não por conta da alegoria de mão, mas sim pelo resplendor carregado às costas pelos componentes, chamado de “costeiro”. O costeiro, até então um adereço usado pelos destaques, teve aceitação rápida por parte dos componentes, que viram nele novas possibilidades coreográficas. A estrutura de arame galvanizado, devidamente forrada para não machucar, sustenta adereços leves, de placas de *vacuoform*. No desfile de 1990 da Rosas de Ouro, muitas alas abandonaram o uso dos chapéus, por acreditar que o esplendor do costeiro bastaria para complementar para a fantasia e que o componente desfilaria com mais descontração. Essa descontração também era acentuada pelo uso de uma simples bermuda sob a fantasia (**fig.23**).

A tendência de verticalizar-se as fantasias com costeiros ainda é constante, mas o chapéu continua importante. Outro elemento imprescindível para o sucesso das fantasias das alas é a uniformidade dos sapatos.



fig. 10 (MORAES, 1978, p. 67).
Grupo Carnavalesco Barra Funda.



fig. 11 (acervo: Maria Aparecida Urbano). Ala da Imperador do Ipiranga, em 1983.



fig. 12 (acervo: Depto. Cultural –
Sociedade Rosas de Ouro).
Ala da Rosas de Ouro, em 1980.



fig. 13 (acervo: Maria Aparecida Urbano).
Ala da imperador do Ipiranga, em 1982,
utilizando alegoria de mão.



fig. 14 (acervo: Maria Aparecida Urbano).
Ala da imperador do Ipiranga, em 1982,
utilizando alegoria de mão.



fig. 15 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Ala da Imperador do Ipiranga ,em 1983,
utilizando alegorias de mão.



fig. 16 (coleção particular – Maria Aparecida Urbano)
Material alternativo (chapas de raio-x) no chapéu do componente. (Imperador do Ipiranga –1982).



fig. 17 (Antônio César Viola)
Fantasia de inspiração africana. (Barroca Zona Sul –1987).



fig. 18 (Antônio César Viola)
Ala Mirim com elementos tribais africanos (Barroca Zona Sul –1987).



fig. 19 (Manchete)
Indumentária com motivos africanos. Figurino feminino diferente do masculino. Uso de macacão preto por baixo da fantasia. (Nenê de Vila Matilde –1987).



fig. 20 (Manchete)

Chapéu feito com uma placa inteira de vacuoform, com o resto do figurino solucionado com pintura tribal (Unidos do Peruche, 1990).



fig. 21 (Manchete)

Fantasia simplificada, com elementos colados e chapéu de vacumform. A fantasia não significa mais um personagem, mas também um objeto ou um sentimento. No caso, um piano. (Rosas de Ouro, 1989).



fig. 22 (Manchete)

Fantasia confeccionada com materiais industrializados (unhas de acetato e placas de vacuoform), vestida pelo atleta Serginho Chulapa (Camisa Verde e Branco, 1985).



fig. 23 (Manchete)

Placas de Vacuoform sustentadas por armações de arame. A fantasia deixa de ser uma "roupa", e vira uma "alegoria" carregada nos ombros. Embaixo, ala representando o "sorvete", seguida pela ala das "pipas", que não possuía chapéu. Sob a ombreira, apenas uma bermuda e uma camiseta. (Rosas de Ouro, 1990).

2.2.2 Comissão de Frente

A Comissão de frente – imposta no regulamento das escolas de samba paulistanas na oficialização do concurso, ocorrida em 1968 – é uma das grandes influências do carnaval carioca. Ela tem como função saudar o público e apresentar a escola.

No início da década de 80, a maioria das escolas posicionava a comissão de frente atrás do abre-alas (**fig.24**). O número de escolas que passaram a posicionar sua comissão de frente antes do carro abre-alas foi crescendo com o passar dos anos, e, em 1987, todas as escolas passaram a fazê-lo.

É, sem dúvida, um dos elementos das escolas de samba que mais se modificaram nas últimas décadas. A estrutura conceitual original (**fig.25**) – onde cerca de uma dezena de homens alinhados, caracterizados de fraque, cartola e bastão caminhavam elegantemente e saudavam o público (é o que se chama de comissão de frente “tradicional”) – foi sendo modificado e ganhou requintes no figurino, além de coreografias cada vez mais elaboradas e contextualizadas no enredo (**fig.26**).

A Imperador do Ipiranga trouxe uma grande novidade para o carnaval de 1985: uma comissão de frente feminina (**fig.27**), com uma fantasia de rainha, estilizada em trajes bem sumários. Mas o choque maior aconteceria em 1986, com a Rosas de Ouro: ela pôs na avenida uma comissão de frente também feminina que, no lugar da roupa, usou apenas uma pintura corporal. Em 1987, a mesma escola

voltou a trabalhar com fantasias tradicionais, mas com um grupo de jovens rapazes que dançaram freneticamente durante todo o desfile, com passos ensaiados, e unindo os conceitos de “velho” e “novo”.

Se, na forma “tradicional”, os integrantes da comissão de frente eram pessoas eminentes e representativas da agremiação, na nova forma essa comissão passou a contribuir para o cômputo final com elementos como o talento para dançar e a beleza plástica do próprio dançarino (**fig.28**). Em seu processo de transformação, as comissões de frente chegaram aos dias atuais, inserindo grande carga teatral e trazendo em sua apresentação uma síntese do enredo. Entre os temas mais recorrentes das comissões de frente fantasiadas, estão as fantasias de guardiões ou de arautos (**fig.29**).

Além de constituir elemento obrigatório no desfile (sua ausência acarreta perda de pontos), a comissão de frente também é um quesito. No critério de julgamento, são considerados elementos fundamentais: a postura, a coreografia (com perfeito sincronismo entre os componentes) e a comunicação com o público.



Fig. 28 (Manchete)
Comissão de Frente da Val-Val, em 1989,
inserida no enredo.



Fig. 29 (acervo: Paul Diniz)
Comissão de Frente da Gaviões da Fiel,
em 1991, caracterizada como arautos.



fig. 24 (acervo: Depto. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Comissão de Frente da Rosas de Ouro, em 1980, na forma tradicional.



fig. 25 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Comissão de frente da Imperador do Ipiranga, em 1983, na forma tradicional.



fig. 26 (Folha da Tarde)
Comissão de Frente da Mocidade Alegre, em 1980, inserida no enredo.



fig. 27 (Manchete)
Comissão de Frente da Imperador do Ipiranga, em 1985, composta por mulheres e inserida no enredo.



fig. 28 (Manchete)
Comissão de Frente da Vai-Vai, em 1989, inserida no enredo.



fig. 29 (acervo: Raul Diniz)
Comissão de Frente da Gaviões da Fiel, em 1991, caracterizada como arautos.

2.2.3 Baianas

As baianas - personagens impostas no regulamento desde 1968 – sempre se caracterizaram pela saia rodada com babados de tule ou renda, além do turbante. Não havia, nos anos 80, a preocupação com o pano-da-costa¹¹, até hoje um símbolo de respeito à tradição. A ausência desse item provoca, até os dias atuais, críticas por parte dos mais puristas. Não constituem, entretanto, quesito. Personagens obrigatórias por força de regulamento, as baianas podem ter seu traje adequado ao enredo ou não. Parece-nos, no entanto, que a tendência das escolas é sempre inserir o figurino das baianas no enredo, de modo a otimizar a leitura da trama conceitual.

O fato de terem sido impostas não significa que até então as baianas não existissem em São Paulo ou que sua presença nos desfiles fosse apenas mais uma cópia de modelos carnavalescos cariocas. A mais antiga escola de samba em atividade na cidade – a Lavapés – tem como símbolo uma baiana. Se no Rio de Janeiro as baianas estão ligadas à própria origem do samba na Praça XI, na histórica casa de Tia Ciata¹², além das quituteiras com saias rodadas, vendendo iguarias em festejos populares, o samba paulistano também tem, em sua ancestralidade, o bloco das Baianas Teimosas, além das muitas “tias quituteiras”, sempre reverenciadas nos festejos – principalmente os religiosos – das

¹¹ Banda de tecido que fica pendurada no ombro esquerdo das baianas. Esta peça de vestuário é originária dos terreiros de candomblé para identificar hierarquias mais altas, durante os rituais.

¹² Tia Ciata era uma mãe-de-santo baiana que morava na Praça XI, no Rio de Janeiro, e tinha seu terreiro freqüentado por artistas como Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Donga, Ismael Silva e Sinhô, todos estes responsáveis pela divulgação do samba no início do século XX. Ismael Silva é fundador da primeira escola de samba do Brasil: A Deixa Falar, extinta poucos anos após a sua fundação.

comunidades afro-descendentes, como os da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. São Paulo, por sua vez, também conheceu as pretas-velhas “rezadeiras” e as mães-de-santo. Por mais controvérsias que existam em torno da inserção das baianas no desfile das escolas de samba paulistanas, a verdade é que essa figura carnavalesca já se mostrava consolidada em São Paulo na década de 80. A apresentação desta ala é sempre esperada com ansiedade e, muitas vezes, seu figurino é mantido sob segredo. Sua dança na avenida tem como ponto alto o momento em que elas rodopiam todas ao mesmo tempo, geralmente no momento do refrão do samba-enredo, formando um conjunto visual ímpar.

As baianas são senhoras de idade avançada, muito queridas na comunidade de qualquer agremiação, por serem parentes de sambistas mais novos, que desfilam em outros setores. Como os demais elementos obrigatórios nos desfiles, seus trajes são distribuídos gratuitamente pela escola, o que pode explicar o fato de escolas mais ricas trazerem esta ala de forma muito luxuosa (**fig.30**), enquanto escolas mais pobres apresentam uma ala de baianas mais modesta (**fig.31**).

A ala das baianas é um dos maiores “retratos” que podemos ter de uma escola de samba. Não somente pelo luxo (que apenas reflete o poderio financeiro) como também pela sua organização. A própria quantidade de baianas pode espelhar a tradição de uma escola de samba e o respeito que esta denota a essa tradição. Como nos dias de hoje, era comum, nos anos 80, uma escola de samba não possuir o número mínimo de baianas exigido pelo regulamento. Restava, então, o recurso de convidar baianas de outras escolas. E não era difícil de se

conseguir, pois geralmente as baianas são senhoras que, apesar da idade, possuem grande vitalidade e um amor muito grande ao carnaval. Era necessária, no entanto, a confecção de fantasias inéditas para as baianas convidadas vestirem, pois o uso de fantasia de outra agremiação já era configurado, na década de 80, como “enxerto”. Se essa ocorrência fosse comprovada, em qualquer setor da escola, pela comissão organizadora, uma ata de penalidade seria lavrada, e muitos pontos poderiam ser perdidos.

A fantasia de baianas, embora rica, não deve ser pesada, para não comprometer a dança. A descoberta de novos materiais como as placas de *vacuoform* possibilitaram o requinte visual dessa ala sem comprometer a leveza da fantasia (**fig.37**). A ausência do pano-da-costa (**fig.34,35**) é “perdoada” pelos críticos quando substituído por um avental frontal (**fig.36**).

Uma das principais características da ala das baianas sempre foi a descontração: elas sempre movimentaram-se livremente pelo seu espaço (**fig.38**). Hoje essa espontaneidade parece esquecida: as baianas têm desfilado alinhadas em quatro ou cinco colunas, formando um incômodo corredor entre essas colunas. Algumas escolas estão ensaiando passos e gestos sincronizados, unificando a coreografia destas mulheres. Trata-se de um recurso que diminui a possibilidade de erros durante o desfile, que se encontra, atualmente, em uma fase de intenso tecnicismo tanto em relação à sua concepção quanto ao seu julgamento. Ao impor esse tecnicismo às baianas, o seu aspecto técnico é valorizado, em detrimento do seu perfil originariamente poético, folião, humano e carnavalesco.



fig. 30 (Manchete)
Baianas da Rosas de Ouro, em 1984. O figurino fez menção ao poema "Laço de Fita", de Castro Alves.



fig. 31 (Antonio César Viola)
Baianas da Barroca Zona Sul, em 1985. O figurino foi inspirado em vestes de damas do período colonial.



fig. 32 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Baianas da Imperador do Ipiranga, em 1983. O amarelo e o ouro sempre foram cores tradicionais das baianas desta escola. Os cachos de uva são uma menção ao Rio Grande do Sul, cenário para o enredo Ymembuy.



fig. 33 (Manchete)
Baianas da Camisa Verde e Branco, em 1989. Os adereços em *vacuoform* representam moedas, num enredo sobre a história do dinheiro no Brasil



fig. 34 (acervo: Fernando Pentead) Baianas da Unidos do Peruche, em 1985, com o pano-da-costa estampado. O adereço de cabeça representa uma lata d'água.



fig. 35 (Manchete) Baianas da Mocidade Alegre, em 1989. O figurino inovou, não usando os babados. Mas respeitou o pano-da-costa.



fig. 36 (acervo: Departamento Cultural da Sociedade Rosas de Ouro). Baianas da Rosas de Ouro, em 1985.



fig. 37 (Antonio César Viola) Baianas da Barroca Zona Sul em 1987.



fig. 38 (Manchete) Baianas da Mocidade Alegre, em 1987.

2.2.4 Bateria

“O coração da escola” – como muitas vezes é chamada entre os sambistas a bateria – tem a função de dar sustentação rítmica ao desfile. Ainda na década de 80, era comum referir-se à bateria com o termo “batucada”. Cada escola possui uma bateria diferente em seu ritmo, o que colabora para a construção de sua personalidade.

Uma falha na bateria durante o desfile pode comprometer diversos quesitos em julgamento: além da própria bateria, fica comprometida a harmonia, a melodia, a evolução, a comissão de frente, o casal de mestre-sala e porta-bandeira, pois todos dependem do tempo correto do ritmo para se apresentar. Cientes de toda a sua importância, os ritmistas (ou batuqueiros) exigem respeito e consideração por parte dos demais integrantes da escola.

Entre as principais exigências, está o uso de uma indumentária digna no desfile. Ainda que proposto pelo enredo, não é fácil convencer os ritmistas a usar fantasias com excesso de exposição corporal (principalmente as pernas), fantasias depreciativas (palhaços, escravos etc.) ou o uso de elementos que não denotem masculinidade (as baterias sempre tiveram uma maioria masculina no seu quadro de integrantes).

Outro elemento que deve ser observado é a leveza, tanto do chapéu como da roupa, bem como a não-utilização, na fantasia, de elementos que impeçam a liberdade de movimentos para tocar os instrumentos.

Seguindo as evoluções das fantasias dos demais setores das escolas de samba, as indumentárias dos ritmistas foram ganhando novos elementos no decorrer da década de 80. Por ser um elemento obrigatório no desfile, a bateria tem certa liberdade quanto ao tema da sua fantasia, que pode ser mais abstrato.

A resolução do figurino pode ser no formato de uma indumentária *tradicional* e neutra (**fig.39**) ou em uma fantasia mais luxuosa (**fig.40**). Como nos demais elementos obrigatórios do desfile, a fantasia dos ritmistas é totalmente custeada pela diretoria da escola e, dependendo das condições da última, nem sempre é possível recorrer ao requinte do uso de plumas e demais adereços caros.

Entre as principais tecnologias surgidas na década de 80, que propiciaram o barateamento do custo das fantasias, estão as penas artificiais, constituídas de tiras de tecido ou acetato imitando o formato das penas. Essas tiras são sustentadas por uma vareta (**fig.43**).

Materiais alternativos como o tecido de juta, a palha e o sisal também eram muito baratos na década de 80, mas exigiam mão-de-obra especializada para a sua confecção, baseada no processo artesanal (**fig.42**).

As placas de *vacuoform*, além de baratearem a fantasia, são mais funcionais, em virtude de sua leveza e das amplas possibilidades de tratamento policrômico (**fig.44,45**).



fig. 39 (Manchete)
Bateria da Vai-Vai, em 1988.



fig. 40 (Manchete)
Bateria da Camisa Verde e Branco, em 1988.

2.2.3 Maré-Sala, Porta-Bandeira e o Pavilhão



fig. 41 (fonte: Manchete)
Bateria da Barroca Zona Sul, 1984



fig. 42 (fonte: Manchete)
Bateria da Barroca Zona Sul, 1985



fig. 43 (Antonio César Viola):
Bateria da Barroca Zona Sul, 1986



fig. 44 (Antonio César Viola)
Bateria da Barroca Zona Sul, 1987.



fig. 45 (Manchete)
Bateria da Unidos do Peruche, 1987.

2.2.5 Mestre-Sala, Porta-Bandeira e o Pavilhão

O pavilhão não é uma fantasia, mas é a razão maior da existência do casal de mestre-sala e porta-bandeira nas agremiações. Símbolo máximo de uma escola de samba, o pavilhão é a bandeira oficial. Ele é reverenciado com devoção religiosa pelos membros da agremiação que representa, e ser chamado para beijá-lo simboliza grande *status* para um sambista. Ao fazê-lo, demonstra estar beijando “toda a escola”. A bandeira costuma ser confeccionada com tecidos resistentes, como o cetim ou o lamê, com apliques bordados em linha ou fio metalizado. Tradicionalmente tem, em sua borda, franjas ou babados, e fica sustentado por um mastro metálico. Durante os desfiles, o pavilhão é ostentado pela porta-bandeira, que dança garbosamente com ele por todo o desfile, sendo cortejada pelo mestre-sala. A incumbência do casal é de defender o pavilhão, e de apresentá-lo aos assistentes, pedindo aplausos.

O pavilhão tem bordado, geralmente no seu centro, o símbolo da agremiação, com o seu nome oficial e sua data de fundação. Normalmente, quando um grupo de amigos funda uma escola de samba, escolhe um símbolo para a mesma e as cores oficiais. Tanto o símbolo de uma agremiação quanto as suas cores são significativos para a história da comunidade que originou a escola: podem fazer referência a um clube de futebol, a um orixá protetor, a um fato que marcou a fundação etc. (fig.46).

A título de exemplo, o pavilhão da escola de samba Mocidade Alegre traz, como símbolo, uma referência ao seu próprio nome: um casal de jovens

("mocidade"), dançando ("alegre"). O desenho foi idealizado por um membro da escola, o Sr. Mingo, e foi executado por Pedro Tambelline, um bordador que desfilava como destaque. As cores – o vermelho e o verde – foram escolhidas de uma forma curiosa: quando a escola foi fundada em 1967 havia um comum acordo, na federação, de que novas escolas não registrassem as mesmas cores das agremiações já filiadas, que ainda eram poucas. Salvador Cruz Bichara, um dos fundadores, sugeriu para a escola as mesmas cores de um clube de sua cidade natal, Campos de Goytacazes, no Norte Fluminense.

Outro aspecto típico do desfile das escolas de São Paulo é a presença do "pavilhão de enredo" (**fig.47**), que traz o símbolo e o nome do enredo apresentado. A cada ano a escola confecciona um novo, referente ao enredo apresentado. Esse pavilhão de enredo é apresentado pelo segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira. Dentro da cultura do carnaval paulistano, o segundo casal pode ser considerado como aspirante, aprendiz, que deve estar preparado para uma possível substituição do casal titular, no caso de o último ser impedido de desfilar por alguma circunstância (**fig.48**).

Atualmente, tanto o segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira – bem como o pavilhão de enredo – têm suas presenças obrigatórias nos desfiles, podendo ser a escola penalizada com perda de pontos no caso de sua não apresentação. O mesmo não ocorria na década de 80, quando era comum as escolas de samba apresentarem-se com apenas um casal de mestre-sala e porta-bandeira, que ostentava o pavilhão oficial. Era, portanto, facultado às escolas apresentarem o segundo casal.



A indumentária característica de um casal de mestre-sala e porta-bandeira sempre constou de uma roupa confeccionada com elementos que denotam nobreza, como a saia rodada para a porta-bandeira, ricamente ornamentada, e manto para o mestre-sala. Dependendo das possibilidades da escola, era possível chegar ao requinte de usarem-se perucas brancas, como nos requintados figurinos que personagens ricos do período colonial ostentavam em festas, para dançarem o minueto. Esse bailado cheio de medidas certamente influenciou a coreografia dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das agremiações. Vale lembrar também que a presença de personagens imitando reis e rainhas sempre esteve presente nos cortejos carnavalescos de diversas capitais brasileiras. Isso pode nos confirmar a grande necessidade de os foliões usarem o carnaval para a realização de sonhos de poder, de fama, e de diversas inversões sociais – necessidade essa já muito decantada por diversos autores, ao fazerem abordagens antropológicas e sociais sobre o carnaval em diversos países.

Foi na década de 80 que os casais de mestre-sala e porta-bandeira começaram a ter suas indumentárias adaptadas ao enredo exibido pela escola (**fig.49**). Acompanhando a evolução das fantasias na década de 80, os casais sofreram com o peso dos chapéus, cada vez maiores, o que prejudicava o bom desempenho (**fig.50**). Na atualidade, o casal conta com um novo tipo de adereço em sua indumentária: o pesado costeiro com plumas (**fig.51**), que favorece a necessidade estética de “preenchimento e volume”, mas pode comprometer a função primordial do casal – a dança. Alguns casais, entretanto, já se acostumaram com esse peso e usam-no em favor da coreografia.

Alguns carnavalescos mais ousados aproveitaram os enredos para inovar e criar fantasias originais e ousadas para os casais de mestre-sala e porta-bandeira, potencializando as possibilidades plásticas de materiais diferenciados, como CDs (**fig.52**). As plumas, adereço sempre muito caro, eram menos acessíveis ainda na década de 80. No sempre freqüente procedimento de seguir tendências “ditadas” pelo carnaval carioca, as escolas começaram a adornar o saiote das suas porta-bandeiras com plumas. Embora belo, o recurso é perigoso, pois a pluma, tida como um material muito leve, tem essa condição invertida sob a chuva, que a torna pesada. E o peso compromete o seu efeito estético, uma vez que ela torna-se murcha e encharcada (**fig.54**). Hoje, usa-se bastante a pena de faisão, que é a mais cara de todas.

Entre o carnaval do início da década de 80 (**fig.55**) e o carnaval atual (**fig.56**), podemos observar mudanças que vão muito além da simples visualidade. A estrutura das fantasias (saiote, chapéu, costeiro) aos poucos vem ganhando requinte industrial. Cientes de sua importância (o quesito mestre-sala e porta-bandeira é o que concentra maior responsabilidade, na mão de um número menor de integrantes), os casais organizaram, em 1995, a AMESPBEESP (Associação dos Mestres-sala, Porta-bandeiras e Porta-Estandartes do Estado de São Paulo). Esta associação promove cursos de formação técnica e, nos seus dez anos de existência, foi um dos elementos mais importantes para a sociabilização entre os componentes de diversas escolas, que fazem constantes encontros. Graças ao embasamento cultural que os casais conquistaram nessa associação, estes vêm exigindo, de suas escolas, maior respeito e dignidade com o pavilhão, fato nem sempre freqüente na história do carnaval paulistano.





fig. 46 (disponível em www.sasp.com.br)
Prancha com pavilhões de algumas das escolas de samba paulistanas mais significativas na década de 80.



fig. 47 (Manchete)
Segunda porta-bandeira da Vai-Vai, em 1987, trazendo o pavilhão do enredo.



fig. 48 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Segundo casal da Imperador do Ipiranga, em 1980.



fig. 49 (Manchete)
Beth e Gabi, primeiro casal da Barroca Zona Sul, 1987.



fig. 50 (Sérgio Eluf)
Cleusa e Batucada, primeiro casal da Vai-Vai, 1981.



fig. 51 (Antônio César Viola)
Gilsa e Ednei, primeiro casal da Rosas de Ouro, 1999.



fig. 52 (acervo do autor)
Sônia e Murilo, primeiro casal da Mocidade Alegre, 1995.



fig. 53 (acervo: Raul Diniz)
Primeiro mestre-sala da Unidos do Peruche, 1988.



fig. 54 (acervo: Raul Diniz)
Primeira porta-bandeira da Unidos do Peruche, 1988.



fig. 55 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Tiana, primeira porta-bandeira da Imperador do Ipiranga, 1980.



fig. 56 (acervo: Depto. Cultural – Sociedade Rosas de Ouro)
Paschoal e Ana Paula, primeiro casal da Rosas de Ouro, 2002.

2.2.6 Destaques

O papel original de um destaque é o de representar os personagens principais no enredo de uma escola de samba. Esta definição parece simples e seria válida se todos os enredos também fossem simples. Por exemplo: em um enredo sobre o Grito do Ipiranga, teríamos certamente, como destaque, a figura de D. Pedro I sobre a escultura de um cavalo, seguido de uma ala de Dragões da Independência.

Mas nem todos os enredos são de leitura tão simples, e nem todos os destaques enquadram-se tão facilmente nos enredos. Com o grande desenvolvimento do visual que as escolas de samba conheceram na década de 80, os destaques ganharam uma nova conotação: a de fantasias superiores, luxuosas. O termo “destaque” em uma escola de samba é sempre associado à imagem de um “monstro” de plumas, pedrarias e tecidos nobres.

COSTA afirma que o conceito de destaques de luxo surgiu no Rio de Janeiro em fins da década de 40 e teve como precursora a sambista Olegária, da Império Serrano. O uso de enredos históricos propiciou a criação de fantasias, representando personagens do Brasil Colonial e do Brasil Imperial. Outra sambista que tornou antológicas as suas representações de personagens históricos foi Isabel Valença, do Salgueiro.

As escolas de samba cariocas também acolheram pessoas que costumavam participar dos concursos de fantasias que ocorriam em bailes. E por muitos anos o luxo e o esplendor dos destaques estiveram concentrados em

grandes saias rodadas e nos mantos (**fig.57**). A presença de pessoas vestindo fantasias suntuosas e diferenciadas já era, no entanto, presente em São Paulo desde os primeiros cordões, com as figuras do rei e da rainha.

Nos antigos carnavais, os destaques desfilavam no chão. A primeira escola de samba a posicionar um destaque sobre uma alegoria em São Paulo foi a Mocidade Alegre, ainda na década de 60. Muitos destaques, entretanto, ainda preferiam desfilar no asfalto. E era muito comum vê-los, durante toda a década de 80, entre uma ala e outra. Os “destaques de chão” estão praticamente extintos nas grandes escolas de samba de São Paulo. Entre os fatores que concorreram para essa extinção, podemos observar o exagerado aumento do tamanho das fantasias, uma vez que o peso da indumentária do destaque pode comprometer o andamento da escola durante o seu desfile.

As primeiras manifestações de ruptura com o grande saiote e os mantos surgiram em São Paulo com a valorização dos chapéus, que passaram a ser confeccionados com plumas e pedrarias (**fig.58**). O desconforto com o peso do chapéu, que muitas vezes caía, foi solucionado com a transferência do resplendor para as costas, em um adereço até hoje conhecido como “costeiro”. O costeiro podia ser fixo ao corpo encaixado em um colete ou, então, em uma armação de ferro que se adapta anatomicamente ao ombro, conhecida como “cadeirinha” (**fig.59**) ou na forma de uma gola moldada em arame (**fig.60**).

A fantasia de um destaque de luxo, que a princípio designava um personagem importante no enredo, também passou por transformações em seu

significado, da mesma forma que as alas de evolução: com o passar dos anos, começaram a ganhar outros significados, como sentimentos ou elementos abstratos.

Além do chapéu (chamado muitas vezes, na atualidade, como “cabeça” da fantasia) e do costeiro, um outro elemento passou a ser valorizado no final da década de 80: as ombreiras (**fig.61**).

Os destaques foram se subdividindo em muitos segmentos, além dos “destaques de chão” e dos “destaques de luxo”. Na década de 80, também surgiram os “destaques leves” e os “destaques de originalidade”. Os primeiros permitiam ao desfilante mostrar o corpo e livrar-se do peso e do calor das roupas (**fig.62**), e os segundos buscavam soluções alternativas para representar um personagem ou objeto pertencente ao enredo, principalmente no material e na confecção (**fig.63**).

Existia um elemento novo nas tendências da moda do vestuário para praia na virada da década de 70 para a década de 80: o *top less* (uso do biquíni feminino sem o sutiã). Esta moda teve aceitação inicial no Rio de Janeiro, uma metrópole praiana que recebe um grande número de turistas e é um tradicional centro de difusão de muitas culturas, entre elas a da moda. O primeiro *top less* da história do carnaval paulistano apareceu na Camisa Verde e Branco, em 1983 perfeitamente adequado ao enredo “Verde que te Quero Verde” (**fig.64**). No mesmo ano, a Flor de Vila Dalila trouxe numa alegoria as figuras de Adão e Eva, em trajes sumários, que causaram grande espanto (**fig.65**). Os anos que se seguiram foram marcados pela absorção pacífica da nudez como um elemento comum no carnaval.

Pioneira em utilizar o *top less* nos desfiles, a Camisa Verde e Branco também apresentou o primeiro nu total do carnaval de São Paulo, em 1988, em um momento que ficou célebre: a modelo Cidinha desfilou totalmente nua, não usando nem pintura corporal, sobre um carro que representava a boate La Licorne, em um enredo intitulado “Boa Noite São Paulo”. A escola repetiu o feito no ano seguinte (fig.66), apresentando mulheres com o corpo apenas pintado, em uma caracterização que não se justificava no enredo. Iniciava-se, então, o procedimento de apropriar-se da nudez nos desfiles apenas com a intenção de causar impacto, associada à empolgação de pretensas “modelos” e “atrizes” que encontraram nas escolas de samba uma forma barata e eficaz de divulgar o seu trabalho.

A simples intenção de causar impacto pela nudez resgatou, nos desfiles, as raízes orgiásticas do carnaval, ainda que não encontremos opiniões dos sambistas a esse respeito. Podemos considerar, no entanto, que esse retorno à orgia seja nada menos que a liberação de um elemento inerente ao carnaval e sufocado pelo excesso de organização e de “oficialidade” que a festa vem ganhando ano após ano. Os regulamentos não previam, como hoje, a punição à exposição da genitália.

Além da nudez, os destaques leves sobre carros também originaram as “composições” (destaques de porte menor, iguais, de número variável, que ornamentam as alegorias), uma espécie de figuração. A “composição” entrou em voga em meados da década de 90 e, atualmente, em uma fase de poucas rupturas conceituais e de plena repetição de fórmulas, é muito difícil encontrarmos um carro

alegórico de qualquer escola de samba que não tenha, em suas laterais, as “composições”.

Mas os grandes representantes da categoria sempre foram os destaques de luxo, ainda raros na década de 80, quando contar com um número muito grande de destaques era sinônimo de supremacia visual de uma escola sobre as outras (**fig.67**). Os destaques de luxo também demonstram grande desenvolvimento na atualidade. Novas tecnologias de tingimento de penas e plumas permitem a criação de um maior número de tons. O costeiro foi sendo substituído, aos poucos, pelo “carrinho”, uma espécie de andador que permite a edificação de um esplendor de grande escala. Com o “carrinho”, o destaque tem uma liberdade maior de movimento e fica, praticamente, “dentro” da sua própria fantasia (**fig.68**).

O aumento das necessidades técnicas para se construir um destaque de luxo, bem como para vesti-lo, gerou a necessidade de criação de equipes de apoio, que montam a fantasia na concentração e a desmontam na área de dispersão. Os destaques – elemento dos mais importantes no carnaval da atualidade e disputados pelas agremiações – são confederados pela ADESP (Associação dos Destaques das Escolas de Samba Paulistas), um órgão que surgiu nos anos 90 e oferece amparo sociocultural à categoria, além de manter, todos os anos, um camarim na área de concentração, equipado tecnicamente e com mão-de-obra especializada.



fig. 57 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Destaque da Imperador do Ipiranga, 1976.

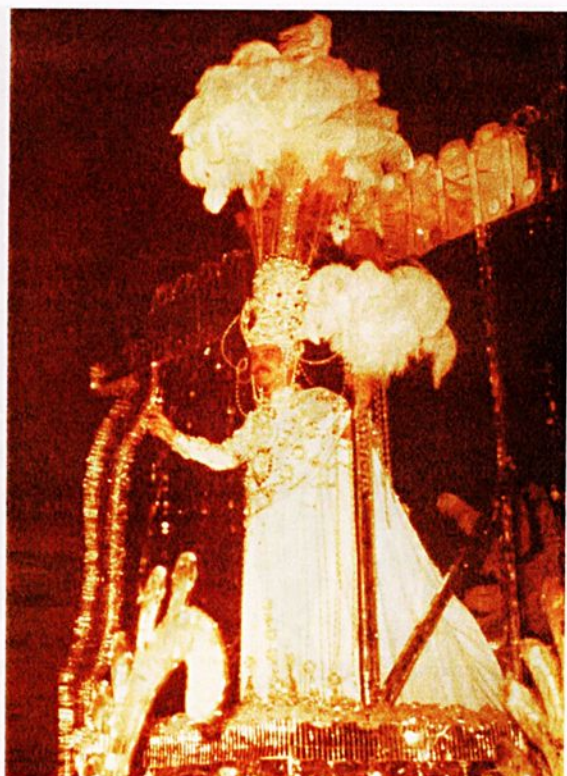


fig. 58 (acervo: Depto. Cultural –
Sociedade Rosas de Ouro)
Destaque da Rosas de Ouro em 1982.



fig. 59 (acervo: Depto. Cultural –
Sociedade Rosas de Ouro)
Ieda, destaque da Rosas de Ouro em
1983.



fig. 60 (acervo: Raul Diniz)
destaque da Unidos do Peruche em
1988.



fig. 61 (acervo: Raul Diniz)
Destaque da Unidos do Peruche em
1988.



fig. 62 (acervo: Depto. Cultural –
Sociedade Rosas de Ouro)
Angelina Basílio, destaque da Rosas de
Ouro em 1986.



fig. 63 (Manchete)
Destaque de originalidade. Vai-Vai, 1988.



fig. 64 (acervo: Fernando Penteado)
Romilda representando Iara (primeiro nu
do carnaval paulistano) Camisa Verde e
Branco, 1983.



fig. 65 (Manchete)
Destaques representam Adão e Eva. Flor de Vila Dalila, 1983.

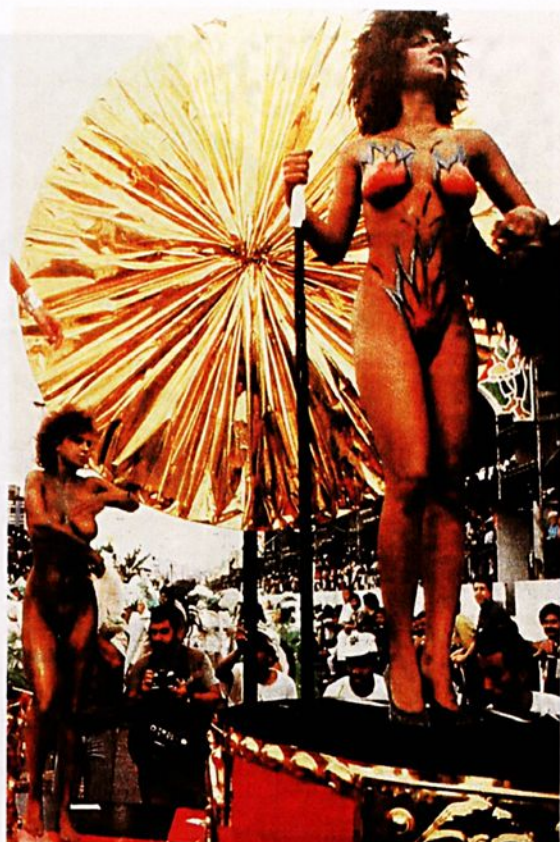


fig. 66 (Manchete)
Destaques com nudez total. Camisa Verde e Branco, 1989.



fig. 67 (Manchete)
Carro alegórico com diversos destaques de luxo. Mocidade Alegre, 1984.

2.3 ALEGÓRIAS

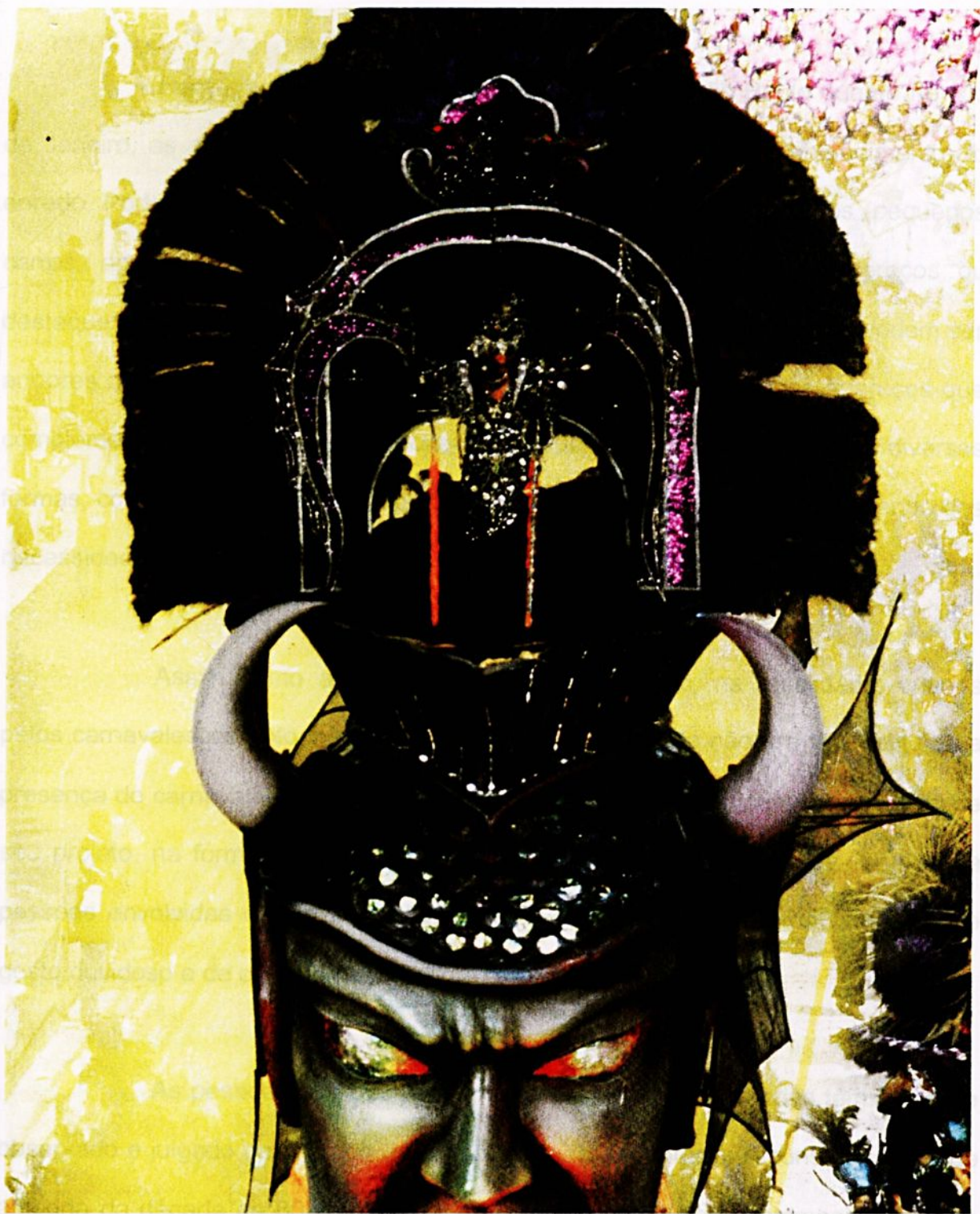


fig. 68 (acervo: Depto.Cultural – Sociedade Rosas de Ouro). Isaura Panfilli, destaque central do carro abre-alas da Rosas de Ouro em 1999, veste a fantasia intitulada “Rainha das Trevas” e desfila a uma altura de 15 metros.

¹⁹ Tanto os tripés como os quadripés foram abolidos pelo regulamento da LIGA em 2002. Já a UESP continua permitindo o uso dessas alegorias nos desfiles de suas agremiações filiais.

2.3 ALEGORIAS

Herança das Grandes Sociedades tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, as alegorias são o complemento cenográfico para o entendimento do enredo. Podem se apresentar na forma de carros alegóricos, quadripés (pequenos carros, apoiados sobre quatro rodas, que sustentam esculturas, adereços ou destaques), tripés (apoiados sobre três rodas)¹³ e alegorias-de-mão, que podem ser andores que desfilam apoiados ao ombro de pessoas, ou pequenos adereços que complementam fantasias (já mencionados no sub-capítulo 2.2.1), nas mais diversas formas, como lanças, pássaros, sombrinhas, formas abstratas etc., dependendo das necessidades do enredo.

Assim como as fantasias, as alegorias são, na atualidade, criadas pelos carnavalescos. No início dos anos 80, quando ainda não era tão instituída a presença do carnavalesco, as alegorias nem sempre contavam com um desenho de seu projeto, na forma de figurino, e sua construção dependia da boa-vontade de pessoas envolvidas com o barracão, muitas vezes resultando em um trabalho de gosto duvidoso e de difícil leitura, embora extremamente original.

As pessoas que desfilam fantasiadas sobre as alegorias têm seu traje observado e julgado pelo jurado de Alegoria e não de fantasia. Alguns conceitos de alegoria da década de 80 certamente assustariam sambistas contemporâneos que não vivenciaram a época. Por exemplo: era comum um carro alegórico não possuir nenhuma figura viva sobre ele.

¹³ Tanto os tripés como os quadripés foram abolidos pelo regulamento da LIGA em 2002. Já a UESP continua permitindo o uso dessas alegorias nos desfiles de suas agremiações filiadas.



2.3.1 Tripés e Quadripés

Os tripés eram freqüentemente usados na década de 80. Leves, fáceis de empurrar, traziam informações complementares para o entendimento do enredo, como informações de texto (**fig.69**) ou para a ambientação de quadros específicos do desfile como, por exemplo, representar árvores em uma floresta habitada por índios – estes representados por uma ala entremeada entre os tripés (**fig.70**). Existe ainda a possibilidade de os tripés trazerem adereços que complementem a ambientação do tema. Algo como um suporte, um reforço de idéia.

Na maioria das vezes, os tripés vinham posicionados entre uma ala e outra, sendo, assim, um recurso eficiente para evitar que os componentes de alas diferentes se misturassem na dinâmica forma de evolução sinuosa que faziam.

No conjunto da escola, os tripés proporcionam infinitas possibilidades de efeito espacial, dando a impressão de que flutuam. É uma possibilidade de evitar que o desfile se torne demasiadamente previsível, como ocorre nos dias atuais. Os tripés começaram a ser abandonados pelas escolas de samba paulistas na segunda metade da década de 80, com os dirigentes argumentando que eles atrapalhavam o andamento do desfile.

Os quadripés, que são pequenos carros, ficaram em voga por mais tempo. Também eram complemento cenográfico para o desfile, e geralmente sustentavam um destaque. O destaque podia ter, no quadripé, um suporte para

valorizar a sua fantasia, além de não necessitar andar pela pista com todo o peso da indumentária.

Na época dos desfiles da Avenida Tiradentes, os quadripés eram alegorias leves, fáceis de empurrar e que dificilmente quebravam. Um recurso interessante, usado por alguns carnavalescos, é o de ampliar a parte alta do quadripé, possibilitando ao público ter a impressão de que a figura representada esteja flutuando (**fig.75**).

Com a construção do sambódromo e, conseqüentemente, com as novas escalas de dimensão das alegorias, os quadripés acabaram crescendo também, mas apenas no tamanho. As escolas não encontraram soluções técnicas como, por exemplo, caixas de direção. E, na segunda metade da década de 90, era comum encontrar, na área da concentração, muitos quadripés quebrados e abandonados. Vale ressaltar que o espaço reservado para as alegorias na área de concentração do Anhembi fica, a cada ano, menor, em decorrência do tamanho, cada vez maior, dos carros alegóricos.

Abolidos nos desfiles da LIGA desde 2002, os tripés e os quadripés, se resgatados, podem ser uma solução para o dilema da previsibilidade, que acompanha os desfiles atuais, em razão de possibilitar soluções de aproveitamento do espaço aéreo da avenida, com recursos fáceis, bem como de abrir um leque maior de opções para o fazer artístico das escolas de samba.





fig. 69 (acervo do autor)
Tripé com informação de texto, no desfile da Barroca Zona Sul (1982).



fig. 70 (acervo do autor)
Tripés representando árvores no desfile da Nenê de Vila Matilde, 1985.



fig. 71 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Tripé da Imperador do Ipiranga, em 1981, representando uma máscara inca.



fig. 72 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Tripé da Imperador do Ipiranga, em 1981.



fig. 73 (acervo: Dep. Cultural – Rosas de Ouro)
Quadripé, ladeado por dois tripés compõe cenário
no desfile da Rosas de Ouro, em 1985.



fig. 74 (acervo: Dep. Cultural – Rosas de Ouro)
Escultura e destaque sustentados por um
quadripé. Rosas de Ouro, 1985.



fig. 75 (acervo: Antônio César Viola)
Quadripé representando um ser espacial é
ornamentado com asas, que aumentam a
ocupação, pela alegoria, do espaço aéreo.
Barroca Zona Sul, 1986.

2.3.2 Carros Alegóricos

Os carros alegóricos grandiosos não são uma invenção do carnaval brasileiro. Existem em diversos países do mundo, nas diversas formas de manifestação do carnaval, a exemplo das gigantescas alegorias do carnaval de Viareggio, na Itália. Também aparecem em outros festejos além do carnaval, como nas “paradas”, a exemplo da Parada das Flores, que acontece anualmente em Pasadena (EUA), e as paradas de Natal, também freqüentes em muitas cidades dos EUA. Em 1989, na comemoração dos 200 anos da Revolução Francesa, uma gigantesca parada temática foi realizada em uma avenida de Paris. Durante muitas horas, corpos de balé, encenações históricas e muitos aspectos da cultura mundial foram retratados através de carros alegóricos.

No carnaval paulistano da década de 30, havia muitas sociedades carnavalescas que desfilavam pelas avenidas com alegorias imensas, puxadas por burros. Sobre as alegorias, havia uma grande profusão de esculturas, pessoas fantasiadas, efeitos de movimento e requintes de iluminação.

Com a Segunda Guerra Mundial e a grande crise econômica que a sucedeu, o carnaval paulistano custou a retomar o luxo de antes da guerra. Os carros alegóricos começaram a ser resgatados pelas escolas de samba paulistanas em 1960, em uma iniciativa da Nenê de Vila Matilde (**fig.76**). O posicionamento de figuras vivas (destaques) sobre alegorias só foi retomado pela Mocidade Alegre no final da década de 60.

A ida do desfile para a Avenida Tiradentes, em meados da década de 70, obrigou as agremiações a repensarem as dimensões das alegorias, pois a pista de desfiles era muito larga e extensa.

A maioria das escolas de samba do início dos anos 80 tinha seus carros bastante simplificados: eram geralmente constituídos por uma base, na forma de um caixote, sustentando uma escultura ou um destaque, emoldurado por um resplendor que ficava posicionado atrás do carro (**fig.77**). O caixote podia, também, ter a forma de uma pirâmide ou de uma escada (**fig.78**). Em alguns casos, podia-se criar uma plataforma diferenciada para sustentar o destaque, conhecida como “queijo”. Por influência das bem sucedidas criações de Joãozinho Trinta no Rio de Janeiro, tornou-se comum nas escolas de samba o uso de resplendores giratórios e muitos adereços na cor prateada (**fig.79**).

O formato do “caixote” persistiu por alguns anos, mas sofreu transformações nas dimensões: os carros foram ficando mais compridos e passaram a comportar um número maior de destaques (**fig.80**). É necessário registrar que a base de sustentação de um carro alegórico é conhecida, desde o final da década de 80, como “saia” do carro. Essas “saias” recebiam, geralmente, um tratamento rústico, como um corte de pano ou papel celofane esticado para cobrir a madeira. Algumas escolas buscaram otimizar a possibilidade de decoração das saias, criando adereços, muitas vezes confeccionados com materiais alternativos como marmitas de alumínio ou pratos de papelão laminados (**fig.81**). Os materiais tidos como alternativos não eram chamados assim só pelo fato de produzirem um bom efeito visual e, ao mesmo tempo, serem baratos: enredos de inspiração africana ou

indígena permitiam o uso de materiais naturais como o sisal, a palha e o bambu (**fig.82**). Não eram muitas as possibilidades de se aumentar a altura dos carros, pois havia a decoração da pista, que ficava a uma altura entre 8 e 10 metros.

Os carros alegóricos eram feitos a partir de um projeto, que podia ser um desenho aquarelado e detalhado ou apenas um esboço. Com o passar dos anos, as escolas passaram a ser obrigadas, pelo regulamento, a apresentar previamente o projeto de suas alegorias (**fig.84 e 85**).

Na concepção dos carros, as primeiras rupturas foram marcadas pelo uso de esculturas que começaram a se projetar para fora do carro e que podem aumentar a ocupação espacial da alegoria (**fig.83**).

A Imperador do Ipiranga, uma escola tida como “pequena”, foi pioneira, pelas mãos da carnavalesca Maria Aparecida Urbano, em questionar o suporte dos carros: além de usar esculturas que se projetavam para fora da “saia”, rompeu com o formato de caixote, criando novas formas para o suporte (**fig.86**). Também foi pioneira no uso de bases articuladas, que só se encaixavam na hora de desfilar, compondo um suporte gigantesco, com formato inusitado, capaz de comportar múltiplos cenários. O fato aconteceu em 1982, em um carro que tinha o formato de um castelo. Outras rupturas puderam ser observadas nesse carro: as torres do castelo, construídas no limite da altura do carro, comportavam quatro destaques de mesmo desenho de figurino, alterando apenas as cores. Esses recursos preconizaram tendências que são muito seguidas na atualidade: os “destaques de composição” (**fig.88**). Também é interessante observar que, na relação entre o

destaque de composição e a alegoria, o “queijo” não é uma simples plataforma suspensa, mas um elemento que integra a alegoria, no caso, uma torre de castelo. Os destaques de composição foram ganhando cada vez mais espaço nos carros alegóricos a partir da segunda metade da década de 80 (**fig.87**).

A Rosas de Ouro também teve participação relevante no processo de transformação dos carros alegóricos, muito além da já reconhecida injeção dos brilhos e de “aderecismos” de inspiração na arte barroca. Questionando as noções de “frente e costas” dos carros: concebeu alegorias com a base giratória (**fig.89**). Dando prosseguimento às suas rupturas, em 1984, em um desfile planejado pelo carnavalesco Pedro Luis Pinotti, trouxe alegorias que, mesmo fixas, apresentavam cenários dianteiros e traseiros, com o mesmo requinte no tratamento temático e cenográfico.

Em 1985, em um procedimento que já acontecia nas escolas de samba do Rio de Janeiro, pôde-se encontrar a Rosas de Ouro, mudando o formato dos “queijos”, que passaram a ser suspensos por uma haste mais fina. Também coube à Rosas de Ouro a ruptura com o aproveitamento do espaço aéreo da alegoria pelos destaques, projetando seus “queijos” para fora da “saia”, em estruturas moduladas, que podem ser encaixadas. Esse procedimento, além de oferecer um efeito visual diferente, facilita o transporte da alegoria até o local do desfile, e ainda hoje é usado em grande escala por muitas escolas (**fig.90**). A decoração das saias dos carros e dos queijos, a princípio muito irregular ou fadada ao descaso, também foi revista. Esse fato pode ser verificado em um primeiro momento, com o uso de celofane amassado (**fig.67**) e, posteriormente, com a aplicação de placas de *vacuoform*, que

traziam relevos com arabescos ou volutas (**fig.91**), ainda constantes nos nossos dias.

Vai-Vai e Camisa Verde e Branco, consideradas as duas maiores escolas de samba da cidade na década de 80, também demonstraram “personalidade” no tratamento que dispensavam aos seus carros. Havia, em comum, uma grande objetividade e simplificação de informações visuais em todo o conjunto alegórico, muitas vezes marcado por formas lineares bem definidas, com pouco “entulhamento” de formas e com o uso, em grande escala, dos espelhos na decoração (**figs.92, 93**). A partir de 1986, a Vai-Vai, sediada no bairro do Bixiga, manteve um belo diálogo da arte carnavalesca com a arte teatral, levando para a avenida muitos elementos e materiais que, até então, só podiam ser vistos na cenografia das peças teatrais.

Usar espelhos nos carros era um recurso bem recebido pelos sambistas. Recortado em pequenos e finos pedaços, constituiu um elemento na decoração que provocava uma imediata sensação de sofisticação (**fig.94**). É importante observar que, na época, o espelho também era material muito usado nos projetos de decoração residencial, tanto forrando paredes como aplicado em móveis quanto em peças de artesanato decorativo, como esculturas em forma de cisnes ou borboletas.

Um antigo recurso visual foi resgatado em 1985 pela Vai-Vai: a iluminação dos carros (**fig.95**). A tendência manteve-se nos anos seguintes com a utilização de lâmpadas incandescentes ou com gás de néon, principalmente na Camisa Verde e Branco e na Rosas de Ouro. Era uma iluminação mais simples, sem

o requinte que vemos desde meados da década de 90, quando as escolas começaram a contratar empresas especializadas em efeitos especiais para a ornamentação final dos carros.

As novidades propostas por uma escola de samba em seu desfile, quando dão certo, são rapidamente absorvidas pelas demais que, muitas vezes, além de incorporar a descoberta da adversária, busca soluções para potencializar a eficácia dos saberes recém-adquiridos. Foi o que aconteceu com a Unidos do Peruche, a partir de 1987. Contratando como carnavalesco o artista plástico e publicitário Raul Diniz, com seus vastos conhecimentos em pintura, escultura, programação visual e história da arte, a Unidos do Peruche alterou, profundamente, o conceito das alegorias no carnaval paulistano. Criou formas transparentes, novas configurações para os "queijos" (até então marcados pela dualidade de horizontalidade/verticalidade), que ganharam novos formatos, como os de troncos de pirâmide (**fig.96**). As formas, que até então tendiam para um conjunto pesado, ganharam leveza (**fig.98**). Também revolucionou o tratamento dado às esculturas, tanto do ponto de vista das técnicas e dos materiais quanto do acabamento artístico.

As esculturas, até esse momento, eram feitas com papel machê ou isopor. Raul Diniz introduziu em São Paulo a fibra de vidro, um material mais leve e com maiores possibilidades de reprodução e de acabamento (**fig.97**).

Mas as novidades propostas por Raul Diniz nas esculturas não se limitaram às técnicas. Contando com escultores e pintores de acabamento muito competentes em sua equipe, Raul apresentou, pela Unidos do Peruche, esculturas



com um acabamento diferenciado e muito próximas das que conhecemos hoje, com uma pintura que ressalta e valoriza a forma, a partir do uso de diversas gradações de cor (**fig.99**).

Outro elemento importante, nos carros alegóricos, são os destaques, cujas fantasias foram se transformando, ao longo dos anos, no mesmo ritmo dos carros alegóricos. Os destaques também tiveram sua responsabilidade aumentada: surgiu a necessidade de o destaque visitar o barracão, onde são feitas as alegorias, com mais frequência, para saber as dimensões, os detalhes técnicos e os demais elementos do conjunto da alegoria em que vai desfilar. Se o destaque elaborar sua fantasia em desacordo com as dimensões da alegoria, o resultado pode ser comprometedor, tanto para os olhos de quem está assistindo ao desfile, como para o julgamento do quesito alegoria. Conseqüentemente, comprometeria o resultado final do concurso, para o qual a escola se preparou durante um ano (**fig.100**).





fig. 76 (disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/1.htm>)

Carro alegórico da Nenê de Vila Matilde em 1960, para o enredo “O Despertar de um Gigante”.

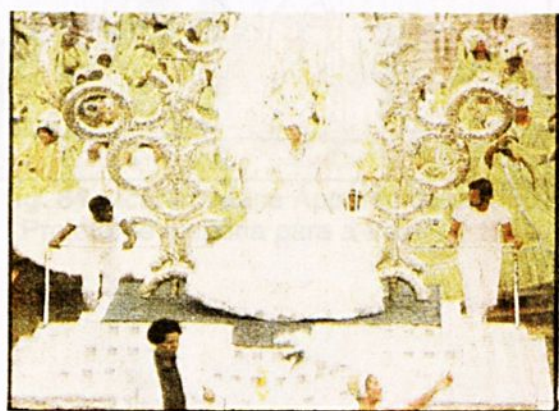


fig. 78 (Folha da Tarde)
Camisa Verde e Branco, 1979.



fig. 80 (acervo do autor)
Rosas de Ouro, 1982.



fig. 77 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Imperador do Ipiranga, 1980.



fig. 79 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Alegoria da Imperador do Ipiranga em 1980, com adereços giratórios.



fig. 81 (acervo do autor)
Barroca Zona Sul, 1982.



fig. 82 (acervo: Maria Aparecida urbano)
Imperador do ipiranga, 1979.

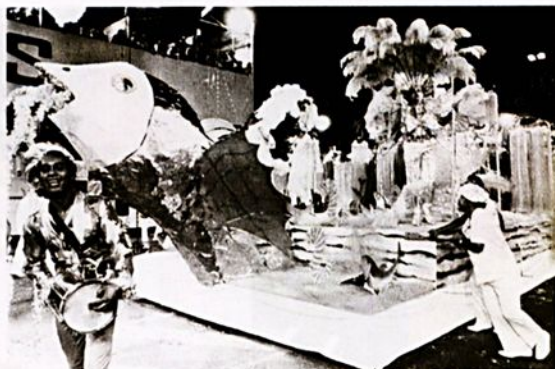


fig. 83 (acervo: Dep. Cultural – Sociedade
Rosas de Ouro)
Rosas de Ouro, 1982.

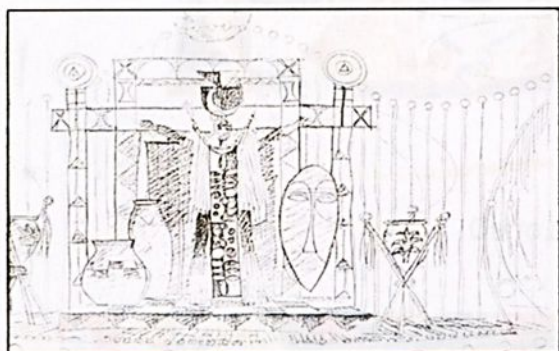


fig. 84 (acervo: Maria Aparecida urbano)
Projeto de alegoria para a Vai-Vai, 1985.



fig. 85 (acervo: Maria Aparecida urbano)
Vai-Vai, 1985.



fig. 86 (acervo: Maria Aparecida urbano)
Imperador do Ipiranga, 1983.



fig. 87 (Manchete)
Carro com destaques de composição na
Vai-Vai em 1987.

fig. 88 (acervo: Dep. Cultural – Sociedade Rosas de Ouro)
Carro alegórico giratório na Rosas de Ouro, 1983.



fig. 88 (acervo: Maria Aparecida urbano)
Carro alegórico articulado na Imperador do Ipiranga, 1982.



fig. 89 (acervo: Dep. Cultural – Sociedade Rosas de Ouro)
Carro alegórico giratório na Rosas de Ouro, 1983.



fig. 90 (acervo: Dep. Cultural – Sociedade Rosas de Ouro)
Rosas de Ouro, 1983.



fig. 92 (Carlos Castilho)
Camisa Verde e Branco, 1987.



fig. 91 (acervo: Dep. Cultural – Sociedade Rosas de Ouro)
Detalhe de “queijo” decorado com placas de vacuoform. Rosas de Ouro, 1983.



fig. 93 (Carlos Castilho)
Vai-Vai, 1987.



fig. 94 (acervo: Antônio César Viola)
Barroca Zona Sul, 1986.



fig. 95 (acervo: Maria Aparecida urbano)
Alegoria representando a Lavagem do Bonfim, com efeitos de iluminação. Vai-Vai, 1985.



fig. 96 (acervo: Raul Diniz)
Unidos do Peruche, 1987.

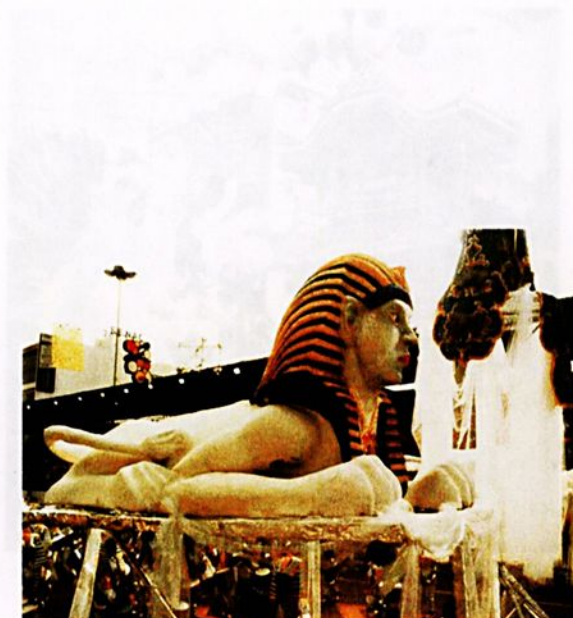


fig. 97 (acervo: Raul Diniz)
Unidos do Peruche, 1987.



fig. 98 (acervo: Raul Diniz)
Unidos do Peruche, 1987.



fig. 99 (acervo: Raul Diniz)
Unidos do Peruche, 1988.



fig. 100 (Manchete)

Destaque, com fantasia desproporcional ao carro. O costeiro, muito pesado, despenca, prejudicando a apresentação da escola. Barroca Zona Sul, 1983.

2.3.3 Abre-Alas

O conceito de carro abre-alas, da década de 80, não é o mesmo que o contemporâneo deste elemento obrigatório no desfile das escolas de samba. Por força do regulamento, o abre-alas é, hoje, um grande carro alegórico, que traz, obrigatoriamente, o nome da escola. Mas nem sempre foi assim.

A princípio, as escolas tinham por obrigação trazer, como primeiro elemento de seu cortejo (antes da comissão de frente), informações como o seu nome e o nome do enredo que estava sendo apresentado. Havia uma maior liberdade para o suporte dessas informações, que poderia ser um tripé, um quadripé (que muitas vezes sustentava um painel ou um portal), um carro ou até mesmo uma combinação desses elementos.

O abre-alas foi se transformando junto com os demais elementos visuais das escolas de samba durante a década de 80. Os quadripés, que sustentavam painéis, começaram a ganhar tratamento mais sofisticado. Os adereços de inspiração barroca eram (e ainda são) um elemento praticamente “neutro”, que se encaixa em praticamente todos os enredos (ver o subcapítulo 4.4). Eles constituem, apenas, um complemento visual ou mesmo um resplendor, que enfatiza a nobreza do objeto ou informação textual que está emoldurando (**fig.101**). Enredos inusitados podem permitir o uso de materiais e de formas originais (**fig.102**). O dilema está no fato de a originalidade ficar fortemente registrada na memória dos sambistas, razão por que é facilmente criticada e taxada como “plágio” quando reeditada, ao passo que o luxo e o brilho se mantêm pela sua própria grandeza e capacidade de “encher

os olhos” do público, ainda que de forma não original. É um elemento constante que não tem um autor definido, e do qual todos podem se apropriar.

Além do nome da escola e do enredo, já era usual nos desfiles da Avenida Tiradentes o uso do símbolo da escola que, muitas vezes, podia dialogar com o próprio enredo.

Na **fig.103**, podemos observar que a rosa dourada, símbolo da Rosas de Ouro, repousa sobre uma almofada gigante, assim como ocorreu com a jóia que a ordem religiosa da Rosa de Ouro presenteou a Princesa Isabel em 1888, como gratidão pela Abolição da Escravatura. Esse episódio inspirou a escolha do nome desta agremiação. Uma adequação do símbolo da escola ao enredo pode ser percebida na **fig.106**: para apresentar o enredo “São Paulo, Seu Povo, Sua Gente”, a rosa trazia dentro de si um mapa do Estado de São Paulo; e, dentro desse mapa, um globo giratório, com meridianos de diversas cores, simbolizando o mundo e as diversas etnias. A escola queria dizer, poeticamente, que o mundo estava dentro de São Paulo, e São Paulo estava na Rosas de Ouro.

Uma das primeiras ocorrências de adaptação do símbolo de uma escola ao enredo, no abre-alas, aconteceu em 1983, na Imperador do Ipiranga: a coroa, símbolo da escola, tinha acabamento com arte plumária, e vinha sustentada por flechas e cercada por uma composição de destaques fantasiados de índios. O enredo era “Ymembuy”, uma lenda contava a história de uma índia charrua que se apaixonou por um bandeirante durante a colonização do Rio Grande do Sul (**fig.104**).



fig. 101 (acervo do autor)
Barroca Zona Sul, 1982.



fig. 102 (acervo do autor)
Barroca Zona Sul, 1983.

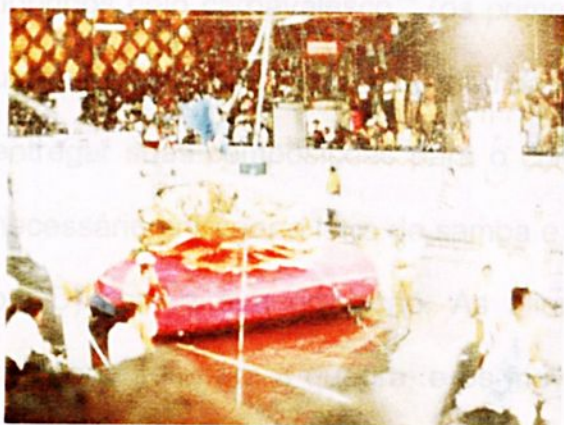


fig. 103 (acervo: Dep. Cultural –
Sociedade Rosas de Ouro)
Rosas de Ouro, 1980.



fig. 104 (acervo: Maria Aparecida
Urbano)
Imperador do Ipiranga, 1983.



fig. 105 (acervo: Dep. Cultural –
Sociedade Rosas de Ouro)
Rosas de Ouro, 1985.



fig. 106 (Carlos Castilho)
Rosas de Ouro, 1987.

3 O FAZER ARTÍSTICO

3.1 – O CICLO ANUAL DE UMA ESCOLA DE SAMBA

O ciclo da construção do carnaval de uma escola de samba começa geralmente nos meses de março, abril e maio, quando um número reduzido de diretores escolhe o tema, que passa a ser desenvolvido. Enquanto são criados os figurinos pelo carnavalesco¹⁴ (os primeiros a ser entregues são os dos destaques), uma sinopse do enredo é distribuída aos compositores, que terão um prazo para entregar suas composições para o concurso de escolha do samba. Geralmente, é necessário entregar a letra do samba e uma fita cassete (ultimamente, tem-se usado o CD) com a sua gravação. As eliminatórias de escolha do samba atraem os componentes para a quadra, e os movimentam na torcida pelo samba preferido. É comum escolher, para compor a mesa de jurados, pessoas representativas dos diversos setores da agremiação. O período de escolha do samba-enredo costuma ser de julho a outubro, e a escolha do samba-enredo é, em geral, uma festa grandiosa, só comparável à do aniversário da escola.

Logo após a escolha do samba-enredo, é organizada uma festa para a apresentação dos protótipos das fantasias (que na década de 80 eram chamados de “pilotos”). Nesta festa os chefes-de-ala – os principais convidados – escolhem as

¹⁴ A figura do carnavalesco não existia em todas as escolas de samba de São Paulo no início dos anos 80. Muitas vezes o processo de criação do desfile era totalmente construído em mutirão, como vizinhos que se encontram para fazer e soltar um balão em festas juninas. O figurino, tão importante na atualidade, muitas vezes nem era feito: os carnavalescos ou modelistas criavam as fantasias a partir da experiência com materiais diversos, reaproveitamento de tecidos e adereços de carnavais anteriores. O mesmo poderia ocorrer com as alegorias.

fantasias que suas respectivas alas vestirão. Algumas escolas centralizam a confecção das fantasias de ala em um único atelier; outras confiam a cada chefe-de-ala a execução do figurino. Os ensaios começam, e os componentes escolhem e encomendam suas indumentárias, expostas pelos chefes-de-ala no ensaio. Na década de 80, era comum haver fantasias dos mais diversos preços e materiais, o que possibilitava componentes das mais diversas condições financeiras participarem do desfile. O mesmo ocorre em menor escala na atualidade: o preço nivelado por cima das fantasias alija do desfile as pessoas mais pobres e consolida a participação das classes média e alta nos desfiles.

As maiores preocupações da diretoria da escola de samba, depois da escolha do samba e da apresentação dos protótipos, estão na captação de recursos para poder materializar o seu projeto de carnaval: captações de bilheteria, de bar, patrocínios e a sempre incerta verba oficial, que muitas vezes chega às vésperas do desfile. Por volta de dezembro já se iniciaram os trabalhos de serralheria e carpintaria no barracão. Os festejos de Natal e de Ano Novo afastam muitos componentes que aproveitam o feriado para viajar, o que era um grande problema ainda nas décadas de 80 e 90, pois a maior parte da mão-de-obra do barracão ainda era voluntária, e não havia trabalho mediante contratos formais.

Muitas vezes, o barracão¹⁵ é vizinho à quadra, ou ocupa parte dela. E é muito angustiante trabalhar contra o tempo, no mês de janeiro, ouvindo os últimos ensaios, acompanhando as chamadas do desfile na televisão e vendo boa parte das

¹⁵ Barracão, numa escola de samba, é o espaço onde são construídas as alegorias. Pessoas que não conhecem o meio costumam confundi-lo com a quadra, local onde acontecem os ensaios.

alegorias ainda “no ferro”¹⁶. É nesse período que blocos de isopor ganham, em poucas horas, formas de esculturas, rolos de papel celofane, acetato e vidrilhos viram adereços. Finalmente, os “ferros”¹⁷, que teimam em aparecer, são cobertos por soluções de panejamento.

3.2 OS PRIMEIROS CARNAVALESCOS

O termo “carnavalesco” só passou a ser utilizado popularmente, para designar o artista responsável pela supervisão artística de uma escola de samba a partir de 1976, no Rio de Janeiro. Ainda nesse ano a revista Manchete, em sua edição de carnaval, referia-se ao “cenógrafo Arlindo Rodrigues”, como responsável pelo desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel. Arlindo foi o único carnavalesco citado em toda a edição, mesmo que ainda sem essa denominação. Mas foi também em 1976 o ano da revelação definitiva de Joãozinho Trinta como o mais famoso carnavalesco do país, em virtude da revolução visual que ele propôs com a Beija-Flor de Nilópolis e suas muitas vitórias. Além da revolução do luxo, Joãozinho tornou-se notório pelos seus questionamentos quanto aos limites formais das fantasias e alegorias, e aos limites do regulamento, propondo temas internacionais que fugiam da obrigatoriedade de brasilidade no enredo. Concedendo entrevistas polêmicas à imprensa, com máximas como “povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual”; encabeçando projetos sociais como a inclusão de

¹⁶ Quando ouvimos um sambista dizer que uma alegoria está “no ferro” significa que a mesma ainda não saiu da fase de serralheria. Estar com a alegoria “no ferro” a poucos dias do desfile pode significar atraso.

¹⁷ O “ferro” aparecendo é um problema comum na finalização das alegorias quando, mesmo depois de decorada, a mesma deixa à mostra, ainda, estruturas metálicas de sua sustentação.

crianças de rua nas oficinas de criação de carnaval ou, ainda, com os mutirões de moradores para a urbanização das favelas de Nilópolis, Joãozinho passou a ser notícia não apenas no carnaval, mas, sim, durante todo o ano. E foi ele o primeiro a declarar sua profissão como “carnavalesco”¹⁸.

3.2.1 Talismã, Edson Machado e Gugu: a “escola” carioca

Em São Paulo, a referência mais antiga entre os sambistas na função de carnavalesco é Octávio da Silva, conhecido como Talismã (**fig.107**). Nascido no Rio de Janeiro, foi convidado em 1967 por Inocêncio Tobias para atuar no Cordão Camisa Verde e Branco. Além de artista plástico responsável pela criação de fantasias e adereços, Talismã também foi compositor e colaborou com o carnaval de diversas agremiações da cidade.

Grande parte da fama de “escola inovadora” que a Mocidade Alegre desfruta se deve ao trabalho do carioca Edson Machado. Edson, que já tinha conquistado títulos pela Portela, foi contratado pela escola em 1973 e introduziu, em São Paulo, os figurinos com motivos africanos. Além da Mocidade Alegre, Edson Machado também fez trabalhos para a Nenê de Vila Matilde, Barroca Zona Sul e Unidos do Peruche.

¹⁸ A origem do conceito atual de carnavalesco pode ser considerada no ano de 1959, quando Fernando Pamplona, professor da Escola Nacional de Belas Artes, passou a colaborar com a criação de figurinos para o Salgueiro. Nos anos seguintes, Pamplona convidou alguns alunos para participar das criações artísticas, dentre eles Rosa Magalhães e Maria Augusta. Também convidou Arlindo Rodrigues e Joãozinho Trinta (o primeiro era cenógrafo e, o segundo, bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro). Todos estes artistas acabaram especializando-se na criação de desfiles carnavalescos e se espalharam por diversas escolas de samba cariocas. Na década de 70 surgiram também outros carnavalescos famosos, como Fernando Pinto (que mostrava influências do movimento tropicalista em suas criações), Viriato Corrêa e Renato Lage.

Outro carnavalesco de origem carioca que ajudou a construir o visual do carnaval paulistano foi Augusto Henrique Alves, o Gugu (**fig.108**). Contratado pela Camisa Verde e Branco em 1977, ele atuou nos seus barracões até 1990. O site www.camisaverde.com.br, em uma página dedicada a este artista, afirma que Gugu era

... muito dedicado e interessado em passar uma mensagem positiva aos foliões, derrubando o mito de que o carnaval é apenas uma festa pagã. Pode sim, mesclar a alegria com informações culturais, pois ali é um momento em que os donos da festa são, geralmente, pessoas sem acesso a muitas informações e lazer no decorrer dos próximos dias do ano. Sempre alimentando veias famintas por informações, viajou também à Espanha e Itália em busca de aprimorar os seus conhecimentos.(...) Desenvolveu, também, os seguintes enredos: Almôndegas de Ouro - 1979, Acima de tudo, mulher - 1980, Amor, sublime amor - 1981, Negros Maravilhosos "Mutuo Muindo Kitoko" - 1982, Verde que te quero verde - 1983, Os Três Encantos do Rei - 1984 e Ginga Brasil Moreno, Menino Cor de Canela - 1985, além de desenvolver o barracão as alegorias e as fantasias dos camavais de 1986, Fantasia Sonho Sem Fim, Barra Funda, Estação Primeira - 1987, Convite para amar - 1988 e Quem Gasta Tudo num Dia, no Outro Assovia - 1989, sempre com belos carros alegóricos, os mais belos já vistos no carnaval do Estado. Inovou, na elaboração das alegorias - baseadas todas em organogramas e maquetes pré-estabelecidas, na originalidade de fantasias luxuosas e refinamento na utilização de materiais rústicos como sisal e ráfia. Com a psicologia de um bom administrador, comandava os trabalhos no barracão delegando poderes a seus colaboradores e dividindo sempre com eles os méritos das fenomenais criações. Os camavais feitos por Augusto o tornaram imortal na verde e branco. Carnavalesco e muito mais amigo que profissional adotou a escola, melhor dizendo, a "nação verde e branco", no coração, sendo uma peça importante dentro da administração da escola ao lado do Presidente Carlos Alberto Tobias. As reuniões na escola só ocorriam com a presença de Augusto. Portanto, quando esse estava ausente pelo excesso de tarefas, como era de costume, as reuniões não eram realizadas. Mas o presidente sabia das coisas, porque os camavais da escola, exatos doze, desenvolvidos por Gugu, sempre reverteram em bons resultados. Até hoje nos emociona ao lembrar: a réplica perfeita do metrô (Barra Funda, estação primeira -1987), as máscaras dos orixás (Os três encantos do rei - 1984), o bar sobre rodas (Convite para Amar - 1988).

A gratidão que a Camisa Verde e Branco demonstra a Gugu confirma a valorização que os artistas de carnaval começaram a ter a partir da segunda metade

da década de 70, valorização essa que se tornou mais intensa na década seguinte. Concomitantemente, há a valorização dos elementos visuais no desfile das escolas de samba paulistanas e o conseqüente aumento da complexidade da preparação desses desfiles.

Escolas menores também buscavam absorver elementos cariocas em seus desfiles, mas de outra forma: sambistas paulistanos viajavam para o Rio de Janeiro, para assistir ao desfile das campeãs, no sábado seguinte ao carnaval. E traziam na “bagagem” de volta muitos objetos, como chapéus e alegorias de mão que os componentes das escolas campeãs cariocas jogavam para o público enquanto desfilavam, além de adereços e ornamentações de alegorias, saqueadas na área de dispersão da Rua Marquês de Sapucaí. No caso da escola de samba Imperador do Ipiranga, esses chapéus e demais adereços trazidos na bagagem dos turistas, em 1977, foram cuidadosamente estudados por membros da comissão de carnaval da escola, como Dirce Zungallo (esposa do então presidente Humberto Zungallo Neto) e Cássia Toporcov (esposa do fundador da escola, Laerte Toporcov). A partir desse “estudo”, a escola passou a utilizar novas técnicas de bordado, de colagem, aramagem e uso de materiais para a confecção de fantasias e alegorias.

3.2.2 Maria Aparecida Urbano

A decoradora Maria Aparecida Urbano (**fig.110**) é foliã desde criança. Ao vencer sucessivos concursos de decoração de vitrines de natal, promovidos pelo Clube de Lojistas do Ipiranga na década de 70, chamou a atenção de Laerte

Toporcov, que a convidou para organizar visualmente os desfiles da Imperador do Ipiranga. Dona Cida, como é conhecida pelos sambistas da cidade, foi a primeira a ser conhecida como “carnavalesca”. Dona Cida trouxe para a Imperador do Ipiranga o estilo que marcava suas vitrines: materiais leves, transparências, elementos vazados. Sobre Dona Cida, o caderno “Mulher” da Folha de São Paulo de 13 de fevereiro de 1983 afirmou o seguinte:

Comparar os carnavais de São Paulo e do Rio de Janeiro é bobagem, mas que nós temos o nosso Joãozinho Trinta, isso nós temos mesmo. De saias. Nada mais nada menos que Maria Aparecida Urbano, uma decoradora de 48 anos. É ela nossa única carnavalesca no sentido literal da palavra: suporta toda a responsabilidade das pesquisas sobre o tema de samba-enredo e pela criação das alegorias, figurinos e adereços. (...) Aparecida circula incessantemente entre os carros alegóricos em fase final de montagem, dando conselhos e orientações aos integrantes que a auxiliam. A oficina esbanja brilho, adereços de prata espalhados por toda a sala. (...) Apesar do luxo, Aparecida não recebe um tostão por seu requebro organizativo. Seu prazer é ver a idéia concretizada no asfalto: “É colocar na avenida os carros em movimento, tudo girando colorido”(…)

Dona Cida foi carnavalesca da Imperador do Ipiranga até 1983. Em 1984, criou o carnaval da Nenê de Vila Matilde e, em 1985, desenvolveu o enredo da Vai-Vai. Em 1987, lançou o livro “Arte em Desfile – Escola de Samba Paulistana”, em co-autoria com Yolanda Lhulier dos Santos e Neusa Neif Nabhan. Nesse livro, Dona Cida registra aspectos importantes da metodologia de criação artística pelas escolas de samba paulistanas na época. Nos anos seguintes, além de ter desenvolvido carnavais para as escolas de Samba Unidos de São Lucas e Barroca Zona Sul, também revelou-se uma consistente pesquisadora do folclore paulista, participando de muitas palestras e discussões sobre o assunto. Lançou, em 2004, o livro Sampa, Samba, Sambista – a Biografia de Oswaldinho da Cuíca. Nos últimos anos também tem trabalhado como professora no curso de formação de jurados da

UESP e também como comentarista na transmissão dos desfiles, pela Rádio Jovem Pan.

3.2.3 José Maria Zolesi

Um carnavalesco típico de escolas tidas como “pequenas” foi José Maria Zolesi (**fig.111**). Criador de fantasias e de adereços no Conservatório Musical Mário de Andrade, iniciou seus trabalhos como carnavalesco na Flor de Vila Dalila em 1981. Zolesi sempre pareceu não se prender muito a figurinos e sempre preferiu criar as fantasias diretamente, relacionando materiais muitas vezes pouco comuns ao carnaval. Suas alegorias costumam ser muito simples e objetivas, com esculturas e pessoas emolduradas por grandes “massas” de panejamento. Também trabalhou na Colorado do Brás, na Imperador do Ipiranga, na Barroca Zona Sul (em parceria com Maria Aparecida Urbano) e na Tom Maior. Nesta última, Zolesi trabalhou por mais tempo: de 1993 a 2000, quando começou a afastar-se do carnaval, por problemas com a saúde.

3.2.4 Tito Arantes Filho

Em 1975, o administrador de empresas Tito Arantes Filho era componente da Ala Bafo de Jibóia, da Mocidade Alegre. Ele começou a atuar como carnavalesco, em 1977, na recém-fundada Águia de Ouro e, 10 anos depois, tornou-se carnavalesco da sua escola de origem: a Mocidade Alegre. Ali, revelou-se empenhado na construção do luxo e na absorção de novas tecnologias para o

carnaval. São exemplos de seu criativo trabalho de pesquisa: a movimentação de alegorias, a iluminação e outros efeitos cenográficos, como o uso, em 1990, de uma máquina que disparava flocos de espuma, simulando neve, no abre-alas da Mocidade Alegre, que simbolizava a Era Glacial. Ainda em atividade, Tito Arantes tem como característica marcante em seus desfiles o grande número de destaques de luxo.

3.2.5 Raul Diniz

Um dos carnavalescos mais respeitados de São Paulo ainda em atividade é o publicitário Raul Diniz (**fig.112**). Nascido em 1952, na capital paulista, Raul também é pintor, cenógrafo, figurinista e publicitário. Grande admirador da obra de Pablo Picasso, assume toda a influência que recebe do último em suas criações. Na década de 70, Raul ainda era um “roqueiro” avesso às escolas de samba. Seu primeiro contato com o carnaval foi em 1981 na Escola de Samba Prova de Fogo, já como carnavalesco. Dois anos depois já respondia como figurinista da Mocidade Alegre, ao executar o enredo “A Ilusão do Fantástico Eldorado”, de J. Muniz Jr. Seguindo o mesmo destino de outros carnavalescos de seu tempo, Raul Diniz atuou em várias escolas, como Unidos do Peruche, Barroca Zona Sul, Camisa Verde e Branco e Rosas de Ouro. Um dos trabalhos mais memoráveis de Raul Diniz foi o de ser um dos mentores do processo de transformação do Bloco Carnavalesco Gaviões da Fiel em uma grande escola de samba. O longo período em que esteve à frente do carnaval da agremiação (entre 1991 e 1997) teve como ponto alto o antológico campeonato de 1995.

As características mais marcantes de Raul Diniz são a praticidade, o arrojo, e a busca em “criar”, “inventar formas”, ao invés de repetir fórmulas. Alguns elementos são recorrentes em seus enredos, como arlequins e dominós. Segundo o próprio Raul, esses elementos são uma forma de atrelar os enredos à folia, elemento principal do carnaval. Sua busca pela simplicidade, praticidade, e a fama de sempre entregar o carnaval “pronto” na hora do desfile, fazem de Raul um dos carnavalescos mais respeitados entre os dirigentes das escolas.

Raul é o único carnavalesco formado em São Paulo que já recebeu (e prontamente recusou) convite para trabalhar no carnaval carioca. No ano da conclusão desta dissertação, Raul Diniz foi carnavalesco da Vai-Vai.

3.2.6 Pedro Luiz Pinotti (Pedrinho)

O cenógrafo Pedro Luiz Pinotti (**fig.113**) ingressou no carnaval paulistano em 1980, como chefe de ala na Mocidade Alegre. SILVA, em sua dissertação de mestrado, mostra uma rica entrevista onde Pedrinho, como é mais conhecido, relata sua biografia. Com o afastamento de Edson Machado, por motivo de doença, a Mocidade Alegre confiou o carnaval de 1981 a Pinotti, que propôs um enredo original sobre o canto dos escravos trabalhadores em Minas Gerais, nos ciclos do ouro e dos diamantes. Esse canto era conhecido por “vissungo”. A pesquisa desse enredo teve por base o livro “O Garimpo em Minas Gerais”, de Aires da Mata Machado. Nesse primeiro grande trabalho, o carnavalesco já revelou sua

principal característica: o rigor na pesquisa e o esforço para que as fantasias e alegorias retratem o enredo fielmente, de forma que o público, que nem sempre tem acesso ao texto do enredo, compreenda toda a proposta.

Depois de dois anos atuando na Mocidade Alegre, Pinotti foi trabalhar na Rosas de Ouro, no antológico desfile de 1984, que homenageava a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e sagrou-se bicampeã. O excesso de ornamentos e detalhes de finalização incomodou jurados de alegoria, que lhe tiraram pontos.

O apelido de “Pedrinho” foi dado a este artista pelo presidente da Nenê de Vila Matilde, Alberto Alves da Silva Filho (Betinho), que certa vez declarou: “No Rio tem o Joãozinho Trinta, e aqui em São Paulo nós temos o Pedrinho Trinta”. Também conhecido como “carnavalesco de milagres”, pela facilidade de aproveitar materiais baratos, Pedrinho tem passado os últimos anos trabalhando em escolas pequenas, que não dispõem de muitos recursos financeiros.

3.2.7 Joãozinho Trinta

Em 1988, após uma sucessão de bons desfiles da Unidos do Peruche, criados por Raul Diniz, o presidente Valter Guariglio foi ao Rio de Janeiro para contratar o famoso carnavalesco Joãozinho Trinta, figura lendária do carnaval.

Na verdade, os carnavais de 1989 e 1990 da Peruche foram executados por uma equipe de confiança de Joãozinho, que fazia visitas

esporádicas ao barracão. O resultado na avenida foi surpreendente nos dois carnavais, com formas, movimentos e materiais até então nunca trabalhados em São Paulo (**fig.114**). Mas muitos sambistas de São Paulo se ofenderam com essa notória valorização do estilo de Joãozinho Trinta e apontaram, como motivo a repetição, na Peruche, de figurinos, esculturas, adereços, e até de alas inteiras já utilizadas nos desfiles anteriores da Beija-Flor de Nilópolis, pelo próprio carnavalesco. E o alto investimento da Peruche não foi suficiente para conquistar o campeonato, perdido em 1989 para a Camisa Verde e Branco (que trouxe figurinos de Raul Diniz e alegorias de Gugu). Em 1990, nova derrota, e para os mesmos carnavalescos: Raul Diniz, que executou o carnaval da Rosas de Ouro, e Gugu, responsável pelo carnaval da bicampeã Camisa Verde e Branco.

Embora sem ter conquistado títulos nos dois anos que contou com a colaboração de Joãozinho Trinta, a Unidos do Peruche influenciou o fazer artístico das demais escolas, principalmente nas fantasias, que se verticalizaram, e também na suntuosidade dos carros alegóricos. Uma das intenções que a Peruche tinha ao contratar Joãozinho era a de instituir projetos sociais, semelhantes aos muitos que o carnavalesco encabeçava no Rio de Janeiro, com crianças carentes. Projetos deste tipo só tomaram vulto em São Paulo em 1995, com a Rosas de Ouro, pioneira em São Paulo com este tipo de trabalho, que foi intitulado "Projeto Samba se Aprende na Escola".



3.2.8 As experimentações teatrais da Vai-Vai

A Vai-Vai, ao contrário das demais grandes escolas de samba paulistanas, é sediada no centro de São Paulo, na região da Bela Vista conhecida como Bixiga, um lugar famoso pela intensa vida cultural, principalmente os teatros, além dos muitos restaurantes e casas de show. E, espontaneamente, a escola sempre atraiu artistas de diversos gêneros, que a adotaram como “escola de coração”. A aproximação dos artistas de teatro foi relatada em depoimento por Fernando Penteado, presidente da ala de compositores da Vai-Vai (informação verbal, em janeiro de 2005):

O Bixiga na década de sessenta tinha aquela vida boêmia tão gostosa, e o pessoal se integrava mesmo (...) Tinha um homem de teatro que desenhava alguns figurinos pra gente em plena rua, em frente ao Cine Rex, na Conselheiro Carrão. A gente conhecia ele como Madruga. A gente não chamava os artistas de “carnavalescos”. Este termo era até pejorativo (...). Teve um ano, 1968, o ano da oficialização, que os nossos figurinos foram desenhados pelo Dener, aquele costureiro famoso. Artur Alves Messias, mais conhecido como Caio, entrou na escola em 1966, quando ainda éramos cordão. Essa gente de teatro ia se integrar com a escola mais cedo ou mais tarde. O Bixiga era e ainda é cheio de teatros, e esses teatros fazem parte da nossa comunidade. O Caio não trabalhava sozinho, ele era auxiliado pela sua esposa, a Tina, e também por um japonês chamado Minoru. Eles sempre criavam coisas diferentes. A gente até torcia o nariz, achava estranho, pois as outras escolas como o Camisa e a Mocidade vinham cheios de brilhos, espelhos, aquelas coisas barrocas, e o Vai-Vai, na hora de desfilar, só tinha umas estruturas tubulares, umas coisas quadradas, com um monte de panos esvoaçando... Mas daí vinha o resultado da apuração, e a gente ganhava notas altas nas alegorias diferentes. Não teria porque mexer em time que estava ganhando, né? Outro artista que trabalhou muito no barracão do Vai-Vai foi o Ulisses Cruz, que é diretor de teatro, de cinema, de televisão(...).

O diretor Ulisses Cruz, citado no depoimento acima, era um dos colaboradores que desenhava figurinos para a Vai-Vai, assim como Luis Carlos Rossi e Fábio Brando, que são cenógrafos, aderecistas e mantêm, atualmente, um



atelier em sociedade, muito bem conceituado entre companhias de teatro de todo o Brasil. Em depoimento, Luis Carlos Rossi afirmou que (informação verbal, em abril de 2005):

O Vai-Vai não saía por aí procurando gente de teatro prá fazer seu carnaval. Cada escola busca material humano onde está sediada, e o Vai-Vai estava no Bexiga, que era o maior pólo de teatro do país. Num ano, após o carnaval, nós sentamos com o Ulisses e tivemos uma conversa séria: - Ulisses, a gente pega os desenhos, muda tudo, resolvemos os pepinos...vamos desenhar...vamos assumir um carnaval? E a escola aceitou (...).

O carnaval da Vai-Vai relatado por Rossi em seu depoimento foi o de 1987 que, em sua ficha técnica apresenta, como carnavalesco, Ulisses Cruz e, como diretores de criação, Luis Carlos Rossi e Fábio Brando. Ulisses foi carnavalesco da Vai-Vai até 1989. De 1990 a 1995, os carnavalescos da Vai-Vai foram a dupla Rossi e Fábio. Avessos a influências cariocas no visual do desfile, Rossi e Fábio criaram desfiles originais, com figurinos “leves”, uso de materiais, cores e iluminação mais parecidos com o teatro que com carnaval (**fig.115**). E o resultado, indiscutivelmente, foi carnaval. Nas alegorias, muita simplificação de símbolos, objetividade e “limpeza visual”. “Nós tínhamos que criar um carnaval paulistano, com a cara de São Paulo, e acho que conseguimos”, afirma Rossi.

O trabalho de Rossi e Fábio, na Vai-Vai, pode ser apontado como um dos momentos mais originais da criação artística nas escolas de samba paulistanas. Com a saída desses artistas da escola, em 1995, por não concordarem em fazer um enredo em homenagem a uma empresária de casas noturnas chamada Liliam Gonçalves, a Vai-Vai prontamente passou a fazer carnavais parecidos com os de suas co-irmãs, sem os elementos teatrais que caracterizou seus desfiles por quase três décadas.

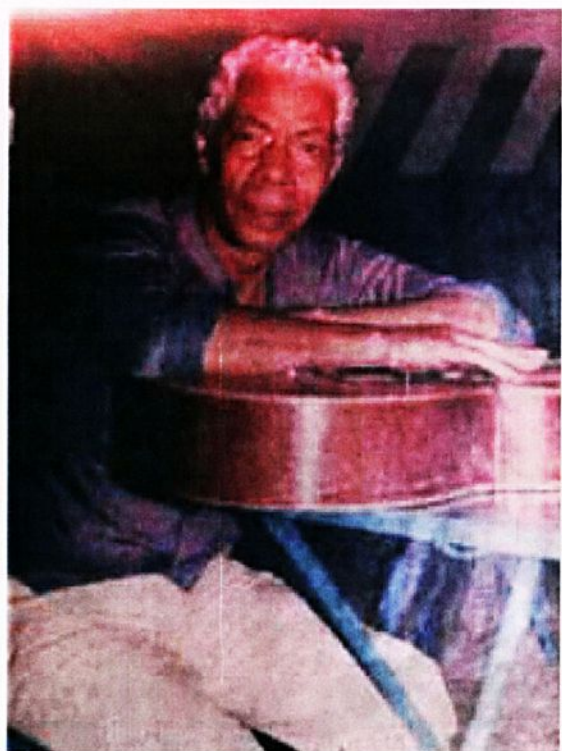


Fig. 107 (acervo do G.R.C.E.S.M. Camisa Verde e Branco)
Octávio da Silva, o Talismã.



fig. 108 (acervo do G.R.C.E.S.M. Camisa Verde e Branco)
Augusto Henrique Alves, o Gugu.



fig. 110 (Folha de São Paulo)
Maria Aparecida Urbano, em 1983.



fig. 111 (acervo da LIGA)
José Maria Zolesi

fig. 114 (Manchete)

Unidos do Pêruce em 1990, em um desfile concebido por Joãozinho Tônia.



fig.112 (Folha de São Paulo)
Raul Diniz, em 1983.



fig. 113 (acervo da LIGA)
Pedro Luiz Pinotti, o Pedrinho, em
2000.



fig.114 (Manchete)
Unidos do Peruche em 1990, em um desfile concebido por Joãozinho Trinta.



fig.115 (Manchete)
Desfile da Vai-Vai em 1987.

3.3 DEMAIS ARTISTAS DE CARNAVAL

As reportagens da imprensa durante a cobertura do carnaval enfatizam sempre as figuras mais importantes das escolas de samba: diretores, destaques principais, carnavalescos. Mas dificilmente conseguem oferecer um registro, para a História, de figuras importantes como artistas e técnicos responsáveis pela materialização das idéias propostas pelos carnavalescos ou pelos diretores de carnaval.

E tentar fazer este resgate é sempre muito difícil. Não havia contratos de trabalho registrados no papel. E também eram poucos os barracões que trabalhavam com profissionais, predominando o trabalho amador de simpatizantes das escolas de samba. No caso do carnaval paulistano da década de 80, diretores e carnavalescos lembram com carinho de alguns nomes de escultores, pintores, modelistas, serralheiros, figurinistas etc. Mas lembram-se apenas do primeiro nome ou do apelido, o que dificulta a pesquisa. Raul Diniz, por exemplo, cita pessoas como o escultor Jofre e o “faz-tudo” Belobo; Maria Aparecida Urbano, por sua vez, cita Isidoro Vasconcelos como um dos mais importantes escultores de barracão que São Paulo conheceu.

Serão apresentados aqui, com mais detalhamento, três artistas de carnaval importantes na década de 80: João Barbosa, o Batucada (que concedeu depoimento em março de 2005); Elina Faccio, que tem sua biografia registrada em uma reportagem da Folha da Tarde de 13.02.1983 e em uma revista institucional do G.R.C.E.S. Mocidade Alegre; e Antonio Américo Canalonga, o Tonhão, que mantém uma indústria de *vacuoform* no bairro do Ipiranga.

João Barbosa, mais conhecido como Batucada, nasceu em 1948, no bairro do Ipiranga. Ainda menino, ingressou em uma escola de samba já extinta, que se chamava Garotos do Ipiranga. Com a extinção da Garotos do Ipiranga, Batucada começou a freqüentar a Vai-Vai, onde tornou-se mestre-sala em 1976, junto com Cleusa (**fig.50**). Batucada foi mestre-sala da Vai-Vai até 1982. Nesse período, também fazia fantasias para uma das alas mais tradicionais da Vai-Vai: a ala da Dona Olímpia.

A partir de 1984, Batucada passou a fazer fantasias para a Barroca Zona Sul. Ora criava, ora interferia nos figurinos, de modo que estes pudessem ser materializados. A grande “marca” de Batucada, como aderecista, foi a criação e execução de fantasias “afro” (**fig.17 e 42**) e de fantasias de inspiração indígena que, nos anos de 1985, 1985, 1987, 1988, 1989, 1990, 1992 e 1994, predominaram nos desfiles da Barroca.

Atualmente, Batucada continua atuando no carnaval de escolas próximas à região onde nasceu e vive até hoje: Acadêmicos do Ipiranga, Bloco Carnavalesco Caprichosos da Zona Sul e Escola de Samba Brinco da Marquesa.

A italiana Elina Andreucci Faccio, já falecida, possuía prêmios por sua atuação como modelista no Teatro de Arena, no Teatro Oficina e no cinema (O Guarani) quando recebeu, em 1976, uma encomenda diferente: uma fantasia para uma passista da escola de samba Primeira do Itaim Paulista. A experiência foi muito gratificante e, no ano seguinte, Elina já estava executando figurinos para a Mocidade Alegre.

Além dos protótipos das fantasias, Elina também cuidava da confecção de figurinos tidos como “especiais”, como comissão-de-frente e destaques. Não fazia esses trabalhos apenas para a Mocidade Alegre, mas também para componentes de outras escolas.

Antonio Américo Canalonga, conhecido como Tonhão, foi presidente da Barroca Zona Sul no biênio 1983-1984. Durante sua gestão, a Barroca Zona Sul introduziu nas fantasias e alegorias o *vacuoform*. Esta técnica de produção de adereços era cara e só se encontrava no Rio de Janeiro.

Assim que deixou a presidência da Barroca, Tonhão passou a produzir adereços em *vacuoform* em uma fábrica que montou no bairro do Ipiranga. E, durante muitos anos seu nome ficou associado à técnica, sendo comum ouvirem-se, nos barracões ou em reuniões com os dirigentes, expressões como “mandei fazer a comissão-de-frente no Tonhão”, ou “essa escola de samba só tem placa de ponta a ponta...o barracão dela deve ficar no Tonhão...”

Além das placas de *vacuoform*, Tonhão também tornou-se popular por fazer estruturas de arame para sustentação de costeiros de fantasias. Atualmente, Tonhão continua fazendo aramagens e placas, mas sua indústria não é mais a única da cidade, uma vez que muitas escolas possuem sua própria máquina para reprodução a vácuo de adereços.



3.4 O BARRACÃO

Barracão é o termo usado pelos sambistas para designar o local onde são construídas as alegorias para o desfile. Na atualidade alguns barracões são bem equipados com máquinas, elevadores, refeitório, ambulatório, alojamento para funcionários, almoxarifado etc. Mas o quadro era diferente na década de 80: era muito difícil para qualquer escola manter o barracão, que muitas vezes nem existia, e os carros alegóricos acabavam sendo construídos e decorados na rua, expostos ao tempo.

Entre 1984 e 1989 muitas escolas fizeram seu barracão em um galpão cedido pela Administração Regional da Sé (atual subprefeitura), junto à Usina de Transbordo de Lixo da Ponte Pequena, um local próximo à Avenida Tiradentes. Este galpão, em 1986, abrigou as alegorias da Camisa Verde e Branco, Vai-Vai, Barroca Zona Sul, Colorado do Brás e Unidos do Peruche. Ao lado desse galpão, ficaram as alegorias da Imperador do Ipiranga, expostas ao ar livre e às fortes chuvas de janeiro. As divisões entre um “barracão” e outro, dentro do galpão, eram apenas estabelecidas com uma lona, que formava um “muro” de três metros de altura. Não havia possibilidade de essas agremiações esconderem segredos do seu carnaval como fizeram, em 1986, a Rosas de Ouro e a Flor de Vila Dalila (que já possuíam barracões próprios, anexos às suas quadras), a Mocidade Alegre e a Nenê de Vila Matilde (que possuíam barracões individuais, distantes de suas quadras). O barracão da Nenê, em 1985, foi um galpão ferroviário desativado, na Zona Leste (fig.117 e 118).

Havia um respeito mútuo entre as pessoas que trabalhavam nos barracões da Ponte Pequena, inclusive na privacidade de cada escola. Eram poucos os trabalhadores remunerados, geralmente serralheiros e escultores, e estes costumavam fazer trabalhos para mais de uma agremiação. A carpintaria e a decoração dos carros contavam com muitos trabalhadores voluntários, geralmente componentes das escolas, que podiam estar de férias, ou ainda, que varavam as madrugadas, motivados apenas pela militância.

Este perfil de “componente militante” atuando nos barracões foi desaparecendo durante a década de 90, em razão das necessidades técnicas que a escola de samba possui para apresentar seu carnaval e ganhar notas dos jurados. Uma das poucas escolas que ainda têm seu barracão aberto à participação dos componentes não-profissionais é a Imperador do Ipiranga, conforme relata SILVA. Esta participação do componente nos bastidores da festa, segundo a autora, tem um caráter orgiástico, dionisiaco, tão importante no carnaval, que certamente se reflete na beleza do desfile enquanto evento coletivo.

Ainda sobre a coexistência das agremiações no galpão da Administração Regional da Sé, é importante ressaltar que, além do respeito à privacidade, havia também coleguismo entre os trabalhadores e até entre dirigentes, sobretudo entre escolas grandes e pequenas, ou apenas entre escolas pequenas. Entre duas escolas grandes, esse “coleguismo” era quase impossível, pois elas eram rivais, e formavam um “pelotão de elite” dentro do Primeiro Grupo: Vai-Vai, Camisa verde e Branco, Mocidade Alegre, Nenê de Vila Matilde e Rosas de Ouro. Desta feita, um material que “sobrasse” no barracão de uma escola grande podia ser

cedido para uma escola pequena. Poderia também haver o empréstimo de uma máquina de solda, de um cortador de espelhos ou de cola de sapateiro. A escola pequena, por sua vez, poderia oferecer um almoço ou jantar especial, que confraternizava trabalhadores de todos os barracões.

O trabalho de barracão para um carnaval pode ser dividido em cinco partes, que não dependem necessariamente do encerramento de uma para iniciar outra:

- 1) levantamento do que sobrou do último carnaval e pode ser reciclado (chassis de carros alegóricos, adereços, "queijos", ferragens, esculturas, adereços);
- 2) serralheria, que é a soldagem dos "ferros" que darão forma às alegorias;
- 3) carpintaria (**fig.120**), (revestimento em madeira dos pisos, plataformas, saias e queijos);
- 4) escultura;
- 5) acabamento.

A escultura merece uma observação especial, pois mostrou, na década de 80, uma grande evolução. As simplórias esculturas de papel machê foram sendo substituídas, aos poucos, pelo isopor que, empapelado, permite um acabamento mais satisfatório à peça (**fig.119 e 121**). Em 1987, a Unidos do Peruche comprou muitas esculturas no Rio de Janeiro, usadas em anos anteriores pela Mocidade Independente de Padre Miguel. E a Barroca Zona Sul, que no mesmo ano encontrava-se rebaixada ao Segundo Grupo (conhecido atualmente como Grupo de Acesso), comprou esculturas da União da Ilha. No caso da Peruche, a intenção em

comprar esculturas do Rio de Janeiro era investir em um carnaval que fosse superior, com alegorias mais expressivas. Já na Barroca Zona Sul a compra dos adereços justificou-se na ausência de verba para fazer esculturas novas, ao passo que a União da Ilha, naquele momento, considerava as suas esculturas usadas como “sucata”. As negociações entre a Barroca e a União da Ilha foram mediadas por Edson Machado, que era carnavalesco da Barroca e residia no Rio de Janeiro.

A tendência de “importar” alegorias do Rio de Janeiro cresceu durante a década de 90, bem como a contratação de equipes completas de barracão e também de carnavalescos. Essas contratações não foram motivadas apenas pela vontade dos dirigentes das agremiações em construir um carnaval mais requintado. Havia, também, a questão financeira, pois a maioria das equipes de barracão vindas do Rio de Janeiro oferecia um serviço de melhor qualidade por um custo menor, se comparado aos artistas paulistanos.

A vinda de esculturas do Rio de Janeiro para os barracões das escolas paulistanas propiciou a absorção de novas técnicas de escultura, como a reprodução dos moldes em fibra de vidro.

As novas imposições arquitetônicas do sambódromo do Anhembi obrigaram as escolas a repensarem as dimensões de suas alegorias, para torná-las visíveis às arquibancadas. Os carros passaram a ser feitos em dois estágios: a base e o complemento que é encaixado por guindastes nas vésperas do desfile (**fig.122**), ou então por “talhas”, que são torres que têm sua altura controlada por correias.

A profissionalização dos artistas de barracão não significa que estes, necessariamente, tenham uma educação formal na área de artes visuais. Muitos artistas de barracão são autodidatas ou aprenderam sua arte com outros profissionais. E é interessante observar que um barracão se assemelha a um laboratório interdisciplinar de artes plásticas, onde desenho, pintura, gravura, modelagem, escultura e decoração são trabalhados de forma coletiva. Dada essa semelhança dos barracões com os laboratórios acadêmicos, podemos considerar que o barracão é um excelente espaço para um estudante de artes visuais vivenciar os saberes acadêmicos na prática, contextualizados no cotidiano da cidade e em uma produção cultural grande, expressiva e popular. O estudante, ao vivenciar o trabalho dos artistas de carnaval, não apenas aprende e exercita técnicas como também pode compartilhar conhecimentos de História da Arte e Estética, nem sempre de acesso facilitado aos artistas populares. Uma experiência bem sucedida do trabalho de universitários em barracões aconteceu na Rosas de Ouro nos anos de 1996, 1997 e 1998.

O projeto de pesquisa desta dissertação também contou com uma atividade de estágio de docência, onde estudantes do Bacharelado em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNESP fizeram uma visita ao barracão da Nenê de Vila Matilde, em dezembro de 2003, vivenciando todo o processo de construção de um desfile de escola de samba. A escolha do barracão da Nenê, para esta atividade, justificou-se pelo fato de a escola, naquele momento, estar preparando um carnaval em homenagem aos 50 anos da Bienal e fazer, nas fantasias e alegorias, releituras de diversas obras de artistas que já participaram da Bienal.





fig. 116 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Barracão da Imperador do Ipiranga,
Barracão da Vai-Vai, 1980.



fig 117 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Barracão da Nenê de Vila Matilde,
Barracão da Vai-Vai, 1984.



fig. 118 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Barracão da Nenê de Vila Matilde,
1984.



fig. 119 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Barracão da Vai-Vai, 1985.

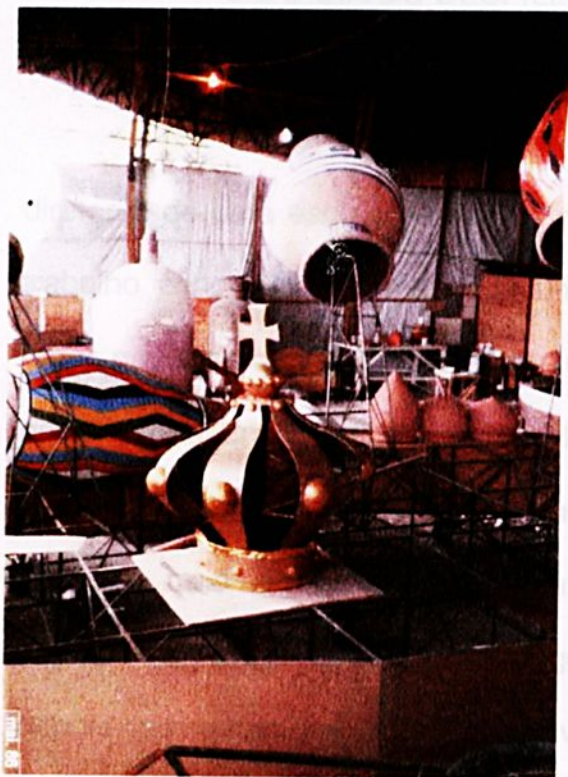


fig. 120 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Barracão da Vai-Vai, 1985.



fig. 121 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Barracão da Vai-Vai, 1985.



fig.122 (acervo: Raul Diniz)
Barracão da Rosas de Ouro, 2000.

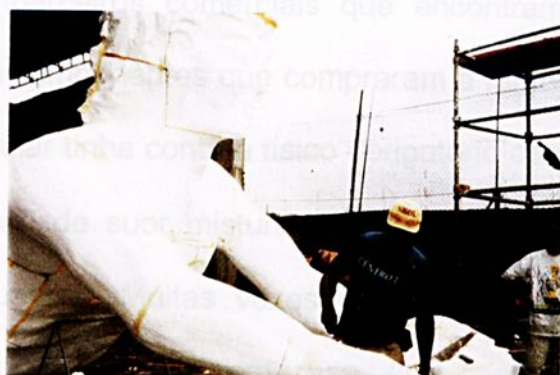


fig. 123 (acervo: Raul Diniz)
Barracão da Rosas de Ouro, 2000.

3.5 O DIA DO DESFILE

Não é difícil compreender a tensão que domina os componentes e diretores de uma escola de samba no dia do desfile, pois é o momento em que o trabalho construído durante todo um ano será mostrado publicamente, correndo todos os riscos que uma empreitada do tamanho de um desfile de escola de samba pode correr. Enfim, o final de um ciclo de intermináveis reuniões, eliminatórias para a escolha do samba-enredo, pechinchas em lojas de tecido, endividamentos diversos, madrugadas passadas em claro nas máquinas de costura ou colando espelhos para deixar os carros alegóricos mais bonitos, os ensaios superlotados depois das comemorações de ano novo.

Nos anos 80, a busca incessante e febril pelo sucesso da escola de samba no carnaval de São Paulo não conhecia ainda a profissionalização nem o reconhecimento pela sociedade e pelos parceiros comerciais que encontramos atualmente. Não havia as alas inteiras com componentes que compraram a fantasia pela Internet. Cada componente que ia desfilar tinha contato físico obrigatório com a escola, e conhecia com intimidade o cheiro de suor misturado com cerveja que costumeiramente emana do chão das quadras. Muitas vezes este componente acabava encarregado de concluir sua própria fantasia, em casa. O número de telefones residenciais nas comunidades mais pobres era muito pequeno, e a única maneira de se saber o que acontecia na sua “escola de coração” era indo na quadra.

Todos estes elementos tornam o dia do desfile da escola de samba algo importantíssimo na vida do sambista. É um ano inteiro da vida da pessoa que

está em jogo, com muitas outras escolas, lotadas de sambistas iguais a ele. Pode-se considerar, para o sambista que é apaixonado pela sua escola de samba, cada carnaval como um rito de passagem, como o verdadeiro reveillon. O carnaval se repete todo ano, mas nunca um carnaval é igual a outro.

Diferente da atualidade, onde os carros alegóricos devem ser levados à concentração com uma semana de antecedência, para ganharem as dimensões de desfile (que chegam aos 15 metros de altura e aos 44 metros de comprimento) e os últimos detalhes de acabamento, na década de 80 era comum as alegorias, que não ultrapassavam os quatro metros de altura, serem levadas para a avenida no dia do desfile, transportada por caminhões (**fig.124**) ou mesmo empurradas. A falta de planejamento ou de uma engenharia mais complexa para os carros alegóricos muitas vezes obrigava as escolas de samba a quebrarem muros e portões do barracões, pois o carro alegórico pronto não conseguia sair.

Horas antes do desfile os componentes se dirigem à sede da escola (**fig.125**). As calçadas à sua volta estão lotadas de barracas que vendem bebidas e sanduíches, abarrotadas de sambistas vestidos para o desfile. Nessas barracas há aparelhos de televisão sintonizados em emissoras que estão transmitindo os preparativos do carnaval ou o próprio desfile.

Faltando cerca de três horas para o desfile, os componentes são encaminhados para os ônibus cedidos pela administração municipal. Uma única escola de samba pode ocupar mais de 40 ônibus para o transporte de ida e volta dos componentes à sede. Nas escolas mais organizadas, os componentes já saem

da quadra com as alas montadas, e libera os ônibus conforme a ordem de determinada ala na montagem do desfile (**fig.126**).

No período em que o desfile do Grupo Especial acontecia na avenida Tiradentes, os ônibus deixavam os componentes na esquina da Avenida Santos Dumont com a Avenida do Estado (**fig.127**), em frente à Estação Ponte Pequena do Metrô (que em 1985 passou a se chamar Estação Armênia). Ao descer na área de concentração, muitos componentes se agitam, curiosos para ver os carros alegóricos prontos para o desfile e para tirar fotografias junto a esses carros (**fig.128**).

O excesso no consumo de bebidas, associado à tensão que antecede o desfile e à euforia do próprio carnaval, pode deixar algumas pessoas com o ânimo mais alterado, o que resulta em brigas (**fig.129**), rapidamente apartadas por dirigentes, que costumeiramente acalmam o componente exaltado, lembrando-o de que uma briga pode comprometer o sucesso da escola no desfile.

Os carros alegóricos, que na tarde anterior ao desfile foram levados à Avenida do Estado, eram empurrados para a ladeira da Avenida Santos Dumont, em direção à Avenida Tiradentes (**fig.130**), na ordem em que vão desfilar, seguidos pelas alas que os acompanham (**fig.131 e 132**). O posicionamento dos destaques sobre os carros não era difícil: como os carros dificilmente ultrapassavam os quatro metros de altura, uma simples escada ou uma empilhadeira industrial.

A escola “subia” a Avenida Santos Dumont “montada” e já concentrada (**fig.133**). Uma corda delimita o espaço para a permanência da escola até que se autorize sua passagem, pelos auto-falantes. O momento em que o componente vê a entrada da avenida de desfiles é, geralmente (**fig.134**), o ápice da emoção de cada carnaval: uma contraditória mistura de sensações, que vão desde a euforia por estar fazendo parte de um gigantesco “rio” cintilante à angústia de não saber se o público, que lota as arquibancadas, vai receber a escola friamente ou aplaudir calorosamente, cantando o samba-enredo com a agremiação.

Os dirigentes também costumam se emocionar, mas não podem perder a concentração, cuidando para que toda a escola desfile sem abrir “buracos” na evolução (espaçamentos muito grandes entre uma ala e outra ou até dentro de uma ala) e não pare de cantar o samba. Este último, não pode, em momento algum, atravessar (perder a sintonia entre o canto, os instrumentos de corda e a bateria).

Por mais que a escola de samba faça reuniões de planejamento, ensaie e cuide de todos os detalhes para a organização do desfile, nunca é possível prever o resultado final na sua totalidade. Ele depende de uma força coletiva, que é a soma dos desejos de seus milhares de integrantes. Por sua vez, estes devem conquistar um alto grau de sintonia com os desejos das dezenas de milhares de pessoas que estão nas arquibancadas, muitas vezes depois de horas enfrentando filas, chuva, sono e a percepção visual prejudicada depois de mais de 10 horas de muita informação visual.



fig. 124 (acervo de Maria Aparecida Urbano)
Alegoria da Imperador do Ipiranga sendo transportada sobre caminhão, 1983.



fig. 125 (acervo: Dep. Cultural da
Sociedade Rosas de Ouro)
Componentes, na quadra, se
preparam para o desfile (1985).



fig. 126 (acervo: Dep. Cultural da
Sociedade Rosas de Ouro)
Componentes se dirigindo para a
avenida, no interior de um ônibus
(1985)



fig. 127 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Aspecto da concentração, 1985.



fig. 128 ((acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Aspecto da concentração, 1985.



fig. 129 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Aspecto da concentração, 1985.



fig. 130 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Aspecto da concentração, 1985.



fig.131 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Aspecto da concentração, 1985.



fig 132 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Aspecto da concentração, 1985.



fig.133 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Aspecto da concentração, 1985.



fig.134 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Aspecto da concentração, 1985.



fig. 135 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Aspecto da concentração, 1985.

4 REFLEXÕES TEÓRICAS E CULTURAIS

4.1 ARQUIBANCADAS E DECORAÇÃO DA AVENIDA: A RELAÇÃO ENTRE O OBJETO E O ESPAÇO

O uso de decoração nas avenidas paulistanas por onde passam os festejos carnavalescos foi um costume que durou décadas, e pode ser observado em registros cinematográficos da década de 30. O tema dessas decorações era muitas vezes recorrente, com elementos ligados à folia: máscaras, losangos (um dos componentes visuais dos arlequins), ou também estruturas metálicas ornamentadas com lâmpadas, em forma de peões.

A ida do desfile das escolas de samba para a avenida Tiradentes, a partir da segunda metade da década de 70, deu ao carnaval paulistano um novo conceito de espaço, com uma pista de desfiles larga e comprida (750m). A existência de pistas laterais, nesta avenida, transforma o espaço em uma grande esplanada, cuja horizontalidade é ainda acentuada pelos baixos e amplos edifícios que ficam às suas margens: Museu de Arte Sacra (Convento da Luz), prédio antigo da Fatec, Batalhão Thobias de Aguiar (ROTA) e Pinacoteca do Estado. Não havia mais a monstruosidade dos prédios do Anhangabaú e da Avenida São João para emoldurar (ou competir com) os desfiles das escolas.

A horizontalidade predominante da Tiradentes também poderia tornar-se algo prejudicial ao conjunto visual das escolas. Mas isso não aconteceu: o uso de arquibancadas de estrutura tubular, cobertas com telhas de alumínio, envolvendo a

pista central (onde aconteceram os desfiles) transformou-a em um grande corredor, isolado da amplitude horizontal do local. Era uma grande obra de intervenção urbana, uma verdadeira megaescala, que se repetia todos os anos. Outras estruturas tubulares, em forma de torres, posicionadas rente à pista e que serviam de suporte para caixas de som e iluminação acentuaram o isolamento do espaço, destacando-o por completo de todo o entorno.

Para complementar o isolamento deste gigantesco “teatro” de seu entorno e as sensações de se estar “dentro” ou “fora”, havia ainda a decoração da pista, geralmente desenvolvida em módulos que uniam as duas extremidades superiores das arquibancadas, formando um grande túnel, de aproximadamente nove metros de altura. Um “caleidoscópico” conjunto de cores, luzes e formas dava a impressão de um teto decorado para o “teatro” em que se transformava a avenida, enquanto a perspectiva da sobreposição desses módulos, do ponto de vista do público e dos desfilantes, permitia o derradeiro isolamento do espaço de desfiles: o “isolamento do céu”. Era um espaço que “trabalhava” para favorecer a impressão de grandiosidade das escolas de samba: a eloquência das linhas que delimitavam a avenida (uma grande faixa de madeira que era a base das arquibancadas – o primeiro lance de arquibancadas surgia somente a dois metros do chão, os holofotes da iluminação – todos alinhados no alto do telhado das arquibancadas) e a decoração – muitas vezes mais requintada que o próprio desfile – eram dispositivos que funcionavam como uma grande moldura, um suporte instituído.

Esse suporte, ao ser definitivamente “quebrado” com o advento do sambódromo (1991), obrigou os carnavalescos a depararem-se com uma nova

dificuldade: fazer a escola de samba ganhar expressividade visual dentro de um espaço impiedosamente gigante. Se no corredor da Avenida Tiradentes a escola de samba era percebida como um “corpo extenso” capaz de transbordar o “espaço” tanto na direção horizontal como na vertical, em uma plena impressão subjetiva de “preenchimento”, o mesmo não acontece diante do sambódromo: a monumentalidade das arquibancadas e a ausência da decoração (**fig.136**) jogam as escolas de samba a um espaço amplo demais, desfavorecendo a impressão de preenchimento vertical. Carnavalescos criam alegorias e fantasias que crescem ano após ano para o alto. Essas alegorias, no entanto, sempre parecem “pequenas” diante das monumentais arquibancadas, da horizontalidade do entorno, e do céu – seja qual for a condição meteorológica ou horário (**fig.137**).

Ainda quanto à decoração da pista de desfiles da Avenida Tiradentes, havia uma grande mobilização de artistas, com um concurso institucional de projetos, planejamento, execução e instalação. Em 1979, a decoração era composta por arcos de tubos de neón, que acendiam à medida que a escola de samba adentrava à pista, e iam se apagando após a sua passagem. Era um novo conceito de decoração, de acordo com o qual os sambistas desfilavam sob a luz, em uma prática já vivenciada no carnaval do Rio de Janeiro.

A decoração de 1980 era composta por losangos dourados – uma das formas mais emblemáticas da folia carnavalesca, ordenados, minuciosamente, para compor painéis retangulares sobre a avenida (**fig.138**).

Enquanto no Rio de Janeiro a decoração de pista nessa época parecia caminhar para a sofisticação de vitrais retro-iluminados e para um excesso de informações, as decorações de São Paulo pareciam ser mais minimalistas, voltadas para a repetição de formas simples, a organização geométrica dos elementos e a monocromia. Em 1981, bolas infláveis, brancas, de diversos tamanhos, compunham arranjos simples sobre a avenida, em uma composição que enfatizava a sensação de movimento. A cor branca desses adereços não competia, mas sim realçava o colorido do desfile das escolas que passaram sob estes adereços (**fig. 139**).

A decoração de 1982 era composta de painéis retangulares vazados, feitos com arame galvanizado, em uma malha quadriculada. Essa malha era preenchida de lantejoulas gigantes, em diversas cores, que formavam desenhos abstratos geométricos e retilíneos (**fig.140**).

Com o tema “Carnaval Tropical”, a decoração de 1983 era composta por melancias, bananas e laranjas infláveis, misturadas e aplicadas sobre o mesmo suporte quadriculado de arame do ano anterior (**fig.141**). Pelo quarto ano seguido a decoração da Tiradentes não era iluminada nem buscava formas rebuscadas, em flagrante contraste com a decoração do Rio de Janeiro, em uma época em que se intensificava a comparação entre os carnavais das duas cidades.

A decoração de 1984 – composta por módulos que pareciam representar um sol nascente – foi executada com lâmpadas vermelhas e amarelas (**fig.142**). O caráter etéreo e “não-material” de uma decoração feita de pontos de luz, criando a sua forma, deu um aspecto elegante e sofisticado ao carnaval, mas a

decoração não surtiu efeito sob a luz do dia e não cumpriu sua função para as últimas escolas a desfilar.

O concurso para a decoração de 1985 contemplou um grupo de estudantes, em um projeto onde os módulos eram compostos por dois painéis de madeira pintada que traziam, em preto e branco, as máscaras da comédia e da tragédia, ladeadas por fitas de metalóide multicoloridas que formavam franjas, aparadas em cortes retos, em composições poligonais e abstratas (**fig.143**).

A passagem do cometa Halley em 1986 influenciou, além de muitos enredos das escolas de samba, o tema da decoração. Motivos siderais, recorrentes de filmes e desenhos animados foram instalados sobre torres laterais à pista. Nesse ano as escolas voltaram a desfilar sob o céu aberto, como se este fizesse parte da decoração (e de fato fazia). Os sambistas e o público, acostumados com o “túnel” que a decoração proporcionava nos últimos sete anos, perceberam desta vez uma sensação de incompletude, de que faltava algo (**fig.144 e 145**).

No carnaval de 1987 a decoração (usada um ano antes na cidade de Santos) era composta por caixas de vitrais retro-iluminados, onde a recorrente figura do círculo buscava compor formas inspiradas no próprio carnaval, como instrumentos musicais ou partes do corpo das mulatas (**fig.146**).

Assim como em 1986, um grande tema dominou o imaginário carnavalesco em 1988: o centenário da Abolição da Escravatura. Em flagrante diálogo com a maioria dos enredos apresentados, a decoração, recorrendo ao

recurso das caixas de vitrais retro-iluminadas, trazia figuras estilizadas de mãos negras com correntes quebradas e figuras negras dançando. Essa mesma decoração foi repetida – sob o argumento da grande crise econômica – em 1989 (fig.147).

Em 1990, último ano de desfiles na Tiradentes, não houve decoração. E esta poucas vezes foi usada no sambódromo do Anhembi: apenas em 2000, no carnaval de comemoração dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, com discretas bandeiras verdes e amarelas no alto das arquibancadas e, em 2002, com máscaras brancas instaladas no alto das torres de jurados.

Fig.136 (Acervo: Anhembi)
Conjunto arquitetônico do Polo Cultural Grande Otelo (sambódromo).

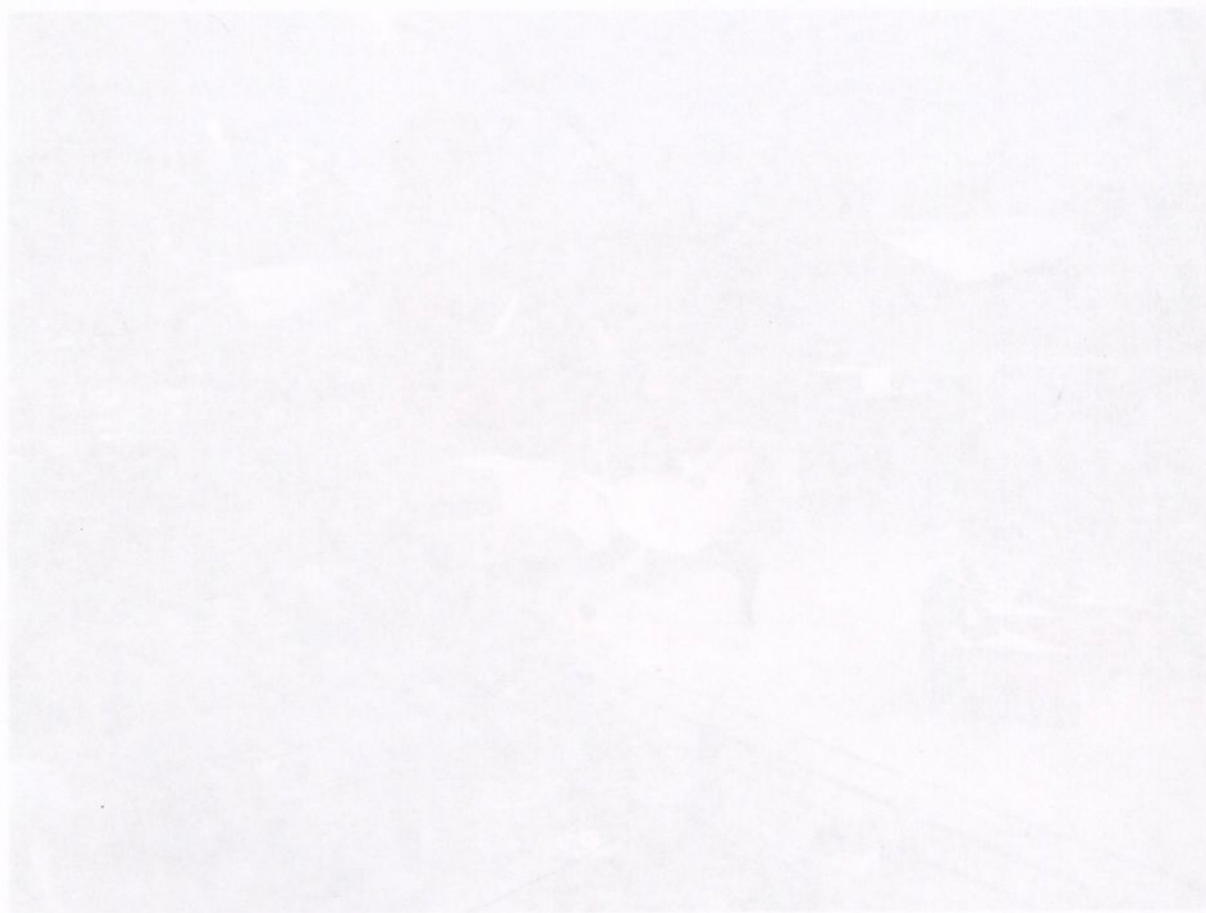


Fig.137 (acervo da escola de samba X-9 Paulistana)
Escola de samba X-9 Paulistana faz seu desfile de 2004 no sambódromo, ao amanhecer.

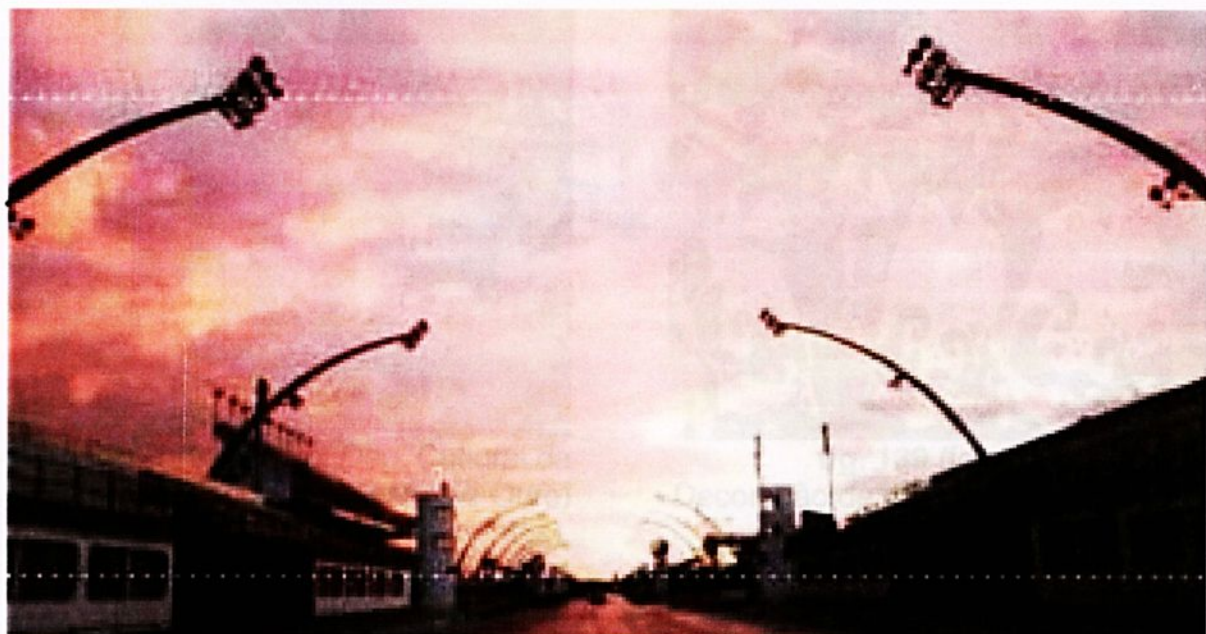


fig.136 (Acervo: Anhembi)
Conjunto arquitetônico do Pólo Cultural Grande Otelo (sambódromo).



fig.137 (acervo da escola de samba X-9 Paulistana)
Escola de samba X-9 Paulistana faz seu desfile de 2004 no sambódromo, ao amanhecer.



fig. 138 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Decoração de 1980 (Av. Tiradentes).



fig. 139 (foto de José Targa)
Decoração de 1981. Desfile da Vai-Vai (Av. Tiradentes).



fig. 140 (acervo: Maria Aparecida Urbano)
Decoração de 1982. Desfile da Imperador do Ipiranga (Av. Tiradentes).



fig. 141 (Manchete)
Decoração de 1983. Desfile da Rosas de Ouro (Av. Tiradentes).



fig. 142 (Manchete)
Decoração de 1984. Desfile da Vai-Vai (Av. Tiradentes).



fig. 143 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Decoração de 1985 (Av. Tiradentes).



fig.144 (acervo de Antonio César Viola)

Decoração de 1986. Desfile da Barroca Zona Su I (Av. Tiradentes).



fig.145 (Manchete)

Decoração de 1986. Desfile da Nenê de Vila Matilde (Av. Tiradentes).



fig.146 (acervo de Maria Aparecida Urbano)

Decoração de 1987. Desfile da Vai-Vai (Av. Tiradentes).



fig.147 (Acervo de Raul Diniz)

Decoração de 1988. Desfile da Unidos do Peruche (Av. Tiradentes).

4.2 CONJUNTO: FORMA, MOVIMENTO E DINÂMICA

O cortejo é a característica principal de um desfile de escola de samba. É um teatro que passa pela rua. Alas, alegorias e destaques atuam para que os espectadores compreendam a história que a agremiação propõe contar. Existe a preocupação estética por parte da escola para que o desfile se torne agradável aos olhos, procurando equilibrar a disposição das alegorias que entremeiam as alas.

QUEIROZ afirma que o “superespetáculo que o Brasil oferece ao mundo durante o carnaval corresponde ao gosto pelo teatro que sempre existiu no país, atrelado às procissões, aos autos religiosos, às cavalcadas”. Todos esses elementos europeus, ao passar dos anos, interagiram com as festas indígenas e, principalmente, com as africanas. Dessas últimas, devem-se destacar as congadas, os reisados e as embaixadas.

Na atualidade, com o sambódromo, a visão que o espectador tem da pista de desfiles é muito grande e a escola pode ser vista na totalidade de seu conjunto¹⁹. A previsibilidade da composição de um desfile também é muito grande: com as escolas “engessadas” na fórmula de se usar 20 alas e cinco carros, é muito fácil saber onde a escola está começando e onde ela está terminando, a centenas de metros de distância. Muito diferente da Avenida Tiradentes, onde o ponto de vista do espectador era muito próximo do chão e só era possível saber o que viria depois de um carro após a passagem do mesmo.

¹⁹ A expressão “conjunto”, nas escolas de samba, significa a visão global do desfile. No Rio de Janeiro, é quesito de julgamento.

O número de alas e alegorias também variava muito, bem como a sua disposição: o espectador podia deparar com um setor da escola verticalizado, com grande concentração de alegorias de diversos tipos (carros, quadripés, tripés) e, logo em seguida, com um outro setor da mesma escola, mais horizontal, com alas evoluindo entremeadas de muitos grupos de passistas e “destaques de chão”.

A palavra “evolução”, em uma escola de samba, é usada para denominar a movimentação coreográfica dos componentes no desfile. Nas décadas de 70 e 80, a grande característica da evolução das escolas de samba paulistanas, na avenida, era a sinuosidade²⁰. Podia acontecer de duas formas: ou os componentes das alas formavam filas que se movimentavam de um lado para outro (essa forma de evolução era conhecida como “cobrinha”), ou ainda de forma parecida, só que com os componentes movimentando-se freneticamente de um lado pra outro sem se enfileirar.

Em São Paulo, a evolução sinuosa que as escolas de samba utilizaram por tanto tempo é uma herança dos cordões, que já se movimentavam desta forma. No Rio de Janeiro, também houve uma fase em que as escolas de samba dançavam na avenida em forma de cobrinhas. Mas a herança lá é outra, proveniente dos ranchos, antecessores das escolas de samba do ponto de vista do espetáculo de carnaval.

²⁰ Discutir evolução das escolas de samba pode parecer um desvio do tema principal deste trabalho, que é o visual. Mas deve-se considerar, aqui, a movimentação coreográfica das escolas de samba como elemento fundamental para a compreensão do seu visual. Não se discute, desta forma, a dança em si, mas sim a percepção visual da dança.

A primeira ruptura com a evolução "cobrinha", em São Paulo, aconteceu em 1980, na Rosas de Ouro, a partir de uma idéia do sambista Raimundo Pereira da Silva, o Mercadoria, que concedeu o seguinte relato (informação verbal, em fevereiro de 2003):

Eu tinha acabado de assumir a direção de harmonia na Rosas. Todas as escolas de samba da época evoluíam em cobrinha: Vai-Vai, Camisa, Nenê, Mocidade...e nós tínhamos que criar algo que fosse só nosso, uma coisa que tivesse a nossa cara. Eu me interessei muito pela forma como os blocos desfilavam naquela época: Torcida Jovem, Gaviões, Jóia Rara (...) eles desfilavam de uma forma diferente, fazendo muita folia, mas sem se prender nas cobrinhas. Eles brincavam. Por que não trazer essa idéia para a Rosas de Ouro? Nós tentamos, e colocamos na avenida. O pessoal das outras escolas até criticou, mas alguns anos depois, todo mundo estava imitando, pois a Rosas fez desfiles muito bons nos anos seguintes, foi bicampeã em 83 e 84, virou referência de evolução e harmonia.

A novidade da Rosas de Ouro na evolução, de fato, demorou a ser aceita. Assim como seus campeonatos, que encerraram uma fase de 12 anos onde apenas Mocidade Alegre, Vai-Vai e Camisa Verde e Branco eram campeãs.

A resistência por parte das outras escolas em adotar a evolução "prá frente", no estilo "do Mercadoria", podia ser comprovada pela atitude de sambistas como Sebastião Eduardo do Amaral, o "Pé Rachado", fundador da Barroca Zona Sul, que, durante os ensaios, dava golpes com uma baqueta nas pernas dos componentes que se recusavam a fazer a cobrinha, gritando: "olha a evolução!".

Em 1985, Nenê de Vila Matilde e Vai-Vai trocaram as cobrinhas por coreografias complexas, que interpretavam a letra do samba através de gestos e expressões dramáticas. Das doze escolas de samba que participaram do desfile do Grupo Especial de São Paulo em 1988, apenas metade ainda utilizou a evolução

“cobrinha”: Flor de Vila Dalila, Águia de Ouro, Acadêmicos do Tucuruvi, Imperador do Ipiranga, Colorado do Brás e Barroca Zona Sul. A Barroca, aliás, foi a última escola do Grupo Especial a abandonar a “cobrinha”, o que ocorreu em 1994.

A década de 90 foi marcada, no Grupo Especial de São Paulo, pela evolução “prá frente”, com pouca movimentação lateral dos componentes. Nos últimos anos, o requisito “uniformidade” foi adicionado aos critérios de julgamento do quesito evolução, e muitas escolas acabaram formando suas alas como pelotões, onde os componentes ficam rigorosamente alinhados, executando apenas gestos com as mãos. Essa forma de desfilar, embora seja agressiva aos olhos de quem vivencia o carnaval paulistano há muito tempo, garante a nota alta, por não apresentar perda da uniformidade e não permitir os famosos “buracos”.

Preocupado com a perda de movimentação das alas nos desfiles paulistanos, o mesmo Mercadorea, que há um quarto de século foi o mentor da ruptura das “cobrinhas”, vem há três anos tentando resgatar a espontaneidade dos componentes, incentivando as alas da Unidos de Vila Maria (onde vem militando desde 2003) a brincarem o carnaval na avenida à vontade, sem se preocupar com coreografias “engessadas”. Para tanto, é importante observar que todos os organizadores do carnaval da Vila Maria parecem preocupados com esse resgate. Inclusive o carnavalesco Wagner Santos, que tem criados figurinos leves e sem os costeiros de arame, que tanto impedem a evolução livre das alas.

4.3 COR E LUZ

O uso das cores pelas escolas de samba adentrou a década de 80 seguindo a prática de tantas décadas: o respeito às cores oficiais, presentes no pavilhão de cada uma nelas (**fig.148**). Era um elemento de identidade importantíssimo, previsto no regulamento do concurso, que penalizaria a escola que não o respeitasse. No mais, o comportamento do desfilante e do torcedor de então era marcado por uma intensa fidelidade à sua agremiação, que consideraria ofensivo o uso indiscriminado de cores estranhas, ou identificadas com o pavilhão de escolas concorrentes.

O regulamento não era de todo intransigente, permitindo que, a cada carnaval, fosse possível registrar o máximo de quatro cores (denominadas “cores de enredo”), além de liberar o uso do branco, do preto, do prateado, do ouro e da palha (consideradas “cores neutras”). No início da década de 80, a Vai-Vai (que tem como cores oficiais o preto e o branco) costumava registrar, como cores de enredo, o preto, o branco, o laranja, o amarelo e o sulferino (**fig.149**). Também havia certa liberdade no uso de cores nas alegorias, elementos importantes para a compreensão dos enredos. Por exemplo, não se podia impedir, em 1983, a Imperador do Ipiranga (verde, amarela, azul e branca) de pontear muitos tons de vermelho em alegorias que ilustravam elementos indígenas do Rio Grande do Sul no enredo “Ymembuy”; ou, então, em 1984, a Nenê de Vila Matilde de ilustrar com um arco-íris o carro que homenageava o orixá Oxumaré, personagem fundamental de seu enredo. Mas essas pequenas concessões não impediam que, em seu conjunto, cada escola de samba pudesse ser reconhecida de longe pelo conjunto onde

predominavam as suas cores oficiais. A composição não se mostrava cansativa aos olhos dos espectadores, pois não era monótona: tons de branco, prata e ouro dividiam as massas de cor, além do uso das cores alternativas do enredo.

As escolas do Primeiro Grupo obedeceram a esse regulamento no uso das cores até 1986 (ano de criação da Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo). A partir de então, a Liga criou regulamentos que permitiam maior liberdade de uso de cores pelas escolas na materialização de seus enredos, restringindo a obrigatoriedade do uso das cores oficiais em poucos setores das escolas: comissão de frente, casal de mestre-sala e porta-bandeira, bateria e baianas. Já, no ano de 1985, a Vai-Vai solicitou (e conseguiu) autorização da UESP para utilizar todas as cores possíveis no enredo “Água de Cheiro”, que falava a respeito dos perfumes e seus usos na história dos povos e civilizações. Tal fato pode ser registrado como uma ruptura na forma com que as escolas paulistanas tratam as cores em seus desfiles: em 1986, por sua vez, começaram a surgir cores diversas em alas de algumas escolas, mas ainda sem a quebra da predominância da cor oficial. Essa ruptura só ocorreu no ano seguinte (1987), certamente influenciada pelo carnaval do Rio de Janeiro, que já estava usando o recurso da liberação das cores. Nesse ano foi possível verificar alguns carnavalescos em busca da fidelidade apenas às cores sugeridas pelo enredo, como Augusto Henrique (Gugu), da Camisa Verde e Branco, que fez um desfile marcado pelo uso generoso de tons de rosa e amarelo, associados ao prata e ao ouro, em uma composição inédita que teve seu impacto – já positivo – realçado pelo forte sol.

O estilo *new wave*, que influenciou o vestuário na primeira metade da década de 80, sugeriu a fabricação de tecidos com cores luminosas (verde, laranja, pink), absorvidos pelas escolas paulistanas na segunda metade da década, assim como os tubos de gás néon, largamente usados pela Camisa Verde e Branco, no enredo “Boa Noite São Paulo”. É possível observar que as mudanças cromáticas da segunda metade da década acompanham as mudanças temáticas nos enredos que, por sua vez, refletem o momento político do fim da ditadura e a retomada da liberdade de expressão.

Para trabalhar as cores do desfile, as escolas tinham (e ainda têm) que conhecer, antecipadamente, o seu horário de apresentação (determinado por sorteio). Se o desfile ocorresse à noite, a tendência dos anos 80 era marcada pela escolha da predominância do branco e da prata, cores realçadas pela iluminação dos refletores (**fig.150**). Por outro lado, se o horário do desfile fosse pela manhã, havia a necessidade de trabalhar-se cuidadosamente os contrastes, pois a luz do dia altera, impiedosamente, a percepção da composição cromática de uma escola de samba. O branco e o prata, no momento do alvorecer, parecem mimetizar o forte azul “royal”, perdendo a eloqüência, assim como o vermelho, que dependendo de sua gradação pode ser valorizado ou não (**fig.151 e 152**). Esse mesmo tom azul do nascer do dia “acende” os tons de amarelo, eloqüentes em qualquer horário de desfile (**fig.153 e 154**). O dourado, que não conseguia o máximo de brilho na iluminação noturna da Av. Tiradentes, parecia crescer à luz do dia claro.

Outro problema do desfile com o dia claro estava no fato de a luz do dia “desmascarar” os materiais das fantasias e alegorias: perdia-se a ilusão de que um

adereço forrado com papel dourado era de ouro, e era fácil perceber que tal adereço era apenas algo forrado com tal papel. As imperfeições de acabamento também ficavam fáceis de serem percebidas.

Para buscarmos compreender as relações das cores com o espaço, vale lembrar que o desfile da Av. Tiradentes contava com o espaço-fundo preto oferecido pelo asfalto. Esse “fundo” negro impunha às escolas a necessidade do uso do branco e dos brilhos prateados e dourados. Era a condição para que a escola realmente “aparecesse”. A partir da década de 90, com o advento do sambódromo (que tem sua pista de concreto pintada de branco, para favorecer a transmissão do desfile pela televisão), houve a necessidade de diminuir-se o uso do branco e do prata, cores que têm o seu efeito plástico prejudicado – e muitas vezes anulado – pelo espaço-fundo branco.

fig.148 (Manchete)

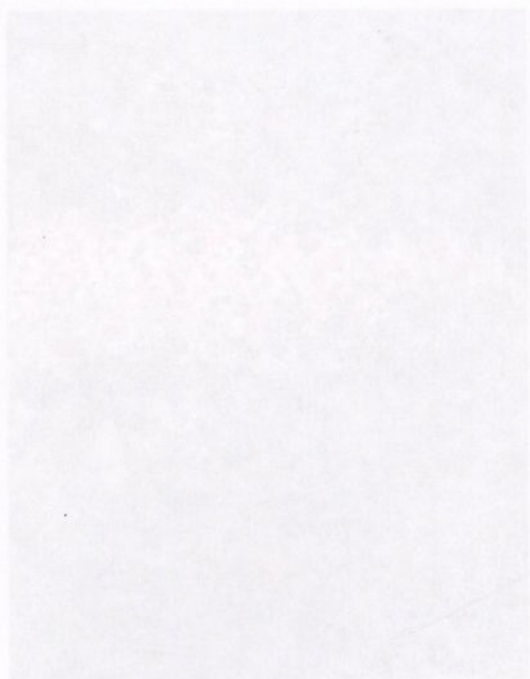
fig.149 (Manchete)
Vai-Vai, 1986.fig.150 (acervo: Dep. Cultural da
Sociedade Rosas de Ouro)



fig.148 (Manchete)

fig.149 (Manchete)
Vai-Vai, 1986.fig.150 (acervo: Dep. Cultural da
Sociedade Rosas de Ouro)



fig.153 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Rosas de Ouro, 1987.



fig.153 (Manchete)
Mocidade Alegre, 1990.



fig.153 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Rosas de Ouro, 1985. Desfile extra-oficial.



fig.154 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Rosas de Ouro, 1985, desfile oficial.

4.4 HERANÇAS: O BARROCO, O ROMÂNTICO E O *KITSH* NA ESCOLA DE SAMBA

Os desfiles de escolas de samba são depositários de diversas heranças de culturas, costumes e estilos que o precederam e interagem com ele. É uma forma de arte sempre associada ao exagero, à necessidade de expressividade, à devoção, ao espetáculo, à contradição, a diversos paradoxos.

ETZEL afirma que, no Brasil, as construções barrocas (influência de Portugal) prosseguiram até o começo do século XIX, só cessando com a vinda da Missão Artística Francesa.

O estilo Barroco, sempre marcado geralmente pelas sensações de instabilidade, imprecisão, movimento e dramaticidade, é uma das raízes da “brasilidade”. O Brasil não vivenciou os movimentos artísticos e culturais anteriores ao Barroco. E o Barroco Brasileiro não foi uniforme: a opulência das igrejas barrocas da Bahia, de Minas Gerais ou do Rio de Janeiro não se repete no barroco de São Paulo, que apresentou um barroco mais “pobre”.

Mas foi durante os mais de três séculos de “Brasil barroco” que desenvolveu-se o gosto do brasileiro pelo teatro, pela dramatização, pelas procissões, citado por QUEIROZ. O sedimento barroco das escolas de samba paulistanas potencializou-se na década de 80, após muitas influências do modelo carioca de carnaval: formas, cores, ornamentos, uso excessivo da cor dourada e a dificuldade de centrar a visão em um ponto só do conjunto (**fig.155, 156 e 157**). Na década de 90, a preocupação dos carnavalescos com a programação visual dos

desfiles e a repetição da forma básica dos carros alegóricos não impediu que os mesmos continuassem ricamente ornados com muitas volutas douradas, *rocailles* e colunas salomônicas (**fig.158**).

Os sambistas distinguem, informalmente, alguns estilos de visual carnavalesco, e costumam dizer que determinado carnavalesco é “muito barroco”, ou que outro carnavalesco é “futurista”. Essa dicotomia de estilos que os sambistas usam é bem simples: seriam barrocos os carnavalescos dados ao luxo das ornamentações com volutas, babados de tules, curvas e *rocailles*, da profusão de diversos elementos numa única fantasia ou alegoria. E seriam futuristas os carnavalescos que simplificam formas e buscam materiais novos e fora do convencional, e que fazem uso de efeitos especiais de iluminação nas alegorias.

O Romantismo foi uma fase da História da Arte que ocorreu, aproximadamente, entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX, certamente motivados pelas fortes transformações éticas, sociais, políticas, e econômicas que a Europa conheceu depois da Revolução Francesa, da Revolução Industrial – e do conseqüente crescimento da massa proletária urbana, da independência das colônias européias por todo o planeta, e de muitas descobertas científicas. O movimento mostrou-se como oposição a muitas crenças neoclássicas, mas não a todas: nobreza, grandeza, superioridade, reorganização artística do ambiente cotidiano, repulsa do usual e do vulgar são conceitos comuns ao neoclassicismo e ao romantismo.

receptor. As idéias que faziam a diferença, no romantismo, eram as definidas por termos como “gênio”, “imaginação criadora”, “originalidade”, “expressão”, “comunicação”, “simbolismo”, “emoção”, “sentimento”, “elevação do artista” e “valorização da experiência”. Essas características românticas de genialidade, criação, imaginação não nasceram com o movimento romântico. Todas já existiam: umas há mais tempo – embora sem a mesma força, como a imaginação, que vinha da Idade Média, ou o gênio, que já existia na Renascença. A interação dessas idéias caracterizou esse movimento artístico que, embora não tenha durado muito mais que um século, gerou uma forte “onda” de atitudes e tomadas de posição em relação à arte, cujas impressões perduram até hoje, à semelhança da “onda” renascentista.

entulhamento, (mistura de estilos ou ausência de estilo definido etc)

Na cultura brasileira, ideais românticos como a inspiração, a genialidade, expressão e a imaginação parecem estar longe de serem negados ou superados, sobretudo em manifestações populares. O artista de carnaval contempla estes ideais com plenitude e, ao “elevar-se”, como um ser superior e marginal, recria a história e a atualidade de toda uma sociedade. Nostalgia – o apego ao passado – e o melancólico paradoxo de ficar entre a aceitação e a repulsa popular também são heranças românticas presentes no desfile das escolas de samba

Segundo ARAUJO, a abordagem da arte carnavalesca como algo *kitsch* é geradora de muitas problematizações desgastantes, sendo freqüentemente evitada por estudiosos.

A palavra *kitsch*, segundo MOLES, aparece com a conotação que temos hoje no sul da Alemanha, por volta de 1860: *verkischen* significa “trapacear,

receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado. Nesse sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico”.

MOLES, em sua obra, sugere diversas palavras e expressões que buscam identificar o *kitsch* na acepção de atitude, visão de mundo e suas reflexões em objetos de arte: negação do autêntico, (convencionalismo o artista faz concessões ao gosto do público), um material representando outro (o falso pelo verdadeiro), o gosto pelo artesanal, decorativismo, bom gosto, reprodução de formas, proximidade do homem comum, busca de felicidade, uso de curvas e volutas, contornos decorativos, agigantamento, orgulho, exibicionismo, ostentação, entulhamento, (mistura de estilos ou ausência de estilo definido etc).

Todos esses elementos parecem acompanhar as relações do grande público com a arte, sobretudo as artes populares como o carnaval. Em alguns momentos, isso ocorre de forma eloqüente (**fig.159**).

fig. 159 (Folha de São Paulo)
Desfile da Sociedade Rosas de Ouro em 1984.

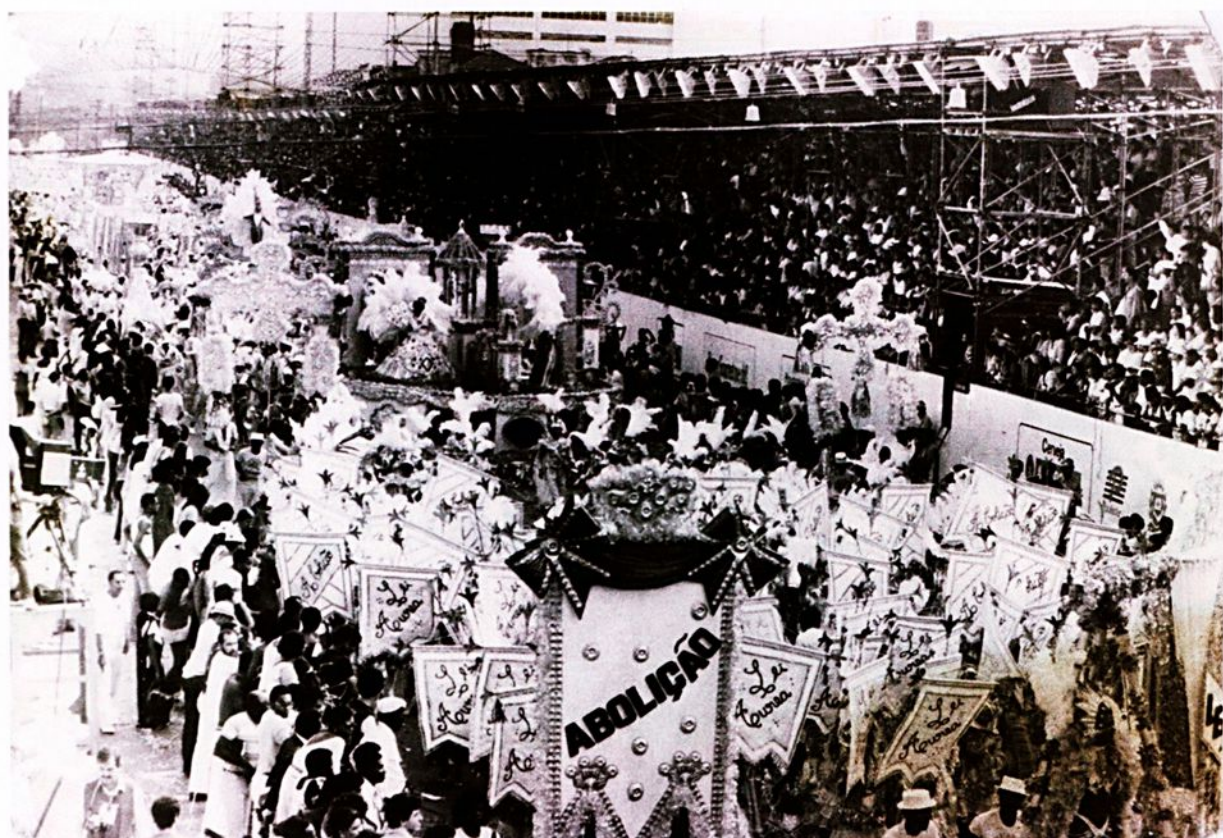


fig. 155 (Folha de São Paulo)
Desfile da Sociedade Rosas de Ouro em 1984.



fig. 156 (Folha de São Paulo)
Desfile da Sociedade Rosas de Ouro em 1984.



fig. 157 (acervo: Departamento Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Detalhe de carro alegórico em 1985.



fig. 158 (acervo: Raul Diniz)
Alegoria da Rosas de Ouro, 1999.

4.5 O VIVENCIAL "SER SAMBISTA"

A expressão "sambista", dentro de uma escola de samba, não significa



fig. 159 (acervo: Dep. Cultural da Sociedade Rosas de Ouro)
Detalhe de carro alegórico em 1985.

4.5 O VIVENCIAL: “SER SAMBISTA”

A expressão “sambista”, dentro de uma escola de samba, não significa obrigatoriamente saber tocar, cantar ou dançar com maestria este ritmo. O espaço democrático de uma escola de samba comporta todas as pessoas que contribuem para a manutenção da escola, para a preparação do desfile e durante o próprio desfile em si. Ritmistas, passistas, compositores, puxadores e destaques convivem com pessoas que não sabem cantar ou sambar no pé, mas que são muito importantes para a escola de samba como um todo.

O “ser componente” de uma escola de samba preenche uma grande necessidade social do folião. A quadra passa a ser uma extensão de sua família, como ocorre com clubes ou igrejas. O ciclo anual de uma escola de samba não se resume apenas à preparação do desfile: na quadra ocorrem festas de aniversário, de casamento, quermesses, confraternizações. Até o velório de um sambista possui rituais próprios, e ter a bandeira da escola de samba sobre o caixão e o toque de um surdo solitário pedindo, em respeito ao sambista, “um minuto de silêncio”, é a honra maior que um sambista – assim como sua família – pode receber em um funeral.

A pessoa que não sabe cantar tem o seu desafinar absorvido pelo grande coro de que ela passa a fazer parte. Pelo mesmo “passe de mágica” o passo desengonçado de quem não sabe “dizer o samba no pé”, passa a fazer parte de uma grande massa de pessoas fantasiadas, que fazem evoluções. As fantasias ganham mais graça quando são vestidas e vistas em multiplicidade, formando um jogo caleidoscópico de cores e formas. O ato de desfilar em uma escola de samba é um ato artístico “completo”, com música, dança, representação, e muita plástica. O

ato de vestir uma fantasia feita artisticamente impõe ao componente da escola um papel de grande interventor e realizador final da escola de samba enquanto arte. Vestindo a fantasia, dando-lhe movimento, vida e êxtase, o componente finalmente imprime a ela o sentido artístico final. É o momento em que a fantasia deixa de ser um utilitário, um meio.

Essa consideração da “*corporificação da arte*” não é nova. Foi revelada por Hélio Oiticica, quando convidou sambistas para vestir os seus famosos *parangolés*. Em sua “grande ordem da cor”, Oiticica fez um itinerário estudando, a princípio, a *cor-superfície* e a *cor-espço*, presentes nas pinturas, nas esculturas e em suas relações com o ambiente. O estudo seguiu pela *vivência da cor*, experiência que permitia ao espectador entrar e manusear obras como os *núcleos*, *penetráveis* e os *bólides*, e que culminou com os *parangolés*, obras de arte que podiam ser vestidas e ganhavam novo significado nesta performance.

4.6 DÉCADA DE 80 – O PERÍODO DA REAFIRMAÇÃO

URBANO apresenta uma modulação histórica para as escolas de samba, sintetizando considerações de outros pesquisadores: a primeira etapa seria a da “pureza”. Durante essa fase predominam os trabalhos artesanais, comunitários e voluntários. A estrutura nesse período parece desordenada e próxima ao conceito dos folcloristas sobre cultura espontânea.

A segunda etapa, tida como a da “contaminação”, é marcada pela interferência de órgãos públicos na organização dos desfiles, pelo incentivo econômico às agremiações e pelo surgimento de regras do concurso, inclusive em relação à escolha dos temas dos desfiles, que passaram a versar, obrigatoriamente, sobre fatos históricos nacionais (no Rio de Janeiro, essa fase durou de 1936 a 1960).

A fase da “transformação”, que inicia na década de 60, compreende a transformação do desfile em espetáculo, a exaltação de qualidades individuais em detrimento da coletividade, o excesso de componentes em desfile e a adesão de todas as classes sociais aos desfiles.

Essas três fases apresentadas por URBANO parecem estar mais centradas no desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro. Se buscarmos uma modulação histórica para o desfile das escolas de samba paulistanas, algumas diferenças devem ser consideradas: a primeira escola de samba da cidade nasceu quando a cidade já conhecia os cordões, que já tinham seus desfiles oficializados pela prefeitura municipal. As escolas de samba, desenvolvendo desfiles parecidos com os cordões, só ganharam visibilidade especial na segunda metade da década de 60.

A oficialização do concurso de escolas de samba (1968) e a extinção dos cordões impõem uma nova fase para as escolas de samba paulistanas. A partir daí começam a se desenvolver administrativamente, ganhando uma estrutura organizacional parecida – de certo modo - com a das escolas de samba cariocas,

mas vale lembrar que, na década de 70, era notória a participação, nas escolas cariocas, de banqueiros do jogo do bicho tomando a frente do comando das principais agremiações. Em São Paulo, por outro lado, o traço característico da administração das escolas de samba era o de uma única família comandar a agremiação, sendo o poder passado de pai para filho.

Ao trazer a reflexão histórica para a década de 80, URBANO, finalmente, centra sua observação no carnaval paulistano, denominando o período como “a fase da reafirmação” e amalgamando as características da época, como o trabalho comunitário (porém sistemático), a abertura política dos últimos anos da ditadura militar, que possibilitou o uso de enredos com sátira política.

Vale lembrar que, além dessas características citadas por URBANO, a década de 80 também conheceu reformulações na forma de desfile das principais escolas de samba paulistanas. Quando o seu desfile foi transferido para a Avenida Tiradentes, as escolas viram-se obrigadas a buscar a adequação ao grande espaço. Devemos compreender que URBANO concluiu sua pesquisa em 1987, desconhecendo ainda os rumos que o carnaval paulistano tomaria, principalmente após a construção do sambódromo, que transformou o espetáculo de rua em uma espécie de “teatro confinado em um grande estádio”.



5 DESFILE DO G.R.C.E.S. MOCIDADE ALEGRE EM 1983

5.1 BASTIDORES

O G.R.C.E.S. Mocidade alegre preparou o seu carnaval de 1983 confirmando sua tradição de escola de samba organizada, setorizando a produção do seu desfile em departamentos. O enredo escolhido, intitulado *A Ilusão do Fantástico Eldorado*, foi inspirado em lendas sobre uma rica civilização pré-colombina que ficava no meio da floresta amazônica.

O enredo, desenvolvido por J. Muniz Jr., foi transformado em desfile pelo carnavalesco Raul Diniz, em sua estréia no Primeiro Grupo (**fig.161**). Para construir as alegorias, Raul contou com o trabalho do marceneiro Manolo (Antonio Rodrigues Romão). Um libreto (**fig.160**) foi elaborado pela agremiação, que distribuiu seus exemplares para a imprensa e para as arquibancadas, figurinos de alas (**fig.163**), ficha técnica e elenco (**fig.164**). Esse libreto contém, ainda, a sinopse do enredo, biografia de diversas personalidades do elenco da escola e a história da agremiação. A forma de divulgar a escola na forma de um libreto não era comum a todas as escolas de samba. O uso desse recurso revela preocupação em passar informações técnicas, sobretudo à imprensa. No caso da Mocidade Alegre, havia uma festa especial para a imprensa, uma semana antes do carnaval, oportunidade em que a escola apresentava uma síntese do que seria o desfile, já com as fantasias.

fig. 161 (Folha de São Paulo)
Detalhe da alegoria da Mocidade Alegre,
em fase de finalização, no pavilhão de
exposições do Anhembi.



fig. 160 (acervo do autor)
Capa do libreto da Mocidade Alegre para o carnaval de 1983.
Desenho de Raul Diniz.

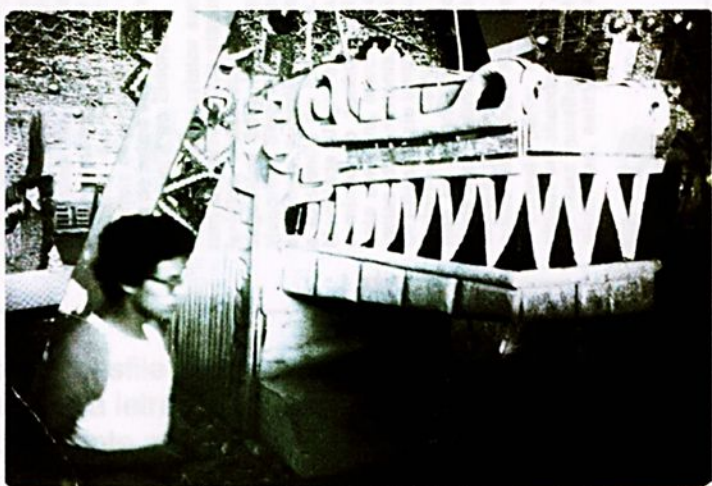


fig. 161 (Folha de São Paulo)
Detalhe de alegoria da Mocidade Alegre, em fase de finalização, no pavilhão de exposições do Anhembi.

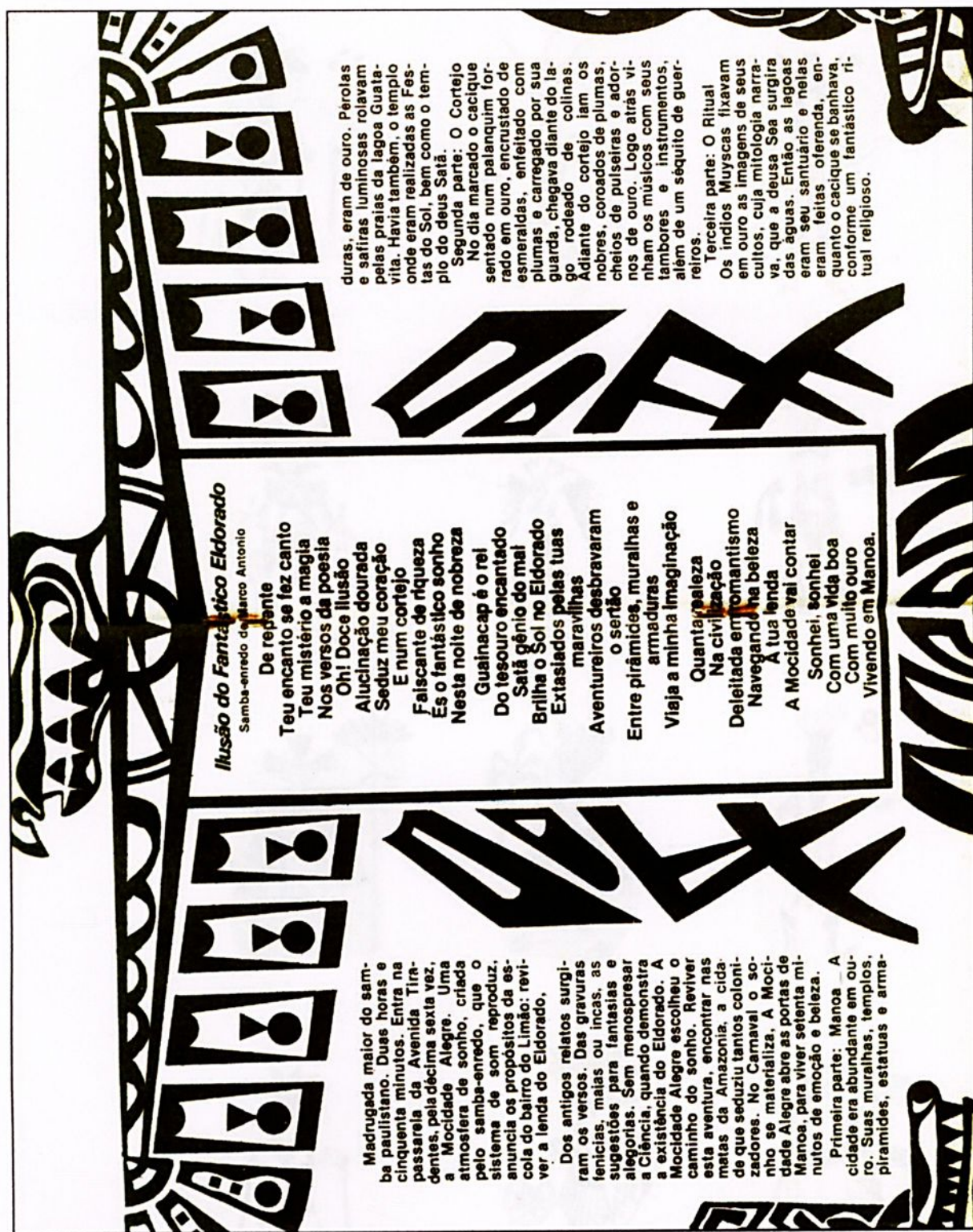


fig. 162 (acervo do autor)

Recorte da página central do libreto do desfile da Mocidade Alegre em 1983, onde a descrição dos capítulos do desfile e a letra do samba-enredo são apresentadas, emolduradas por um desenho pertinente ao enredo, simbolizando uma divindade inca.

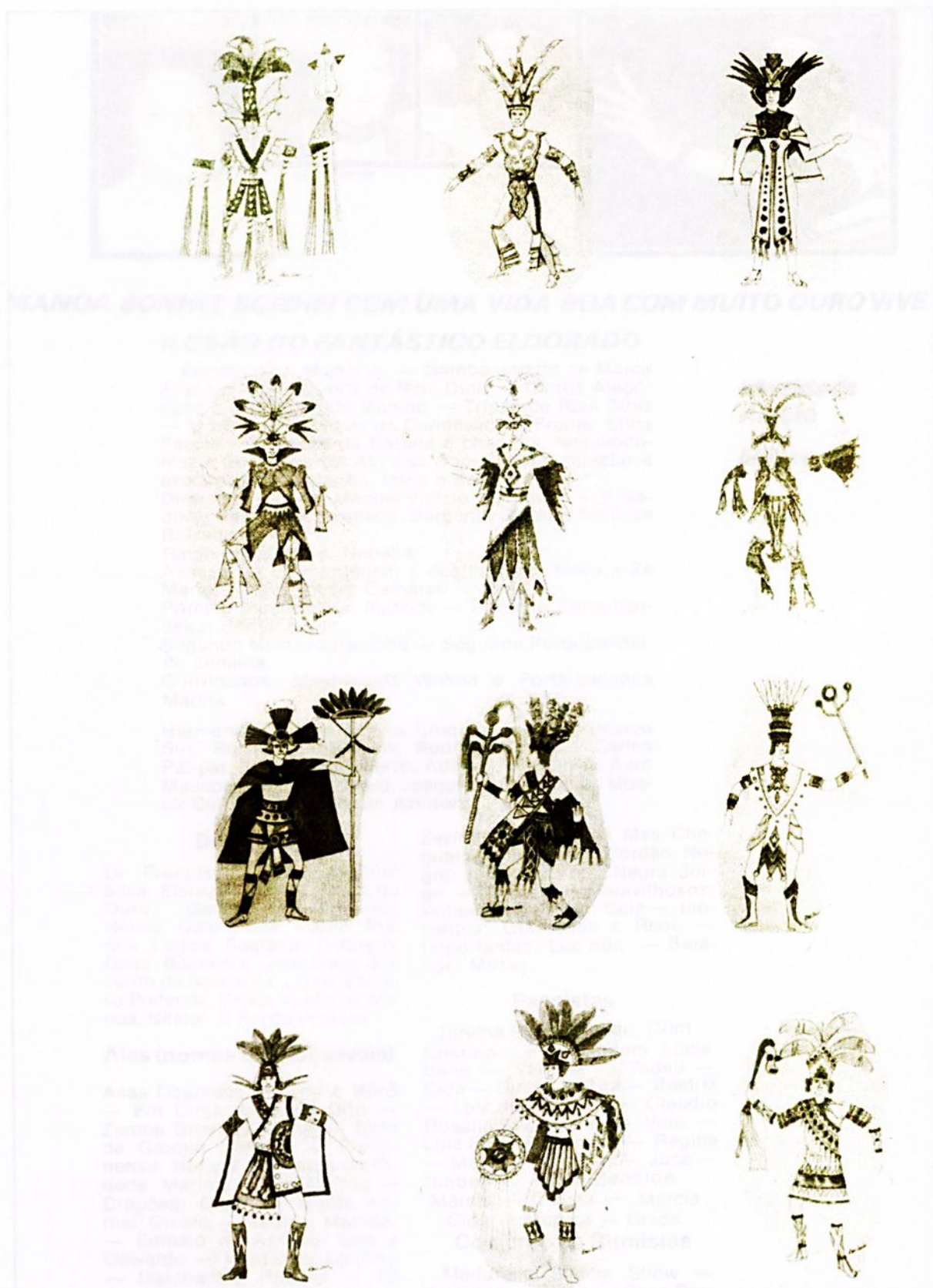


fig. 163 (acervo do autor)

Reprodução de figurinos desenhados por Raul Diniz para o desfile da Mocidade Alegre, publicada no libreto do desfile, 1983.



MANOA SONHEI, SONHEI COM UMA VIDA BOA COM MUITO OURO VIVE ILUSÃO DO FANTÁSTICO ELDORADO

Enredo de J. Muniz Jr. — Samba-enredo de Marco Antonio — Figurinos de Raul Diniz — Carros Alegóricos e quadripés de Manolo — Tripês de Raul Diniz — Modelista e criação da Comissão de Frente: Elina Faccio — Chapéus da Bateria e chapéus, resplandores, e adereços da Ala das Importantes: criação e execução de Armando, Irene e Severino.

Diretor da Bateria: Manoel Vitério (Feijoada) — Puxadores de samba: Denilson, Sargento Garcia e Diniz da Baixada.

Rainha da Bateria: Nanana

Assessoria de montagem e desfile: Job, Neco e Zé Mario — Divulgação: Camargo.

Primeiro Mestre-sala: Hudson — Primeira Porta-bandeira: Sônia

Segundo Mestre-sala: Inho — Segunda Porta-bandeira: Zenaide.

Convidados: Mestre-sala Wilson e Porta-bandeira Marina.

Harmonia: Geraldo Camisa, Chiquinho Louco, Arnaldo Siri, Robertinho Bicudo, Rodney Cascata, Carlos Pai-pai, Salgado Rigoberto, Adilson Bombinha, Auro Mascote, Oswaldo Sogro, Joaquim das Baianas, Moacir Caipira, Pedro Paulo Azeitona.

**Mocidade
Alegre**

Elenco

Destaques

Dr. Francisco: Satã, Leopoldo Silva: Eldorado, Edna: Deusa do Ouro, Gerson: Guainacap, Neusa: Deusa Sea, Mauro: Manoa Lagoa Sagrada, Gilberto: Deus Bochicha, Joãozinho: Encanto de Guatavita, Laura: Escrava Preferida, Clovis: Ilusão de Manoa, Nestor: O Rei da Ventura.

Alas (nomes e responsáveis)

Asas Douradas: Noemi e INPS — Em Cima da Hora: Dito — Zamba Bem: Wladimir — Bafo da Gibóia: Claudio — Fluminense: Norival — Alegria da Cidade: Mario e Carlos Alberto — Dragões: Odair — Monte Kemel: Cicero — Matilde: Matilde: — Embalo no Asfalto: Elza e Oswaldo — Herdeiros: Lourdes — Malcriados: Rubens — Tô Que Tô: Eliete — Perequetê: Davilson e Djalma — Eles e Elas: Lourdes — Dinâmicos:

Zezinho — Demorei Mas Cheguei: Wanderley — Cordão Negro: João Luiz Força Negra: Jorge — Divinos e Maravilhosos: Wilson — Salteiro: Beth — Inocentes: Guilherme e Rene — Importantes: Lucinda — Baianas: Mirtes.

Passistas

Jurema — Márcia do Tilim Cristino — Carmem Lúcia Bene — Verinha — Tadeu — Cida — Dirce — Guta — Beatriz — Luiz do Pandeiro — Claudio Rosália — Sandra — Vera — Luiz Forte — Geraldo — Regina — Maura — Laudinei — Juca — Isabel — Zenaide Márcia — Cleusa — Márcia Cida — Monica — Graça.

Conjunto de Ritmistas

Madureira Samba Show — Hamilton — Wilson e Suas Pastorais — Carapicuíba Samba — Diabólicos do Samba.

Carnaval/83

11

fig. 164 (acervo do autor)

Recorte de página do libreto apresentando a ficha técnica e o elenco da Mocidade Alegre para o carnaval de 1983.

5.2 O DESFILE

A Mocidade Alegre foi a sexta escola a desfilar pelo Primeiro Grupo do carnaval paulistano de 1983, na madrugada do dia 14 de fevereiro. Antes de sua apresentação, apenas uma escola considerada “grande” já havia desfilado naquela noite: a Nenê de Vila Matilde. Empenhada em se redimir do quinto lugar no ano anterior, a Mocidade procurou desenvolver um desfile diferente, com muita leveza nas fantasias e alegorias.

O resultado da apuração das notas dos jurados, em 1983, deu à Mocidade Alegre o quarto lugar, atrás da Rosas de Ouro (campeã pela primeira vez), Vai-Vai (vice-campeã) e Nenê de Vila Matilde (terceiro lugar). As demais classificações foram: Camisa Verde e Branco (quinto lugar), Barroca Zona Sul (sexto lugar), Flor de Vila Dalila (sétimo lugar), Unidos do Peruche (oitavo lugar), Imperador do Ipiranga (nono lugar) e Pérola Negra (décimo lugar). As duas últimas colocadas, conforme previa o regulamento, foram inapelavelmente rebaixadas para o Segundo Grupo. Para substituir as duas agremiações rebaixadas, ascenderam as duas primeiras colocadas do Segundo Grupo: União Independente de Vila Prudente e Águia de Ouro.

Todas as fotos apresentadas nas páginas seguintes são do acervo particular do carnavalesco Raul Diniz. Os comentários são posicionados o mais próximo possível de cada imagem, para facilitar a análise.



fig. 165

O presidente Juarez da Cruz vem à frente da escola, acompanhado de sua esposa, D. Leni. A comissão de frente veio posicionada na frente do abre-alas, o que não era muito usual na época. O carro abre-alas, que não possui destaque (figura viva), cumpre o regulamento, trazendo o nome da agremiação e o nome do enredo: "A Ilusão do fantástico Eldorado". A composição cenográfica deste carro busca representar duas coisas: as muralhas da cidade de Manoa (onde, segundo pesquisadores, fica atualmente Manaus) e a Festa do Sol. A representação do sol, no alto do carro, era giratória. É interessante observar que as cores predominantes na decoração da pista são praticamente as mesmas que a escola apresenta em seu conjunto.



fig. 166

A decoração da pista e as arquibancadas proporcionam uma "moldura para o desfile". As arquibancadas, próximas à pista e não muito altas, propiciam aos espectadores uma percepção mais próxima do "núcleo" do desfile, enquanto objeto a ser fruído. A pista, estreitada por grades, respeita o ângulo de visão das pessoas que estão na arquibancada, e facilita a circulação, pelas laterais, de repórteres e de organizadores do desfile.



fig. 167

A comissão de frente veio antecedendo o carro abre-alas. Essa prática não era comum na época. Outro aspecto, então pouco comum, era o uso de fantasias pela comissão de frente. A Mocidade Alegre foi a primeira escola de samba do Primeiro Grupo a colocar uma comissão de frente fantasiada e inserida no enredo, em 1979 (antes disso, em 1974, a escola de samba Primeira do Itaim, no desfile do Grupo III, fantasiou sua comissão de frente para contextualizá-la ao enredo “Menino de Palmares” sendo, portanto a primeira agremiação de São Paulo a romper com a “comissão de frente tradicional”). Observamos nesta foto que a comissão de frente está saudando o público e apresentando o enredo, sintetizado no baú que eles levam à mão esquerda e nas muitas peças douradas que compõem o figurino. O chapéu simboliza um diadema em forma de serpente, confeccionada com espuma. As placas douradas são de *vacuoform*, uma técnica de reprodução de adereços então pouco usada em São Paulo.



fig. 168

Vemos aqui um aspecto do conjunto da escola logo depois da passagem do abre-alas. As cores vermelho, branco, amarelo e ouro predominam no conjunto. A impressão é de um conjunto luxuoso, devido à grande quantidade de plumas e materiais brilhantes. As alegorias parecem ser de tamanho modesto, mas em grande número, com o predomínio de tripés e quadripés. O quadripé que está no primeiro plano desta foto simboliza a festa de Satã, e é ladeado por dois tripés com desenhos incas. A bateria já está encostada no recuo (que era chamado, em 1983, de cocho), bem no meio da avenida, para dar sustentação rítmica a todo o desfile.



fig. 169



fig. 170

Na **fig.169**, vemos mais um quadripé ladeado de tripés. Este representa a divindade Guaianacap. O destaque do carro traz outro adereço caríssimo na época: as penas de pavão. Na **fig.170**, o flagrante de um erro na evolução: o famoso “buraco”. Neste caso específico, o buraco ocorreu dentro da ala, e não entre uma ala e outra. Ao centro da imagem, o segundo carro alegórico da escola, representando uma pirâmide inca.



fig. 171

A grande massa em tons de amarelo no centro desta imagem é a bateria, que acabou de sair do recuo e seguirá seu percurso. A saída da bateria indica que o desfile está terminando. Ao fundo, já podemos ver o asfalto vazio.



fig. 172



fig. 173

Na **fig.172**, vemos a ala das baianas, visivelmente pequena, com menos de 30 componentes. Em São Paulo, as alas de baianas só passaram a vir com mais de 100 componentes na década de 90. Trata-se de uma ala onerosa, pois as componentes não pagam a fantasia, que utiliza muito tecido e outros materiais. Na **fig.173**, vemos o terceiro (e último) carro alegórico apresentado neste desfile. Ele parece ser o maior de todos, e comporta apenas um destaque. Em todo o conjunto de alegorias deste desfile é possível observar que a preocupação maior da escola esteve no acabamento e na adequação das alegorias ao enredo, ficando em segundo plano as dimensões e o grande número de figuras vivas sobre as alegorias. Vale ressaltar, também, que houve um trabalho criterioso nas esculturas, o que não era tão comum nas escolas de samba da época.



fig. 174

Ao observarmos o fundo do mesmo carro alegórico observamos que não houve preocupação da escola em dar acabamento artístico na parte de trás. Apenas três homens são suficientes para empurrar a alegoria. A escada utilizada para o destaque subir, atualmente, não pode ficar visível, pois configura objeto estranho à alegoria, e pode acarretar perda de pontos na nota deste quesito.



fig. 175



fig. 176

A ala que representa a Festa de Satã, uma das primeiras a entrar na avenida, trouxe alegorias de mão (**fig.175**). Na **fig.176**, podemos observar as movimentações coreográficas da ala, que faz evoluções típicas das décadas de 70 e 80: a famosa “cobrinha”: os componentes, enquanto dançam, caminham freneticamente de um lado para outro da pista.



fig. 177



fig. 178

Um enredo sobre uma civilização pré-colombiana permitiu à Mocidade Alegre a criação de figurinos originais, em que não se utilizaram os tradicionais elementos decorativos nas fantasias, como os arabescos e as volutas. Em todas as alas podemos observar elementos geometrizados e símbolos incas. As volutas e arabescos são sempre utilizados nas fantasias, até hoje, como elemento decorativo, ou um complemento visual que aumentam a impressão de “luxo”, mas não se encaixariam neste enredo, certamente. E isso também deve ter sido constatado pelo figurinista Raul Diniz.



fig. 179



fig. 180

As alas de uma escola de samba muitas vezes parecem ser “subagremiações” da própria escola, como se esta fosse uma agremiação maior, confederativa. Algumas têm uma história familiar. Também podemos observar que, na década de 80, havia alas com fantasias mais simples, de materiais mais baratos (fig.179) e alas mais ricas, cujas fantasias utilizavam materiais e tecnologias caras, como plumas e bordados feitos à mão (fig.180). A diferença de preço entre a fantasia de duas alas podia chegar a 300 por cento.



fig. 181



fig.182

A indumentária da bateria (fig.181), que não é cobrada dos componentes (sendo tradicionalmente custeada pela escola) contou, neste caso, com soluções de barateamento: o chapéu foi confeccionado com telas de papel, usadas para armazenar ovos. E as plumas não são de origem animal, mas de um tipo de capim, conhecido como “barba de bode”. Este capim, tingido, era muito usado, na época, como material de decoração residencial.



fig. 183

Os efeitos visuais podem ser conseguidos com materiais pouco convencionais entre os tantos utilizados para confeccionar fantasias e alegorias. Na fig.183, a alegoria de mão representando o sol é feita com copinhos plásticos.



fig. 184



fig. 185

A destaque do carro (fig.184) tem nos bordados de sua saia representações prateadas de folhas e ramagens muito distintas do aderecismo apresentado pela escola em seu conjunto. Ela representa a dominação espanhola na América. Na fig.185, um destaque de chão. O “destaque de chão”, que chegou a ser abolido por muitas escolas na década de 90, parece estar em vias de ser resgatado.



fig. 186



fig. 187

O vestido de Sônia Moreira (fig.186), adaptado ao enredo, é leve, favorecendo a dança e dando um efeito visual interessante no momento em que esta porta-bandeira gira. Isto acontece por causa do forte contraste entre os adereços vermelhos, que tem uma disposição regular, e o fundo branco.

Na fig.187 vemos um detalhe do pavilhão oficial da Mocidade Alegre, em 1983. Nele notamos que a data de fundação da escola está bordada de forma manual.



fig. 188



fig.189

Os grupos de passistas, conhecidos como "ala show", atualmente raros, eram freqüentes na década de 80. Desfilando entre uma ala e outra, apresentando danças sensuais e figurinos que, muitas vezes, eram desenvolvidos sem intervenção do carnavalesco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escola de samba é um evento artístico tipicamente brasileiro, que carrega atributos de tantas outras manifestações de cultura popular no país, caracterizadas pela existência de tema, indumentárias, música e dança, todos programados para o seu espetáculo, sempre realizado em espaço e tempo predeterminados pela própria cultura local. Tratam-se de manifestações realizadas por grupos organizados como clubes e identificados por bandeiras ou estandartes.

O carnaval de rua de São Paulo, embora tenha sua origem musical e coreográfica autêntica, construiu seu visual no último século a partir de sucessivas influências de agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro – antiga capital federal e grande centro difusor de costumes no Brasil. Essas influências sempre ocorreram a partir do desejo dos foliões, sambistas e dirigentes. Mas o consentimento perene não significou necessariamente uma catequização, ao passo que São Paulo, confirmando sua vocação antropofágica, costuma “digerir” – culturalmente – apenas o que lhe convém, ressignificando as influências externas.

Tratamos aqui de um evento plástico de enormes proporções, pois a cidade de São Paulo conta com mais de uma centena de agremiações (entre escolas e blocos) que desfilam no carnaval, divididas em diversos grupos de classificação. Na década de 80, o desfile do Grupo Especial – ou Primeiro Grupo – das escolas de samba de São Paulo contava, geralmente, com 10 agremiações que apresentavam, durante um período de dez a doze horas, mais de 20.000 sambistas fantasiados, em performance, entremeados por dezenas de alegorias. Tanto as



fantasias como as alegorias espelhavam o labor, a criatividade e a paixão de centenas de artistas anônimos, em um espetáculo de cores, formas, ritmo e dança, vivenciado por cerca de 30.000 pessoas na platéia, e assistido por milhões de espectadores através da transmissão de televisão.

Nos anos 80, o processo de criação, planejamento e apresentação de enredos, fantasias, alegorias e o próprio desfile carnavalesco ocorreu com o predomínio do coletivo sobre o individual, em um fazer artístico que unia pessoas das mais diferentes formações. Embora já houvesse a figura do carnavalesco, o mesmo contava com um número muito grande de componentes apaixonados pelas suas escolas, que varavam noites preparando o desfile sem cobrar remuneração.

A fruição do desfile de uma escola de samba não se dá apenas por parte do espectador. O componente que desfila também vivencia a arte carnavalesca, tendo uma percepção “nuclear”, ou seja, a partir do interior do objeto.

Como tantas outras formas de arte, a escola de samba possui uma espécie de “sintaxe” que norteia sua contemplação e a percepção de suas linguagens. Elementos visuais como enredo, fantasia, alegoria e coreografia são discutidos entre os sambistas – e também entre o público – a partir de um vocabulário próprio: “queijo”, “costeiro”, “placa”, “barracão”, “buraco”, “cobrinha” e outros jargões. E cada elemento visual se subdivide em outros itens, como as fantasias, que se dividem em Comissão de frente, alas de enredo, alas-show, baianas, bateria, destaques etc.

A criação e execução do projeto visual de uma escola de samba se desenvolve de forma muito parecida com a da proposta educacional da interdisciplinaridade, de modo que os quesitos de julgamento (avaliação) dificilmente se sobressaem isoladamente. Ou seja, os quesitos se influenciam entre si, como vasos comunicantes.

Essa interdisciplinaridade artística pode gerar propostas de vivências com os estudantes de artes plásticas nos barracões. Nessas propostas, os estudantes podem entrar em contato com diversas formas de expressão e comunicação artística, como desenho, pintura, modelagem e escultura. Outra vantagem dessas vivências está na possibilidade de os estudantes poderem imergir no universo da expressão popular, conhecendo as intenções dos artistas populares, os conceitos estéticos de um grande público, além das formas de mediação entre a arte e os espectadores.

Observamos, nessa dissertação, que o fazer artístico de uma escola de samba, na década e 80, já era bastante complexo e obedecia a um ciclo anual, ritualístico. Para cada indivíduo que participa de uma escola de samba, nenhum carnaval é igual a outro, e o desfile significa o fim de um longo ciclo. A cada vez que o ciclo de feitura de um carnaval termina, o folião encontra-se em uma nova realidade, mais velho e, tendo pela frente, um ano inteiro para ser chamado de campeão, vice-campeão, perdedor ou, ainda, rebaixado.

O fim da década de 80 marca, em São Paulo, uma ruptura muito eloqüente no conceito de desfile de escolas de samba do Grupo Especial: com a

transferência do local do desfile da Avenida Tiradentes para o sambódromo do Anhembi, o concurso não pôde mais ser considerado como uma manifestação do “carnaval de rua”, visto que o sambódromo – que tem, como nome oficial, Pólo Cultural Grande Otelo – não é uma rua, mas sim um grande estádio, com portões fechados, e totalmente isolado de seu entorno. Com o novo espaço, as agremiações se viram obrigadas a criar soluções visuais que fossem visíveis frente à monumentalidade das arquibancadas. E o exagero nas dimensões, de fantasias e alegorias, não permite mais que as escolas de samba paulistanas criem seus desfiles respeitando a “escala humana”. A “escala humana” era possível, na Avenida Tiradentes, graças ao suporte proporcionado pelas arquibancadas baixas e também pela decoração de pista.

Três heranças artísticas presentes na cultura brasileira se mostram de forma muito eloqüente nos desfiles de escolas de samba: o Barroco, o Romantismo e o *kitsch*. No caso da década de 80, podemos observar também influências da moda (vestuário) e da decoração residencial, tanto nas fantasias como nas alegorias.

O desfile das escolas de samba de São Paulo na década de 80 necessita de um registro histórico que propicie reflexões tanto para o meio acadêmico como para os próprios sambistas e carnavalescos. Para o meio acadêmico, este registro histórico pode fornecer dados que facilitem a compreensão do carnaval enquanto evento plástico (essa compreensão não parece ser plena entre os estudiosos de arte em nossas universidades). Já para os sambistas e carnavalescos, o registro histórico pode propiciar condições para conhecerem e

refletirem sobre as precedências de sua arte, tanto no que diz respeito ao fazer artístico (uso de técnicas, materiais e linguagens) como à visibilidade do público e às diversas possibilidades de leitura e interpretação dos desfiles.

As possibilidades de leitura e interpretação dos desfiles de escola de samba, no carnaval, são idênticas às de tantas outras formas de artes visuais: relações do objeto com o suporte, o espaço, com o tempo, com os desejos e intenções do artista, e com a educação visual dos espectadores.

Ao estabelecer relações entre o presente e o passado “recente”, os sambistas podem encontrar caminhos para dilemas característicos do carnaval paulistano, como a “luta” de dois desejos que há décadas regem a expressão no fazer artístico das escolas de samba: o de inovação e o de preservação das tradições e “raízes”. Esses dois desejos parecem antagônicos, mas os sambistas paulistanos parecem, em boa parte, dispostos a buscar um equilíbrio entre eles. A “manutenção” desses desejos, pelos sambistas, também garante que a escola de samba paulistana se mantenha enquanto manifestação cultural, apesar das transformações que vem sofrendo ano após ano.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

ARAÚJO, Hiran. *Carnaval, seis milênios de história*. Rio de Janeiro, Graphus, 2000.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ANDRADE, Oswald de. **"Manifesto antropofágico"**. In: Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora**. São Paulo: Pioneira, 1994.

BARILLI, Renato. **Curso de Estética**. Lisboa: Editora Estampa, 1989.

DEWEY, John. **A Arte como Experiência**. São Paulo: Abril, 1986.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**. São Paulo: Ed. Melhoramentos – Edusp, 1974.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

HAUSER, Arnold. **Teorias da Arte**. Lisboa: Presença, 1988.

KOSUTH, Joseph. **A Arte Depois da Filosofia**. Revista Malasartes, nº 1 set/out/nov, 1975.

MOLES, Abraham A. **O Kitsh – A arte da felicidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

OSBORNE, Harold. **A Apreciação da Arte**. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Cultrix, 1974.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Cortez, 2002.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA:

ARAÚJO, Hiran. **Carnaval, seis milênios de história**. Rio de Janeiro, Griphus, 2000.



BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura Popular Na Idade Média e no Renascimento, no Contexto de Francois Rabelais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

BURKE, Peter. **A cultura Popular na Idade Moderna (Europa, 1500-1800)**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba**. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

COSTA, Haroldo e VASELLI, Lan Franco. **É Hoje**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1978.

CRECIBENI, Nelson. **Convocação Geral: A Folia está na Rua: o carnaval de São Paulo tem História de Verdade**. São Paulo: O Artífice Editorial, 2000.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MAGALHÃES, Rosa. **Fazendo Carnaval**. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1997.

MORAES, Wilson Rodrigues de. **Escolas de Samba de São Paulo, Capital**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humana, 1978.

MUNIZ JR., J. **Do Batuque à Escola de Samba**. São Paulo: Ed. Símbolo, 1976.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro: O Vivido e o Mito**. São Paulo: Brasiliense: 1992.

URBANO, Maria Aparecida e autoras. **Arte em Desfile: escola de samba paulistana**. São Paulo: Edicon: 1987.

VALENÇA, Rachel. **Carnaval**. São Paulo: Abril, 2003.

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

SILVA, Vânia da. **A Metamorfose das Alegorias no Carnaval Paulistano. Estudo de caso: Sociedade Escola de Samba Imperador do Ipiranga**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.

ARTIGOS E PUBLICAÇÕES EM PERIÓDICOS:

RODRIGUES, Maria Augusta. **Artistas do Carnaval: Atividade Marginal**. in Rio, Samba e Carnaval, nº 19. Rio de Janeiro: RSC, 1990.

PARRA, Fábio Cavicchio. **A Nenê, quando Passa...**, in Sampa Concentração, nº 3. São Paulo: Sampa, 2003.

_____. **Alô Zona Norte, Canta X...Canta X...Caaaaaanta X-9!!!** in Sampa Concentração, nº 3. São Paulo: Sampa, 2003.

_____. **Leandro de Itaquera: De Presente de Aniversário a Símbolo de um Bairro.** in Sampa Concentração, nº 3. São Paulo: Sampa, 2003.

_____. **O Orgulho Verde, Amarelo, Azul e Branco de Vila Carioca .** in Sampa Concentração, nº 3. São Paulo: Sampa, 2003.

_____. **O Orgulho da Saracura.** in Sampa Concentração, nº 3. São Paulo: Sampa, 2003.

_____. **Raul Diniz: carnavalesco-pintor ou pintor-carnavalesco?** in Arte Cultura Entretenimento, nº 32 pp. 12-13. São Paulo: Clube Transatlântico, 2003.

_____. **Renascendo das Cinzas, O Velho Peruche de tantos Carnavais.** in Sampa Concentração, nº 3. São Paulo: Sampa, 2003.

_____. **Samba de Janeiro a Janeiro na Pompéia.** in Sampa Concentração, nº 3. São Paulo: Sampa, 2003.

_____. **Tucuruvi: peito aberto e sem medo.** in Sampa Concentração, nº 3. São Paulo: Sampa, 2003.

PENTEADO, Fernando Borges. **Mocidade Camisa Verde e Branco, Jubileu de Ouro.** in Sampa Concentração, nº 3. São Paulo: Sampa, 2003.

_____. **Origem das Escolas de Samba Paulistanas.** in Sampa Concentração, nº 3. São Paulo: Sampa, 2003.

JORNAIS E REVISTAS:

Mulher. Suplemento da Folha da Tarde. Ano 1, nº 45, 13.02.1983.

Gazeta do Ipiranga. Número 1351. São Paulo, 15.02.1985.

Gazeta do Ipiranga. Número 1352. São Paulo, 22.02.1985.

Gazeta do Ipiranga. Número 1402. São Paulo, 07.02.1986.

Gazeta do Ipiranga. Número 1403. São Paulo, 14.02.1986.

Gazeta do Ipiranga. Número 1457. São Paulo, 28.02.1987.

Gazeta do Ipiranga. Número 1458. São Paulo, 06.03.1987.

Gazeta do Ipiranga. Número 1506. São Paulo, 12.02.1988.

Gazeta do Ipiranga. Número 1507. São Paulo, 19.02.1988.

Gazeta do Ipiranga. Número 1556. São Paulo, 03.02.1989.

Gazeta do Ipiranga. Número 1557. São Paulo, 10.02.1989.

Manchete. Edição 412. Rio de Janeiro: Bloch, 12.03.1960. 1983.

Manchete. Edição 673. Rio de Janeiro: Bloch, 11.03.1965. 1975

Manchete. Edição 1036. Rio de Janeiro: Bloch, 26.02.1972. 1979

Manchete. Edição 1247. Rio de Janeiro: Bloch, 13.03.1976.

Manchete. Edição 1443. Rio de Janeiro: Bloch, 16.02.1979.

Manchete. Edição 1446. Rio de Janeiro: Bloch, 10.03.1979.

Manchete. Edição 1447. Rio de Janeiro: Bloch, 17.03.1979.

Manchete. Edição 1508. Rio de Janeiro: Bloch, 14.03.1981. 2001

Manchete. Edição 1509. Rio de Janeiro: Bloch, 21.03.1981. 2002

Manchete. Edição 1610. Rio de Janeiro: Bloch, 26.02.1983. 2003

Manchete. Edição 1611. Rio de Janeiro: Bloch, 05.03.1983. 2004

Manchete. Edição 1665. Rio de Janeiro: Bloch, 17.03.1984. 02.1991

Manchete. Edição 1666. Rio de Janeiro: Bloch, 24.03.1984.

Manchete. Edição 1715. Rio de Janeiro: Bloch, 02.03.1985.

Manchete. Edição 1716. Rio de Janeiro: Bloch, 09.03.1985.

Manchete. Edição 1767. Rio de Janeiro: Bloch, 01.03.1986. Arquitetura de Destino. Desenho: Peter Cohen. Alemanha, 1994. 1 videocassete

Manchete. Edição 1821. Rio de Janeiro: Bloch, 14.03.1987. Paulo Rossi: Raí Filma, 1937

Manchete. Edição 1871. Rio de Janeiro: Bloch, 27.02.1988.

Manchete. Edição 1872. Rio de Janeiro: Bloch, 05.03.1988. Joazinho Trinta. O Homem, O Artista (Série Grandes Reportagens). São Paulo.

Manchete. Edição 1923. Rio de Janeiro: Bloch, 25.02.1989. Paulo TV Cultura, 1931

Manchete. Edição 1977. Rio de Janeiro: Bloch, 10.03.1990.

Manchete. Edição 1978. Rio de Janeiro: Bloch, 17.03.1990.

O Cruzeiro. São Paulo: Diários Associados, 04.03.1961.

O Cruzeiro. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 18.02.1967.

O Cruzeiro. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 09.03.1968.

Revista Mocidade Alegre. Número 9. São Paulo: Juruês, 1983.

Rio, Samba e Carnaval. Edição 4. Rio de Janeiro: Vecchi, 1975.

Rio, Samba e Carnaval. Edição 8. Rio de Janeiro: Vecchi, 1979.

Sampa Concentração. Edição 1. São Paulo: Sampa, 2000.

Sampa Concentração. Edição 2. São Paulo: Sampa, 2001.

Sampa Concentração. Edição 3. São Paulo: Sampa, 2002.

Sampa Concentração. Edição 4. São Paulo: Sampa, 2003.

Sampa Carnaval e Turismo. Edição 1. São Paulo: Sampa, 2001.

Sampa Carnaval e Turismo. Edição 2. São Paulo: Sampa, 2002.

Sampa Carnaval e Turismo. Edição 3. São Paulo: Sampa, 2003.

Sampa Carnaval e Turismo. Edição 4. São Paulo: Sampa, 2004.

Veja. Edição 1169, pp. 44 a 49. São Paulo: Editora Abril, 13.02.1991.

VIDEOGRAFIA:

Arquitetura da Destruição. Direção: Peter Cohen, Alemanha, 1994. 1 videocassete (121 min.), VHS, son., color e P&B.

Carnaval de São Paulo – Oficializado pela Prefeitura São Paulo: Rossi Rex Films, 1937.

Joãozinho Trinta: O Homem, O Artista (Série Grandes Reportagens). São Paulo: TV Cultura, 1990.

Beija-Flor Pede Passagem (Série Câmera Aberta). São Paulo: TV Cultura, 1981.

INTERNET:

www.datalegis.com.br/sm.html

www.portelaweb.com.br

www.imperioserrano.com

www.mocidadealegre.com.br

www.pliniomarcos.com

www.salgueiro.com.br

www.sasp.com.br

www.sociedaderosasdeouro.com.br

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes in **D. O. leitura/cultura**, nº 167. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado – Secretaria de Estado da Cultura, 1998. Disponível em www.studium.iar.unicamp.br/seis/1.htm

DEPOIMENTOS:

Eduardo Basílio

Fernando Borges Penteado

João Barbosa (Batucada)

Luis Carlos Rossi

Maria Aparecida Urbano (Dona Cida)

Maria Gilsa Gomes dos Santos

Raimundo Pereira da Silva (Mercadoria)

Raul Diniz

Sidnei França

Thereza Santos



