



Edson Farias
Ana Paula Alves Ribeiro
André Luiz Porfiro

* Recebido em: 10.07.2017. Aprovado em: 16.11.2017

** Pesquisador do *Conselho Nacional de Pesquisa* – CNPq. Professor adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Sociedade e Linguagem da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Líder do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB). Editor da revista *Arquivos do CMD*. Email: nilos@uol.com.br

*** Professora Adjunta do Departamento de Formação de Professores e do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação (PPGECC) da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faz parte da coordenação colegiada do Museu Afro Digital Rio (UERJ), colabora com o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (UERJ). Email: anapalvesribeiro@gmail.com

**** Diretor Técnico da FENIG - Fundação Educacional e Cultural de Nova Iguaçu (2017). Doutorando em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação. Cursou Mestrado em Teatro (2004), na UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Membro do Instituto Hemisférico de Performance e Política (New York University) e da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Teatro). Professor do Departamento Geral de Ações Socioeducativas (DEGASE). Atua na Educação Superior a distância, como professor-tutor, no Projeto CEDERJ/UAB/UNIRIO. Email: aporfiro@gmail.com

*Você! Viu um carro alegórico, aí? Em Busca das Mediações Socioculturais de um Artefato Artístico**

You! Did you see an allegorical car, there? In Search of Sociocultural Mediation of an Artistic Artifact

Edson Farias**

Ana Paula Alves Ribeiro***

André Luiz Porfiro****

Resumo: Neste artigo, a finalidade de acompanhar o deslocamento dos carros alegóricos das escolas de samba do Grupo Especial, da Cidade do Samba, na Zona Portuária, até à Avenida Presidente Vargas, no Centro do Rio de Janeiro, contracenando com interesse de revolver as condições nas quais se construiu o prestígio dessas peças cenográficas no carnaval da cidade. A luz das categorias de mediações socioculturais, reconhecendo-as partes de processos sociais, mas condicionados a contextos interacionais específicos, toma-se essas peças cenográficas como unidades habilitadas a constituírem dimensões subjetivas e institucionais. Com isso, dois planos empírico-analíticos são implicados: de um lado, os trabalhos requisitados nos transportes das alegorias; de outro, o fomento e consolidação de um círculo artístico específico às tarefas de concepção e execução dos projetos estéticos de realização dos carros. Articulam-se, no desenho metodológico que informa o ensaio, observação participante e a pesquisa com fontes secundárias (em particular, títulos na área das humanidades) e iconográficas.

Palavras-chaves: Carros alegóricos; Desfile de Escola de Samba; Carnaval carioca; Mediações socioculturais; Rio de Janeiro.

Abstract: In this article, the purpose of accompanying the movement of the samba schools from Grupo Especial, from Cidade do Samba, in the Port Zone, to Avenida Presidente Vargas, in the Center of Rio de Janeiro, is in the interest of revolving the conditions in the which the prestige of these scenographic pieces was built in the carnival of the city. In the light of the categories of socio-cultural mediations, recognizing them as parts of social processes, but conditioned to specific interactional contexts, these scenographic pieces are taken as units capable of forming subjective and institutional dimensions. This way, two empirical-analytical plans are implicated: on the one hand, the works required in the transport of allegories; on the other hand, the promotion and consolidation of a specific artistic circle to the tasks of designing and executing the aesthetic designs of the cars. The participant observation and the research with secondary sources (in particular, titles in the humanities area) and iconographic research are articulated in the methodological design that informs the essay.

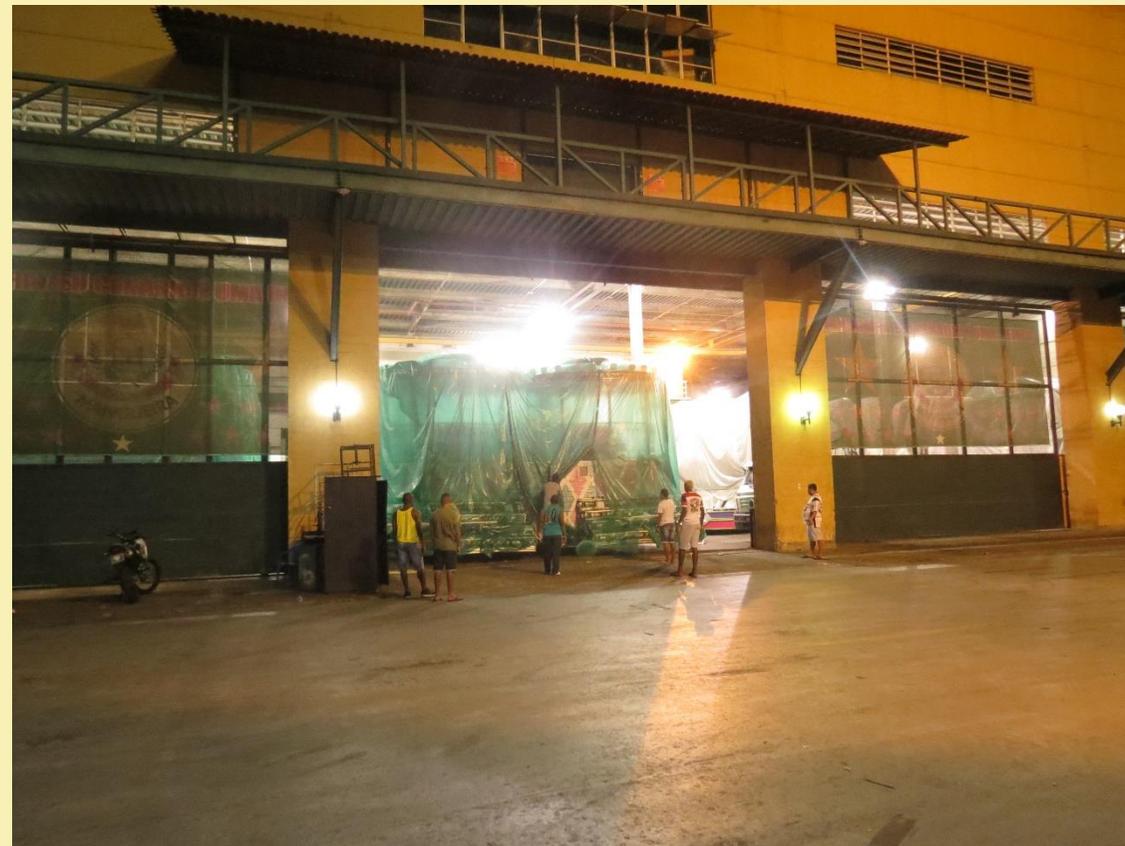
Keywords: Allegorical cars; Samba School Parade; Carioca Carnival; Sociocultural mediations; Rio de Janeiro.



Edson Farias
Ana Paula Alves Ribeiro
André Luiz Porfiro

Naquele dia 10 de fevereiro – sábado de carnaval, deste ano (2018), a nossa ideia a princípio seria acompanhar o trajeto dos carros alegóricos das escolas de samba do Grupo Especial da Cidade do Samba, na Zona Portuária, até a Avenida Presidente Vargas, onde

ficam concentrados à espera da passagem pela pista do Sambódromo, também situado no centro da cidade do Rio de Janeiro.



Fotografia 1: Barracão na Cidade do Samba (2018) – Autor: Edson Farias.

Por volta das 23:30, chegávamos a Cidade do Samba. Já na entrada, vimos abertos todos os galpões onde se abrigam os

respectivos barracões das 13 escolas que desfilariam nas noites de domingo e segunda-feira. Totalmente ou apenas em parte envoltos em



¹ Os carros são obras. Sua duração na maioria das vezes é efêmera, a duração de um carnaval, pela qualidade do material empregado e o investimento. Sua duração também é efêmera, pois em muitos casos se tem espaço apenas para guardar a estrutura – o chassis – não a obra pronta. Isso implica que um carro seja conhecido pelo que se registra no momento do espetáculo – a recepção da obra na avenida pelos espectadores e o registro fotográfico e audiovisual – na concessão comprada pelas emissoras de Tv e eternizadas nas vendas de VHSs, DVDs, e hoje na disponibilização da imagem digital destas mesmas emissoras e em canais do *YouTube* –, que comporão um acervo visual dos desfiles e de seus núcleos artísticos. Em um primeiro momento temos fotografias históricas feitas principalmente para jornais e revistas – hoje, a centralidade e a circulação das imagens fotográficas feitas por profissionais credenciados e inseridos dentro dos desfiles e com diversidade tecnológica na captura destas imagens se faz presente.

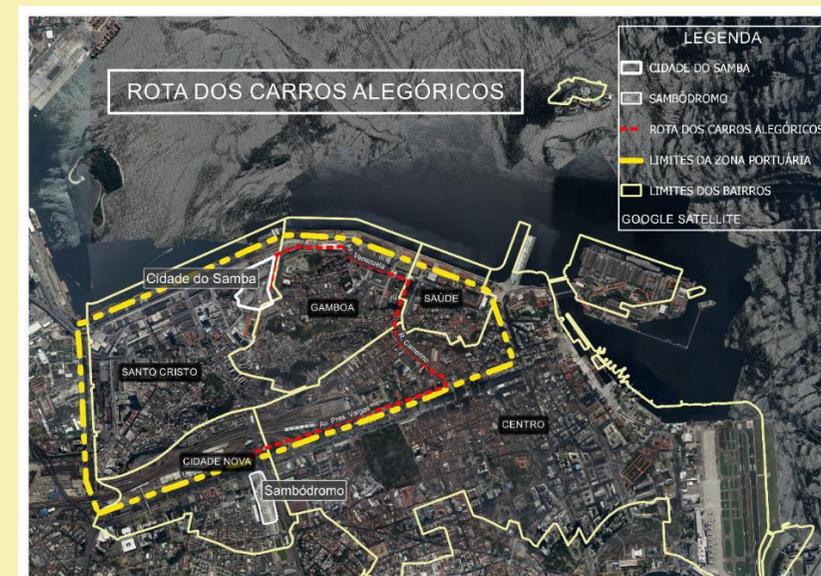
lonas plásticas pretas, muitos dos carros alegóricos estavam enfileirados à espera de iniciar o trânsito até a concentração às margens da Passarela do Samba. Sem estar acesa sua iluminação, eles pareciam um amontado apático. Ainda que sobressaíssem devido à avantajada proporção, cobertos de múltiplas formas revestidas de intensa diversidade cromática, naqueles cenários inertes, notava-se haver muitas peças que esperariam à proximidade dos desfiles para serem montadas e certos acabamentos seriam possíveis apenas ao chegarem ao destino do longo percurso que fariam noite à dentro¹.



Fotografia 2: Carro alegórico Estação Primeira de Mangueira (2018) – Autor:
Edson Farias

Ainda no imenso pátio da Cidade do Samba, deparamos com as rodas das forças tarefas responsáveis por conduzir os carros dali,

do bairro da Gamboa, às proximidades da Estação Ferroviária da Central do Brasil, vizinha do grande circuito carnavalesco formado em torno do grande palco de apresentação das escolas. Na verdade, ambos os pontos estão muito próximos. Bastariam tomar a Rua Rivadavia Correa e, pouco mais de 500 metros depois, as alegorias estariam cruzando com a Presidente Vargas, praticamente em linha reta. Tornam-se distantes um e outro, contudo, em razão da muralha constituída pelo morro sobre o qual se ergue a primogênita e lendária favela da Providência. Até existe o túnel João Ricardo permitindo a ligação entre àquelas duas partes do centro da cidade, porém, sua altura não comportaria a envergadura das alegorias.



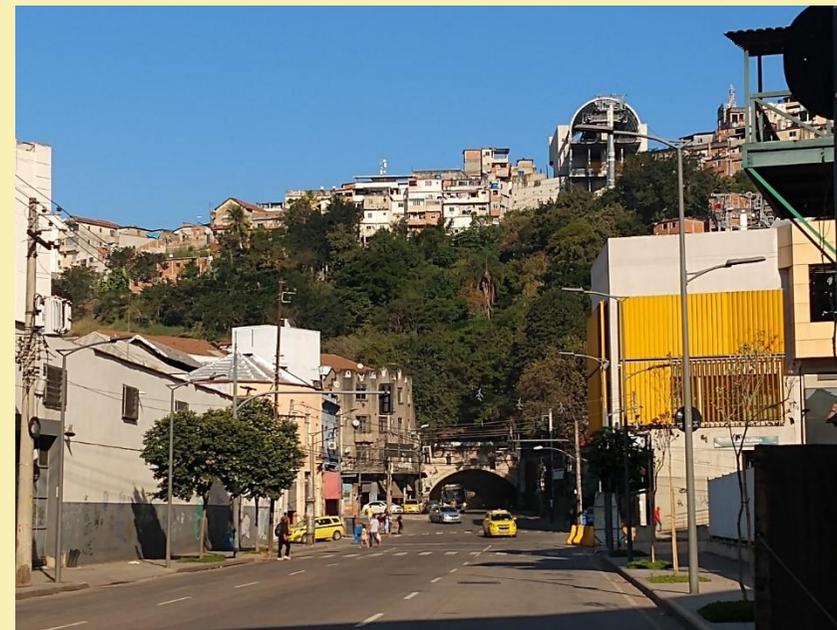
Mapa 1 – Percursos dos Carros Alegóricos (Escolas de Samba do Grupo Especial), da Cidade do Samba ao Sambódromo. Mapa elaborado por Evelly Pereira Sales.



Edson Farias
Ana Paula Alves Ribeiro
André Luiz Porfiro



Fotografia 3 – Dentro da Cidade do Samba. Ao fundo podemos ver o Aqwa Corporate, primeiro edifício brasileiro do arquiteto Norman Foster (2018) – Autor: Edson Farias



Fotografias 4 e 5 - Saída da Cidade do Samba pela rua Rivadavia Correa. Nas fotografias podemos ver o Túnel João Ricardo, que, em sentido invertido, dá na Central do Brasil (2018). Autora: Ana Paula Alves Ribeiro

Diante do obstáculo, elasticado, o trânsito a ser realizado requer uma logística bem mais complexa, a qual implica em um planejamento criterioso para evitar estragos maiores (há sempre algum reparo necessário ao fim do percurso). Feito ao longo da madrugada, o trajeto toma, primeiro, a Rua Rivadavia Correa, ao lado da Cidade do Samba para, adiante, entrar na Via Binária – resultado da recente qualificação urbana da Zona Portuária que, de uma área esquecida da cidade, acomoda nos últimos anos equipamentos de entretenimento (à maneira do AquaRio) e museus (de Arte do Rio e do Amanhã), além de arranha-céus cujas fachadas de vidro fumê os replicam entre si voltados para o setor corporativo e hotéis – mas logo



² Estiva/Estivadores: Grupo responsável por transportar em seus ombros as cargas para embarque e desembarque dos navios, significando também trabalho árduo. No Rio de Janeiro, os trabalhadores do Cais do Porto (Zona Portuária) também eram conhecidos por resistência, nome que caracteriza não apenas o peso que se suporta ao transportar, mas também suas articulações políticas e sindicais. Ainda no Rio de Janeiro os trabalhadores da estiva foram fundamentais na construção das escolas de samba e do carnaval carioca como conhecemos hoje, vide por exemplo, sua história em escolas como o Império Serrano.

em seguida rumar pela Avenida Venezuela até à altura da Rua Camerino e daí desembocar numa das pistas da Avenida de Presidente Vargas.

Embora variem, as equipes ocupadas com o transporte dos carros alegóricos congregam em média 100 pessoas, sobretudo homens. No vocabulário carnavalesco, esses grupos são denominados de “estiva”². Os/as recrutad0s/as vem de partes bem diferentes da região metropolitana do Rio de Janeiro, sem necessariamente ter vínculo permanentes e diretos com as agremiações representadas naquelas alegorias. Trata-se de uma prestação de serviços precária, ainda assim, ouvimos de alguns(mas) desses(as) trabalhadores(as) que eles fazem essa tarefa há alguns anos. Eles/as estão sob o comando de diretores auxiliados por funcionários das escolas. Estes últimos têm na cabeça o plano traçado para trânsito encadeado daquelas grandes peças, já considerando o roteiro de apresentação nos desfiles. Mas o que, de fato, importa é a experiência para conferir balanceamento ao ritmo, ao deslocamento, evitando morosidades ou atropelos, que interfiram posteriormente na evolução do desfile. Ainda, os/as contratados/as e diretores/funcionários devem permanecer atentos a possíveis empecilhos ou gargalos que apareçam no caminho, e também saibam contornar situações imprevistas, por exemplo: a danificação de rodas ou eixos de direção dos carros.



Fotografia 6: Equipe da Estiva na Cidade do Samba (2018) – Autor: Edson Farias.

Logo ao entrarmos na Cidade do Samba, nos aproximamos de uma dessas equipes – naquele instante, a maior, a qual vestia camisetas com o emblema da Escola de Samba Grande Rio. Fazia-se a manobra com um dos carros, pela enorme escultura concluímos se tratar de uma referência ao folclore do Bumba-Meu-Boi. Sem maiores cerimônias, sacamos a câmera para tirar fotos. Igualmente de pronto, fomos interpelados por um dos diretores da escola que, de modo taxativo, não somente exigiu que parássemos de fotografar quanto fosse mostrado o que já havia sido registrado. Como não cabia fazer celeumas, deixamos que ele visse pelo visor da câmera o que foi fotografado e, ao mesmo tempo, justificamos nossa presença ali pelo



³ A nota curiosa veio do fato de que, no dia do desfile, este mesmo carro alegórico quebrou, prejudicando a pontuação da escola.

interesse em obter material para compor um ensaio a ser publicado numa revista acadêmica. Por sua vez, o mesmo diretor se retratou alegando estar apenas resguardando o ineditismo do conteúdo carnavalesco que a sua escola mostraria no desfile, cumprindo assim uma das exigências do regulamento que rege a disputa no concurso travado entre as agremiações. Pareceu-nos estranho, afinal: quantas vezes nos jornais impressos e na programação das emissoras de TV são exibidas imagens dessas mesmas alegorias antes dos desfiles? Mas, como dito, não nos interessava polemizar, demos as costas e seguimos movidos por nossa curiosidade pela Cidade do Samba³.

A grande maioria dos galpões, entretanto, já estava desocupada. A saída dos carros alegóricos obedece a um cronograma relativo à ordem dos desfiles em cada um dos dias de apresentação no Sambódromo. As últimas a desfilarem, saem antes. Da mesma maneira, há um revezamento, porque há escolas que entram no Sambódromo pela direita e outras pela esquerda.

À maneira dos carros, saímos da Cidade do Samba pelo portão que conduz à Rua Rivadavia Correa. Lá, à espera, um atrás do outro, eles permaneciam numa fila cujo fim era inabarcável.



Fotografia 7: Saída dos carros alegóricos da Cidade do Samba (2018) – Autor: Edson Farias.

De imediato, nos ocorreu a lembrança de um depoimento feito pelo então dublê de cenógrafo e carnavalesco Fernando Pamplona, em 1987, à época comentarista durante a transmissão da antiga Rede Manchete de Televisão. Vendo à tela o congestionamento de carros alegóricos numa das saídas do Sambódromo, ele concluiu: “Talvez, só neste ano, tenhamos mais carros alegóricos que todo o conjunto que desfilou na Presidente Vargas na década de 1960.” Sua fala deixara patente o quão recente era aquela centralidade estética obtida por esses cenários móveis, nos desfiles das Escolas de Samba.



⁴ O recurso de carros ornamentados em préstitos, segundo os historiadores da cultura, é legado dos rituais de fartura, durante os períodos de colheita, nas sociedades agrárias europeias. Incorporados às festas pré-católicismo, eles serão cristianizados em especial nos festejos carnavalescos, posteriormente incluídos no calendário da cristandade. A chegada das alegorias no Brasil se deu, por volta do século XVIII, em obediência os desígnios das políticas de comunicação dos regimes absolutistas do Velho Mundo. Assim, as grandes festas são instrumentalizadas como mecanismos de publicidade da exuberância e poder reais. Sob o comando de Dom João V introduz os carros alegóricos aparecem nas comemorações dos vice-reis no Rio de Janeiro. Neste contexto, coube ao militar e artista Antônio Francisco se destacar como precursor dessas peças ornamentais no carnaval brasileiro, quando concebeu e executou carros alegóricos, na mesma cidade, em 1786. Eram grandes carruagens decoradas puxadas à tração animal.

⁵ Sobre as fotografias que compõem este artigo: Podemos encontrar fotografias feitas pelos autores no ano de 2018, principalmente da Cidade do Samba, Sambódromo e arredores, especificamente para esta pesquisa. Um outro conjunto de fotos foi escolhido a partir da memória que tínhamos dos carnavais anteriores, tendo como referência acervos visuais e desfiles disponíveis no *YouTube*. As escolhas se referem a construção do argumento visual da pesquisa, a saber, um desfile de imagens que se propõe a apontar a questão da verticalização dos carros alegóricos associada as mudanças estéticas trazidas por um grupo de profissionais das artes cênicas, principalmente, ao carnaval carioca a

A presença dos carros alegóricos no carnaval carioca é atribuída ao advento dos préstitos protagonizados pelas grandes sociedades carnavalescas, em meados do século XIX (QUEIROZ, 1992, p. 51-59)⁴. Na ocasião importados, segundo o modelo das folias de Nice (na França), contavam com mão-de-obra advinda do teatro e tinham por atores os segmentos sociais mais abastados (FERREIRA, 2005, p. 231-283). Identificados ao credo liberal, professado por facções de classe média urbana no período imperial, os carros se destacavam pelas críticas políticas (CUNHA, 2001, p. 87-148). As escolas de samba – surgidas na década de 1920 (BASTOS, 2010, p. 18-24) –, de início, optaram por elementos cênicos menos dispendiosos. Inspiradas nos ranchos carnavalescos, os primeiros grêmios recreativos traziam caramanchões de bambu decorados com papel, sob o qual desfilavam suas diretorias.



Fotografia 8: Desfile de escola de samba década de 1930.

Apenas em meados da década de 1940, quando já gozavam de maior respaldo socioeconômico, as escolas introduzem pequenas carretas em suas procissões⁵. Feitas de maneira rustica, à base de madeira e papel mache, tais instrumentos de dramatização cumpriam tão somente a função de destacar um aspecto do enredo apresentado. Não é demais lembrar que, nesses anos, o samba-enredo concentrava o eixo estético dessas passeatas. Cada vez mais descritivas, as peças desse gênero musical detinham a responsabilidade de narrar em pormenor o tema a partir da orientação de canto do puxador acompanhado das pastoras. Assim, determinavam um vetor horizontal para os desfiles focados na alimentação rítmica, promovida pela bateria, do coro dançado composto por alas, passistas, portabandeiras e mestres-salas, entre outros/as figurantes.



Fotografia 9: Carro alegórico da escola de samba Depois Eu Digo (1946) – Fonte:

Acervo O Globo

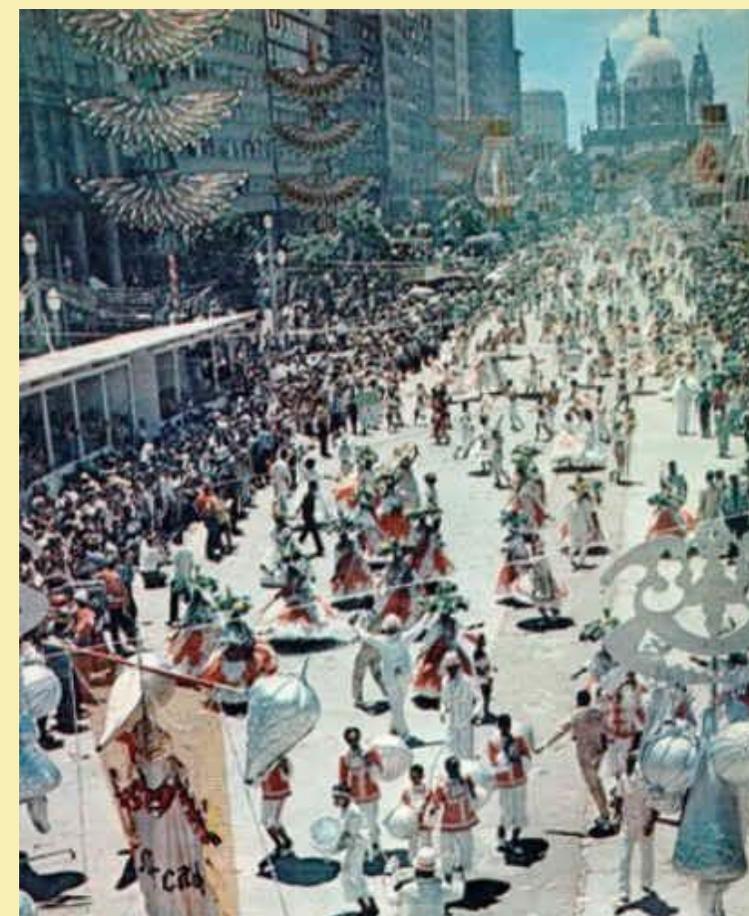


partir dos anos 1960/70. As fotografias utilizadas foram retiradas de sites jornalísticos, especializados ou não em carnaval, e cumprem também a função de apresentar ao leitor outros carnavais e as transformações dos carros alegóricos ao longo das décadas em diálogo com os artistas do carnaval carioca. Quando localizada a autoria ou o acervo, creditamos.

⁶ Neste artigo específico, está se falando do que se constitui hoje o grupo especial, com toda relação de prestígio e status que compõe o carnaval. Há uma performance das Escolas de Samba que, frente a um corpo de juradas e jurados, visa-se escolher as melhores entre as melhores, as mais pontuadas, a partir da arte destes profissionais, do conjunto e do desempenho nos desfiles. Há outros circuitos que compõem a arte e por onde se instituem os artistas do carnaval, a saber: divisões inferiores do carnaval carioca, escolas de samba nas cidades do entorno da região metropolitana, principalmente a região dos lagos, e o circuito de carnaval das cidades da tríplice fronteira (ver, por exemplo, artigo de Ulisses Duarte neste dossiê). Se profissionais circulam, a arte e a estética destas escolas, elaboradas por estes profissionais também circulam, e na relação entre escolas de samba, percebemos esta circulação artística em termos de doação de alegorias e adereços.

Ainda que a entrada de artistas plásticos e visuais, para o quadro das escolas de samba, iniciando-se na Acadêmicos do Salgueiro, na passagem dos anos de 1950 a 1960, tenha alterado de modo sensível esse mesmo vetor estético, deslocando-o paulatinamente para a percepção vertical dos desfiles, o carro alegórico permaneceu secundário no compito cênico das apresentações. Conhecido como “Grupo do Salgueiro”, esse círculo intelectual se destacou em razão de perseguir um alinhamento ideológico nacional-popular comprometido com a história da formação do povo brasileiro, dando ênfase aos heróis identificados às condições subalternas: Zumbi dos Palmares, Aleijadinho, Chico Rei, Chica da Silva, Dona Beja, entre outros (PAMPLONA, 2013, p.57-61)⁶. Derivou, então, uma linhagem de “enredos negros” cujo ápice ocorrera em 1971, com o desfile *Festa para um Rei Negro* (CAVALCANTI, 1990). Capitaneados/as pelo mesmo Fernando Pamplona, então cenógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e professor da Escola de Belas Artes, ao lado do figurinista (também do Teatro Municipal) Arlindo Rodrigues, a partir de temas com potencial para gerar múltiplas imagens, esses/as oficiais inseriram a programação visual no tocante à distribuição das cores em obediência às tônicas e nuances no desenvolvimento do enredo, na medida mesma em que promoveram o ordenamento dramático da encenação na disposição dos figurinos das alas, subordinando todas as posições-funções do corpo de componentes ao imperativo de expor/realizar a fábula proposta durante as apresentações

carnavalescas. Contudo, optaram por armarem ambiências cenográficas fazendo uso de adereços de mão e tripés (suportes metálicos carregados por rodinhas), sobre os quais constavam estandartes contendo palavras assinalando as divisões da história contada e mesmo frases ressaltando passagens da narrativa exposta. Os mesmos tripés serviam ainda como anteparos às figurações fossem pintadas ou esculpidas (FARIAS, 2013).



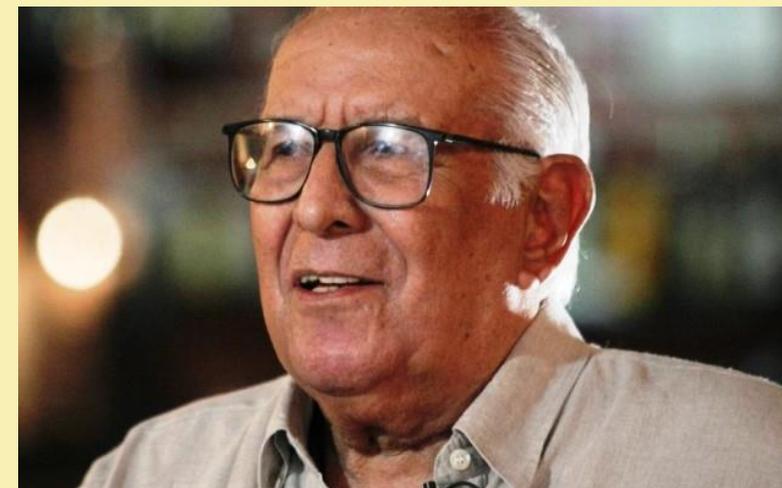
Fotografia 10: Desfile da Acadêmicos do Salgueiro (1969)



– Fonte: Acervo sambariocarnaval.com



Fotografia 11: Desfile da Acadêmicos do Salgueiro (1971) – Fonte: Acervo Tantos Carnavais



Fotografia 12: Fernando Pamplona – Fonte: Acervo Jornal A Ilha.

A afirmação do carro alegórico como núcleo artístico (vetor estético) dos desfiles se deu em meados da década de 1970. Já ladeadas por altos andaimes de arquibancadas, ano a ano mais apinhadas de públicos pagantes, e também por novas condições mais confortáveis de acomodação de plateias (em especial, camarotes), além de serem priorizadas nas programações das redes nacionais de televisão, nos dias de Carnaval, as passeatas das escolas de samba conhecem crescente popularidade, o que se manifesta também no crescimento formidável do número de participantes no seu coro dançante. De repente, agremiações mais renomadas – Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro – viram suas fileiras estenderem-se abrigo até cinco mil componentes. Quando vistas por olhos situados sempre mais distantes da pista, no alto, a sucessão



de magotes horizontais, interrompidos aqui e ali por adereços de mão, suscitava certa monotonia.



Fotografia 13: Desfile da Portela 1975 – Fonte: Acervo Portelense.

Hoje celebrada, a intervenção de Joãozinho Trinta resultou do êxito obtido pela execução da proposta de elevar, justamente, as dimensões (largura, comprimento e altura) dos carros alegóricos. Em

1973, ocupando o vácuo de comando estético deixado pelo afastamento de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, mas ao lado da figurinista Maria Augusta Rodrigues, o ex-bailarino e adrecista maranhense conclui o enredo em homenagem à cronista carnavalesca Eneida de Moraes. Neste desfile, surpreendeu o abre-alas circular decorado com espelhos e pompons de plástico branco cercado de pierrôs vivos.



Fotografia 14: Abre-alas da Acadêmicos do Salgueiro (1973). Fonte: Acervo Tantos Carnavais.

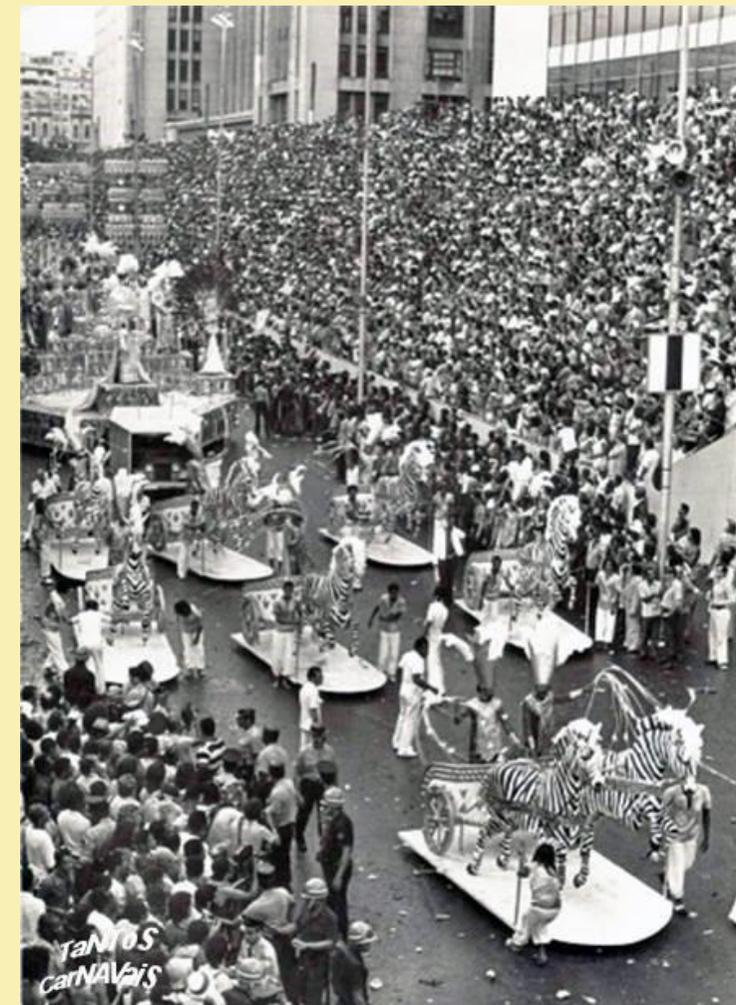


Edson Farias
Ana Paula Alves Ribeiro
André Luiz Porfiro

Já no ano seguinte, assinando o enredo *O Rei de França na Ilha da Assombração*, Trinta esteve à frente do desenvolvimento de um desfile definido pelo rigor na articulação da descrição musical da narrativa com toda ambiência cênica que deambulou na Avenida Antônio Carlos – centro do Rio de Janeiro. A tônica audiovisual amparou-se na condução onírica de calcar o desenvolvimento do tema nos devaneios de um menino que imagina o esplendor barroco da corte de Versalhes engendrada pela exuberância da flora tropical, desdobrando-se no fantástico das lendas populares da Ilha de São Luís do Maranhão.



Fotografia 15: Carro alegórico da Acadêmicos do Salgueiro (1974) – Fonte: Acervo O Globo.



Fotografia 16: Desfile da Acadêmicos do Salgueiro (1975) – Fonte: Tantos Carnavais

O saldo deixado por um espetáculo audiovisual de certa maneira inédito, o qual recebeu elogio de crítica e empolgou as plateias, preparou o terreno para a inovação ocorrida em 1975. Uma vez mais a partir de uma ideia própria, João Trinta realiza o enredo *As Minas do Rei Salomão*. A oportunidade de explorar imagens de



suntuosidade e exotismo, tendo por respaldo uma viagem fantástico-imaginária, permite-lhe planejar uma passeata com um número maior de carros e carretas alegóricas. Em parceria com o jovem diretor de harmonia Luiz Fernando do Carmo – Laila, o impacto maior mesmo veio da decisão de empinar essas últimas peças na direção das arquibancadas. A opção marcou por definitivo o desvio estético vertical dos desfiles. No mesmo diapasão, as “cabeças” (chapéus) das fantasias foram alongadas para acompanhar o novo vetor. Mais que isso. Agora usadas como pontos de passagens dramáticos, porque abrem ou encerram setores em que se desdobra o enredo contado, essas alegorias compuseram a redefinição da diagramação dos desfiles, a qual se traduziu na compactação das alas de desfilantes. Com a exigência de cronometragem do tempo de apresentação, ano a ano ostentando massas amplas de pessoas e, igualmente, o aumento dos cenários móveis, impôs-se uma evolução dançada mais dinâmica, alterando a cadência rítmico-musical monofônica.



Fotografia 17: Laila e Joãozinho Trinta (1979) – Fonte: Acervo Tantos Carnavais

A ida de Joãozinho Trinta e, mais tarde de Laila, para a escola Beija-Flor de Nilópolis, ratificou o deslocamento do eixo estético. Isto veio no caudal do sucesso e, com isso, da ascensão rápida conquistada, por essa então insignificante escola: surpreendentes três campeonatos (1976 a 1978), a sucessão de outros títulos e boas colocações na disputa. Sagrando-se junto à consolidação de um padrão estético-organizacional – o “superespectáculo” (FARIAS, 2006, p.240-313), a centralidade do carro alegórico manifestou-se na adoção por todas as concorrentes na disputa entre as escolas de samba. Porém, a reviravolta estética não se fez isenta de polêmicas. Muitas foram as vozes que se levantaram contra o que entendiam como esfacelamento das “raízes” das escolas. Acusavam: ao virarem às costas para o “samba no pé”, essas associações jogariam ao léu a sua história fundada em bases populares subalternas, etnicorraciais e de classe social, para ir aos braços duvidosos do estilo burguês capitalista de diversão. Exatamente, o carro alegórico catalisou as críticas, afinal, nele se identificou o amalgama de mercantilização/profissionalização responsável pelo afastamento das escolas de samba e seus desfiles do seio popular; elas seriam, agora, movidas pelo critério do sucesso, sendo o último medido pela popularidade relacionado aos interesses dos agentes e instituições comprometidos com a lógica da indústria cultural (RODRIGUES, 1984).



⁷ No jargão próprio ao mundo carnavalesco das escolas de samba, “cabeça” diz respeito ao setor de abertura da escola, o qual é composto pela comissão de frente e pelo carro abre-alas. Nos últimos tempos, o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira e grupos fazendo encenação foram incluídos nesta área do desfile.

⁸ Na gramática das posições-funções do ritual desfile de escolas de samba, o destaque é um tipo de indumentária vestida por uma só pessoa que ressalta um personagem ou aspecto do tema-enredo apresentado. São roupas que exigem maior tempo, dedicação e aplicação de materiais. Algo assim infla os custos financeiros à sua confecção. Em alguns casos, é o/a próprio/a desfilantes responsáveis pelo preparo do traje, mas o recorrente é a contratação de um ateliê em que estão reunidos os trabalhos de designer, estilistas, costureiros/as e decoradores/aderecistas. No circuito do carnaval, o investimento dos destaques ganhavam outros contornos. Muitas vezes participavam de concursos de fantasias carnavalescas em bailes de gala, tanto no Rio de Janeiro quanto em outras cidades, podendo ganhar prêmios pela originalidade e criatividade de suas fantasias, estética que, ao ser descontextualizada, era levada a lugares onde os carros/cenários e o próprio desfile não chegavam.

⁹ Tratam-se de africanas, vindas ao Brasil em razão da diáspora negro-africana, provida pelo tráfico escravagista. Radicadas em Salvador, na Bahia, de acordo o tramado de narrativas que tecem a memória do candomblé, foram as responsáveis pelo relato da criação do mundo segundo à tradição iorubá-nagô. Enredo transformado em filme por Vera Figueiredo (1978), *Samba da Criação do Mundo* pode ser visto pelo *YouTube*,



Fotografia 18: Desfile Beija-Flor (1979) – Fonte: Acervo Tantos Carnavais

Idealizados por Trinta, os carros abre-alas tão imensos quanto repletos de parafernália cênica deram o tom de um estilo autoral calcado numa linguagem barroca com fortes evocações ilusionistas e a proliferação de detalhes capazes de manter os olhares atentos (FARIAS, 2015). Agregando nos seus limites, ano a ano ampliados, esculturas e aderecarias ao lado de mulheres seminuas, (e) mas construídos sobre chassis de caminhões para suportar a tonelagem resultante da estrutura metálica revestida de madeira e sobre a qual se aplica diferentes técnicas de decoração amparadas em igualmente diversos materiais (tecidos, vidros, espelhos, plásticos, plumas, metaloides, isopor, etc.), os abre-alas antecipavam (e, de certa forma, ainda o fazem) o entrosamento dos artefatos alegóricos na geração de

imagens. Ao mesmo tempo, tornaram-se as marcas do padrão estético-organizacional do superespectáculo e, por isso mesmo, alvo de muitas críticas relativas ao desprezo das “raízes” por parte do novo comando estético das escolas de samba. A título de ilustração, vale recordar três exemplos. Com o fito de sintetizar o enredo *Sonhar com Rei dá Leão* (1976), na abertura do desfile o carro prateado trazia “mulheres anjos” com asas azuis sobre o carrossel piramidal girando em torno do trono de um anjo rei, tendo ao fundo roletas de cassinos estilizadas. Por sua vez, antecipando o tom predominante em toda a apresentação do enredo *A Criação do Mundo Segundo a Tradição Nagô* (1978), a “cabeça”⁸ da Beija-Flor era toda em branco com detalhes em prata e dourado. Deste modo, inaugurando o segundo pavimento nas alegorias móveis das escolas de samba, o abre-alas se constituía num altar branco rodeado de flores prateadas em que se posicionava o destaque⁹ humano feminino na combinação negro e dourado se referia à tradição nagô-iorubá; na mesma altura, estavam ao fundo composições vivas representativas das princesas Iá Kalá, Iá Detá, Iá Nassô⁹ e, abaixo, em volta do altar, sacerdotisas representadas por mulheres negras com os mamilos à mostra. Nas extremidades do carro, grandes cata-ventos decorados pelas mesmas flores prateadas. Também distribuído em dois pavimentos, uma vez mais, em 1980, o abre-alas da escola fez a síntese do enredo *O Sol da Meia Noite, uma Viagem ao País das Maravilhas*. O mesmo recurso à fórmula do carrossel se concretizava em cavalos brancos sobre quais estavam crianças e, no alto, estavam as “fadas madrinhas”: mulheres



popular site de compartilhamento de vídeos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vY1jCJfsucY>

em biquínis e chapéus prateados, com esplendores em plumas e capas brancas transparentes.



Fotografia 19: Carro abre-alas da Beija-Flor (1976) – Fonte: Acervo Manchete



Fotografia 20: Carro abre-alas da Beija-Flor (1978) – Fonte: Acervo Manchete



Fotografia 21: De outro ângulo, carro abre-alas da Beija-Flor (1978) – Fonte: Blog Ouro de Tolo



Fotografia 22: Carro abre-alas da Beija-Flor (1980) – Fonte: Acervo Manchete



Fotografia 23: João Trinta – Fonte: Acervo Divirta-se

Se a figura de João Trinta absorveu e consolidou a função-papel do artística do carnaval – o “carnavalesco”, cabe recordar que, no seio desse evento-festa identificado pela ideia de cultura popular, delineou-se um perfil muito próprio de artista. O já citado nome de Fernando Pamplona está cravado como o herói mítico que instaura a tradição do artífice carnavalesco, sobretudo, porque toma às mãos a tarefa intelectual que ultrapassa o exercício de idealizar as formas plástico-visuais a serem apresentadas nos cortejos das escolas. Sua participação tem destaque no momento em que repensa o eixo

temático dramático e dramaturgicamente do balé-teatro deambulante encenado em plena rua. No caso de Pamplona, tanto o viés de esquerda comprometido com a perspectiva da UNE (à época, movida pela certeza que a cultura popular deveria exercer o papel pedagógico de constituir a consciência de classes das camadas trabalhadoras), quanto à filiação aos ideários modernistas, em particular o ímpeto de tornar recíprocos vanguarda estética e cultura do povo, coparticiparam no fomento de uma ideologia, básica à ascensão de um pensamento modernista carnavalesco, que floresce no interior da cultura urbana popular carioca. A filiação modernista dessa ideologia se manifestou, de um lado, pela certeza quanto à possibilidade de fazer poesia do vulgar; de outro, tal esforço de estetização do cotidiano vem no caudal da crença que uma renascida e redimida humanidade se ergueria do advento de uma percepção libertadora. Posta em prática entre os anos de 1960 e 1972, o traço nevrálgico dessa ideologia é o chamamento para que o “povo” conte, ele mesmo, a sua história, glorifique os seus heróis, enalteça as suas lutas e faça poesia a partir do próprio dia a dia. Capitaneados por Pamplona, um círculo de artistas toma às mãos a responsabilidade de conceber e executar enredos que trouxessem à cena as matrizes sócio-humanas do povo e da cultura brasileira.

Parceiro da experiência pioneira no Grupo do Salgueiro, em 1973, a convite do então presidente Osman Pereira Leite, mas contando com o apoio financeiro do banqueiro do bicho Castor de Andrade, Arlindo Rodrigues assume a responsabilidade de redefinir a



estética da escola Mocidade Independente de Padre Miguel. Até aquele momento, em razão das novidades percussivas boladas pelo saudoso Mestre André, a agremiação era reconhecida como “uma bateria cercada por uma escola de samba”. O enredo de cunho folclórico *A Festa do Divino* ratificou as pesquisas temático-estéticas sobre a cultura e o povo brasileiro, vimos, iniciadas ainda nos anos sessenta, na mesma Acadêmicos do Salgueiro. Pesquisas, aliás, que também respaldaram os projetos idealizados e executados por Arlindo, ao lado de Pamplona, com o propósito de decorar os logradouros mais prestigiados do Rio de Janeiro, durante os dias de folia.



Fotografia 24: Desfile Mocidade Independente de Padre Miguel (1979) – Fonte: Acervo serginhorazera.blogspot.com

O impacto deixado pela apresentação da verde e branco de Padre Miguel na Avenida Antônio Carlos, em 1974, carimbou a permanência de Rodrigues na escola até 1976, ano em que assinou o enredo *Oração à Mãe Menininha do Gantois*. Após a breve passagem pela Unidos de Vila Isabel, em 1977, o carnavalesco volta à Mocidade para realizar, em 1978, o projeto *Brasileira* – um amplo quadro da diversidade cultural do país, exibindo as múltiplas manifestações festivas, de crenças e costumes. No carnaval seguinte, volta ao tema do *Descobrimento do Brasil* – o qual havia realizado em 1962, no Salgueiro. Por novidade, em meio à predominância cromática do branco com detalhes em prata, verde e dourado, ele introduz a paisagem indiana (elefantes e detalhes arquitetônicos, além das vestes típicas) nas cenarizações montadas em meio à apresentação da escola. O título obtido pela Mocidade Independente no concurso de 1979 lhe auferiu um prestígio ainda maior e Arlindo deixa a escola de Padre Miguel para assumir o cargo de carnavalesco da Imperatriz Leopoldinense.



Fotografia 25: Desfile Imperatriz Leopoldinense (1980) – Fonte: Acervo Tantos Carnavais.

Uma vez mais, ele propõe um retorno às pesquisas estéticas sobre as bases formativas da cultura brasileira, no caso, à matriz luso-africana sintetizada na cidade de Salvador, primeira capital do país. Tratava-se, sim, de uma releitura do enredo *Bahia de Todos os Deuses* (Salgueiro, 1969), contudo, se o recurso a materiais como o vime e a palha fazia eco do trabalho já realizado há mais de 20 anos, Arlindo Rodrigues imprime algo de novo no apelo aos contornos barrocos, sobretudo com a decisão de ampliar os tripés, tornando-os mais que suportes, mas verdadeiras alegorias com forte inclinação vertical. Ele já havia antecipado este uso cenográfico em 1979, a certa altura do desfile, ladeando grandes esculturas de elefantes (ver fotografia 23). Em 1980, porém, dá-se a ampliação sem precedentes

da mesma estratégia com o emprego de grandes esculturas de baianas vestidas em exuberantes empanamentos brancos e com requintes de decoração servindo tanto para pontuar momentos do enredo quanto para fazer a passagem de um setor dramático para outro. Como resultado, a multiplicação do aparato alegórico vertical pelo conjunto deambulante da escola, agora totalmente compactado.



Fotografia 26: Desfile da Imperatriz Leopoldinense (1981) – Fonte: Acervo Fatos e Fotos.

Respaldado no título conquistado pela Imperatriz Leopoldinense, em 1980, para concretizar a homenagem prestada ao compositor Lamartine Babo, no ano seguinte, Arlindo Rodrigues jogou com a mesma solução cenográfica. Mas, no movimento de multiplicar os tripés ainda mais, às vezes tornando-os pequenos



carros alegóricos, ele alargou a palheta de cores numa apresentação realizada já com o sol forte da manhã de verão. E, no mesmo andamento, manteve em branco as indumentárias das alas, com detalhes em prata e dourado. O contraste cromático obtido, aliado ao excelente samba-enredo assinado por Zé Catimba, deu dinâmica ao desfile que saíra consagrado pelo público na Marquês de Sapucaí, levando a Imperatriz ao bicampeonato.



Fotografia 27: Arlindo Rodrigues – Fonte: Acervo Extra Online

Migrado de Pernambuco para o Rio de Janeiro, onde se alocara na cena teatral, o jovem cenógrafo Fernando Pinto contracenava com atmosfera contracultural aspirada nas sociedades ocidentais, naquele momento. Adepto da voga tropicalista e frequentador dos circuitos em que signos e pessoas transitavam até

adquirirem o *status* de símbolos de uma cultura *gay* na cidade (vale lembrar, ele compôs o lendário grupo teatral das Dzi Croquetes), em Pinto sobressaiu a inflexão-reflexiva calcada na irreverência e no deboche expostos, principalmente, no recurso à palheta de cores que programava a comunicação dos desfiles que realizou. Visitando criticamente a carnalidade estética do teatro rebolado e da chanchada cinematográfica, soube brincar com o “atraso” e a “singularidade” brasileiras. À maneira do esquema salgueirense, fez uso de carretas alegóricas e tripés, ao longo das apresentações, com a finalidade de divisar as passagens entre os setores dos respectivos enredos e também acentuar aspectos. Tirou partido dos tons berrantes, proporcionando um visual tão intensamente cromático, mas também do exotismo das formas. Portanto, não foi à toa que escolheu Carmem Miranda como tema do Império Serrano, em 1972.

Neste desfile, Pinto inova a maneira de montagem das alegorias. As carretas imperianas chegaram à Avenida Presidente Vargas praticamente “nuas”, causando preocupação e certo temor aos desfilantes da tradicional agremiação de Madureira. Com sua experiência calcada em um teatro onde os elementos de cena produzem múltiplos efeitos na diversidade de combinações, principalmente por utilizar em sua realização materiais leves, de fácil manipulação, que podem ser colocados e deslocados da cena criando diferentes ambiências, Pinto foi aos poucos vestindo os carros alegóricos “montando folhagens, bichos, coqueiros que estavam embrulhados em plásticos, transformando os esqueletos das alegorias



em uma deslumbrante e linda floresta." Desfile consagrador, firmando-o desde então no rol dos grandes criadores da arte do carnaval.



Fotografia 28: Desfile Império Serrano (1972) – Fonte: Wikimedia Commons



Fotografia 29: Desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel (1983) – Fonte: Acervo O Globo

Quando mais tarde, na década de 1980, depois de uma rápida passagem pela Estação Primeira de Mangueira, Fernando Pinto assume o cargo de carnavalesco da Mocidade Independente de Padre Miguel, na qual permanece por três anos, ressignifica a mentalidade tropicalista. Mesmo sem abrir mãos das referências do popular-nacional brasileiro, o artista rastreou de maneira irreverente, mesmo debochada os signos de uma mundialidade *pop*, resultante do afã expansionista do capitalismo. Emblemático, a ideia e o desenvolvimento do enredo *Como Era Verde o Meu Xingu* (1983) estava dividido em três partes. A primeira, o território nativo em que os modos de vida indígenas contracenavam de maneira equilibrada com a ecologia. A seguir, a invasão do “homem branco” e suas moléstias: a devastação ambiental, a perda posse fundiária e a corrupção dos valores e costumes. Por fim, a luta política do movimento indianista pela demarcação das terras dos povos autóctones. Neste desfile, em particular, chamou atenção o setor em que, aberto pelo carro em forma de um imenso pássaro metálico dourado, tendo ao dorso os sinais da sociedade urbano-industrial de massas, seguiam-se alas fantasiadas de índios de sobre patinetes, roqueiros, índias prostituídas, entre outras manifestações da aculturação provocada pelo avanço brutal da civilização ocidental, desmantelando as sociedades e as cosmovisões ameríndias.



Fotografia 30: Carro alegórico da Mocidade Independente de Padre Miguel (1985).
Fonte: harmonia30mocidade

Já no registro da monumentalidade própria à caixa cênica do Sambódromo, Fernando Pinto acentuou a solução de alargar ao máximo as dimensões dos carros alegóricos. Com isto, montou ambiências móveis tão divertidas como igualmente críticas quando realizou enredos à maneira de *Ziriguídim 2001, um carnaval nas estrelas* (1985) e *Tupinicópolis – a metrópole tupiniquim* (1987). Com o primeiro desfile, traduziu numa chanchada futurista o gênero literário-cinematográfico da ficção científica, materializando um carnaval intragalático, no qual cada planeta do sistema solar realizaria um folguedo do folclore brasileiro. A irônica visão de uma megametrópole tupiniquim, de um lado, retomava a utopia antropofágica do poeta modernista Oswald de Andrade, mas de outra

fazia um diagnóstico da sociedade brasileira, quando decorridas já duas décadas de forte ênfase em um modelo desenvolvimentista urbano-industrial pouco sintonizado com as condições ecológicas e culturais dos trópicos. Com humor, ressaltaram-se situações esdruxulas de uma sociedade marcada por fachadas espelhadas de espigões e ferramentas tecnológicas postas à contrapartida de concentração de renda e miséria.



Fotografia 31: Desfile Mocidade Independente de Padre Miguel (1987) –
Fonte: Blog Ouro de Tolo



¹⁰ Sobre esse *ethos*, em outro momento Farias escreve: “Ao falarmos assim em *ethos* hedonista-diversional, temos em mente a correlação entre estrutura social e estrutura psíquico-simbólica, concernente à recursividade de condutas, cujo sentido é a devoção à *fremência* lúdica em experimentar o tempo como duração finita de consumação, mas encerrado sobre seu próprio eixo. Efetiva-se, assim, uma cadência de retornos sistemáticos em que se provocam e regulam as descargas pulsionais, isto, na medida em que estas são deslocadas para a normalidade intrínseca ao âmbito do entretenimento. Ou seja, as descargas põem-se de acordo com a moralidade fundada no sentido de bem interno a esse último âmbito. Ora, o parâmetro moral do entretenimento, já assinalamos, é o humanismo perspectivista obediente ao princípio da felicidade mundana e à celebração da vida como dado pulsante, mas efêmero. A atitude de celebrar requer a constância de formalizações pelas quais, mais que reavivar sentimentos anelados de convivência, realiza-se a continuidade prática desse princípio moral estruturante. Isto é, nos rituais do entretenimento os sistemas de práticas lúdico-artísticas e esportivas, que lhes são inerentes, viabilizam a extensividade rotineira dessa cadência pulsional e institucional. Nesse sentido, o *ethos* diversional-hedonista integra o que Cas Wouters [...] denomina de processo de informalização, no instante em que se identifica, nos costumes, a passagem da antecedenção da disciplina da consciência com ênfase na repressão às exigências reflexivas da percepção, padrão de conduta no qual os indivíduos devem estar aptos a autocontrolar o próprio descontrolé” (FARIAS, 2014, p.41).



Fotografia 32: Fernando Pinto – Fonte Acervo SRzd.

Assinado por Oscar Niemayer, inaugurado em 1983, o prédio que passou a abrigar, de maneira fixa, a Passarela do Samba, contracenou com a afirmação do carro alegórico como ponto focal dos desfiles, o estabelecimento da hegemonia da cúpula do jogo do bicho no comando dos destinos das principais escolas de samba e, mediante este domínio, a consolidação do padrão superespetáculo que marcou a inserção dos desfiles nos circuitos do entretenimento-turismo mundial (FARIAS, 2006, p. 337-425). Ensejando, assim, a adoção de um modelo de negócios culturais protagonizado pela mesma cúpula bicheira com a fundação da Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA). Modelo esse baseado no triângulo estabelecido entre a cobrança diferenciada em termos de custos pelo

acesso aos locais de assistência dos desfiles, o recebimento de dividendos financeiros pelo direito de transmissão televisiva do evento e, ainda, a venda de cotas de patrocínios.

Os serviços prestados, os quais são operados por diferentes empresas dos específicos ramos de atividades (comodidade, alimentação/bebidas, segurança, higiene) executados durante as duas noites de desfiles do agora grupo especial, orbitam em torno do modelo de negócio cujo objeto principal são as imagens audiovisuais proporcionadas a cada apresentação das escolas de samba. Nesse sentido, a caixa cênica do Sambódromo consagra uma organização da cultura em que esta última (na condição de fazeres e teias de significação) está orientada à proliferação de sensações prazerosas, tendo por fim o usuário-consumidor informado pelo *ethos* hedonista-diversional¹⁰ (FARIAS, 2017, p.198-209). Mas é importante não esquecer que, núcleo estético posto à contrapartida desse modelo contemporânea de negócio da cultura, o carro alegórico se redefine, portanto, em um primeiro momento, no caudal do mecenato exercido pelo banqueiro do bicho. Inserido nos mercados ilícitos e ilegais, este representante das modalidades de mandonismo e clientelismo desenvolvido no compasso da urbanização do país encontra, no carro alegórico, a superfície ideal à sua visibilização como um benfeitor das comunidades carentes e periféricas (advindas das favelas e subúrbios) responsáveis por levar as escolas para o carnaval. Ao mesmo tempo, a exuberância monumental dessas peças



cênicas se tornou o veículo para ostenta o poder calcado na sua condição social desse “novo rico” (CAVALCANTI, 2006).

Por sua vez, por se constituir num artefato feito a muitas mãos, sob apanágio do mecenato do jogo do bicho, o carro alegórico requer em volume e extensão não só de matéria-prima, mas igualmente de trabalhadores(as). Para além do carnavalesco e o seu círculo direto de assistentes (em especial, projetistas), contam-se: aderecistas e decoradores, ferreiros e soldadores, carpinteiros e marceneiros, vidraceiros, pintores, escultores, eletricitas, bombeiros

hidráulicos, entre outros(as) profissionais. Oficiais articulados por diferentes padrões de gestão do trabalho (BLASS, 2007). Nesse mesmo compasso, a exigência de espaço para montar as alegorias levaram as escolas à busca de galpões sempre maiores, até obterem um local fixo – a Cidade do Samba, 2005. E, na mesma medida, gradualmente impuseram-se à procura de alternativas para financiar os custos crescentes referidos à confecção dos cenários deambulantes.



Fotografia 33: Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro (Sambódromo) – Foto: Galeria da Passarela, Fernando Maia/Acervo Riotur.



¹¹ Fazemos uso da categoria de mediação tal como aparece na proposta adorniana, em *A Dialética Negativa* (ADORNO, 2009). Interessa-nos em particular o resgate original da concepção de totalidade mediada tal como é formulada a princípio em Hegel. Ou seja, importa a processualidade que afirma, na medida mesma em que nega o dado fenomênico, o apreendendo numa dinâmica sócio-histórica que é acontecimento objetivo e consciência. Porém, ao contrário de Adorno, não tomo a infra-estrutura econômica – no caso, o capitalismo – como aspecto determinante. Sim, entendo uma miríade de condicionantes entretidos que, a um só tempo, antecede e possibilita o carro alegórico, mas igualmente estão constituídos enquanto significados nos processos de significação desse artefato artístico.

Porque envolvem, nas tantas camadas que o compõem, mão-de-obra, saberes e capitais tão diversos, os carros alegóricos traduzem um complexo relacional cujo raio vaza não apenas a cidade e o Estado do Rio de Janeiro, já que ultrapassa os limites nacionais. Postos no centro das intermediações de categorias profissionais e financiadores de diversas ordens e/ou amalgamando fornecedores de materiais e prestadores de serviços, dotados de conhecimentos tão diversos entre si (CAVALCANTI, 2006a), os carros alegóricos se convertem em unidades de mediações socioculturais referentes a cadeias de interdependências sociofuncionais amplas e heterogêneas entre si. Isto é, tornam recíprocos, em se tratando da possibilidade de mútua realização, porém não idênticos, às vezes mesmo contraditórios, planos institucionais e subjetivos (com seus específicos condicionantes econômicos e simbólicos) que não somente dão sustentabilidade à permanência da festa carnavalesca das escolas de samba, mas a capacita integrar as trocas públicas comunicacionais de sentido, na medida mesma em que alcança as escolhas afetivas na individualização dos gostos¹¹. Pode-se concluir assim, tais peças cênicas são revestidas de melindres, algo manifesto seja na penumbra de segredo que as encobrem antes de deixarem os barracões, seja na ênfase posta no cuidado como ponto focal da logística e estratégias montadas para o trânsito delas até o local de desfiles.

Enquanto elemento de mediação entre os planos institucionais e subjetivos, o carro alegórico cumpriu papel decisivo na demarcação

da posição-função do carnavalesco como um criador individualizado. Em síntese, o carro alegórico catalisa uma linguagem artística própria ao gênero cultural do desfile e carnaval em que os elementos icônicos articulados definem um modo de trocas públicas de sentido. Contracenam com essa linguagem, as margens de montagem do espaço social em que se deu o delineamento de estilos de autoria artística individualizada. Mais ainda, no momento em que os enredos passam a ser concebidos sob o imperativo de oferecer imagens plástico-visuais, em grande medida calcadas na superfície do carro alegórico, a fabricação deste último estabeleceu os critérios para o recrutamento dessa posição de criador. Embora esteja inscrito numa produção cultural coletiva, composta por uma reunião complexa e diversificada de ofícios, esse agente artístico detém primazia em razão da antecedência da sua assinatura, tendo por justificativa a confirmação da sua competência imaginativa. Com isso, ele compõe o regime de autoria individual próprio ao sistema de arte da modernidade tal como deriva do advento do romantismo, sobretudo, da intervenção das vanguardas estéticas europeias do princípio do século XX. Na sequência, apenas faremos uma breve incursão pelo elenco de carnavalescos que adquiriram maior notoriedade com o advento do Sambódromo e a ênfase estética posta no carro alegórico.



Agentes artísticos e autoria individual: artistas do carnaval

Max Lopes

A princípio, Max Lopes fazia parte da ala de passistas da Acadêmicos do Salgueiro. A proximidade com o Grupo liderado por Fernando Pamplona contribuiu para que, em 1976, ele assinasse o enredo *Mar Baiano em Noite de Galã*, na Unidos de Lucas. Foram intermitentes os primeiros tempos da carreira, passando por escolas como a Imperatriz Leopoldinense. Seu nome desponta mesmo, em 1982, já na União da Ilha do Governador, quando realiza o enredo *É Hoje*. O êxito obtido com este desfile motivou o convite para que, em 1983, desenvolvesse o enredo *Verde Que Te Quero Rosa*, na Estação Primeira de Mangueira. Permanece nesta escola e, no ano seguinte, opta em homenagear o compositor Braguinha. O sucesso da apresentação da escola sob o seu comando estético é tamanho, conquistando o campeonato de 1984, o primeiro desfile realizado no Sambódromo. No instante em que concebe fantasias e alegorias a partir de uma paleta mais ampla e nuançada de tons verde e rosa, o feito maior de Max esteve no redimensionamento dos carros mangueirenses, tornando-os mais altos e largos.



Fotografia 34: Desfile da Estação Primeira de Mangueira (1984) – Fonte: Acervo Tantos Carnavais

Na sequência, presta serviços a Unidos de Vila Isabel e União da Ilha. Porém, em 1992, em parceria com Mauro Quintaes, realiza o enredo *A Magia da Sorte Chegou*. Atento ao modelo do superespectáculo, na homenagem ao povo cigano, o carnavalesco concebeu um desfile em que os carros alegóricos absorveram muitos recursos financeiros e matéria-prima. Uma das peças, representando a região da Sibéria, na Rússia, destacou-se; primeiro, pelo tratamento



Edson Farias
Ana Paula Alves Ribeiro
André Luiz Porfiro

realista dado ao seu conjunto cenográfico e, depois, pelo incêndio do qual foi vítima, em que as chamas o consumiu em meio à apresentação da escola.



Fotografia 35: Carro da Unidos do Viradouro (1992) – Fonte: Sambarazzo



Fotografia 36: Max Lopes – Fonte: Acervo Tudo de Samba.

Renato Lage

Originalmente, a ideia do enredo Mãe Baiana, Mãe foi concebida por Fernando Pamplona, para o Império Serrano, mas a quem coube a responsabilidade de desenvolver o tema, bolando e acompanhando a confecção de alegorias e fantasias, foi o então jovem promissor Renato Lage.

Ele é outro nome formado pela escola de carnavalescos salgueirense, encabeçada pelo mesmo Pamplona. Começou em 1978, auxiliando o mestre no preparo do desfile Do yorubá à Luz, a Aurora dos Deuses.

Oriundo da cenografia televisual, Lage deixou o Salgueiro para assumir o carnaval O Brasil Canta e Dança, da Unidos da Tijuca que, na época, ainda desfilava no antigo Grupo 2-A, na Avenida Rio Branco – centro do Rio de Janeiro. Teve decisiva contribuição na vitória dessa escola. E, ainda nela, em 1980, destacou-se na



Edson Farias
Ana Paula Alves Ribeiro
André Luiz Porfiro

elaboração do aclamado pela crítica desfile Delmiro Gouveia. Com a mais uma vez vitoriosa Unidos da Tijuca, agora no Grupo 1-B, estreitou no grupo principal, em 1981. Para o enredo O Que dá Para Rir dá Para Chorar: a peleja do herói Mitavai contra o monstro Macobeba, ele aliou o rigor geométrico das suas criações, sempre muito funcionais e leves, a traços de originalidade na confecção, os quais ficaram registrados em um dos carros alegóricos cuja escultura era toda composta de copinhos de plástico.



Fotografia 37: Carro alegórico da Mocidade Independente de Padre Miguel (1993)
– Acervo Tantos Carnavais

Permaneceu ainda por mais dois anos na escola da Tijuca. Em 1982, ele foi convidado e se torna carnavalesco do Império Serrano. Desde aí, uma carreira que jamais deixou de marcar o aprimoramento visual dos desfiles no Sambódromo. Em 1990, vem o primeiro título com a Mocidade Independente de Padre Miguel – enredo Vira Virou.

Serão mais dois com a Verde e Branco, da Zona Oeste carioca. Volta ao Salgueiro (por onde teve uma rápida passagem em 1987) em 2003 e lá permanece até 2017, quando se transferiu para a escola de samba Grande Rio.

Para muitos, Renato Lage é sinônimo do estilo high tech, em especial, pelo modo como incorporou o neon na iluminação das alegorias. Mas ao longo de todo esse tempo, Lage tem sido capaz de cosmopolitizar a linguagem do desfile, sintonizando-a com os rumos tomados pela cultura contemporânea. Ilustrativo a respeito foi o carro alegórico concebido para o enredo Marraio Feridô Sou Rei, na Escola de Padre Miguel, em 1993, em que um menino manipulava uma maneta de jogo eletrônico e as cores das suas vestes como que refletiam o cintilar dos tons cítricos da tela para a qual ele olhava encantado.



Fotografia 38: Renato Lage – Fonte: Acervo Departamento Cultural Mocidade Independente de Padre Miguel.



Rosa Magalhães

A inserção de Rosa Magalhães nas escolas de samba também está ligada ao Grupo do Salgueiro. Então aluna de Fernando Pamplona, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, ela compôs o time de jovens auxiliares até 1972. Depois, teve passagens episódicas pelas agremiações Beija-Flor e Portela. Dedicou-se à cenografia teatral, inclusive obtém prêmios na área. Ao lado de Lícia Lacerda, assume a responsabilidade estética do enredo Bumbum Patitumbum Prugurundum – desfile inesquecível, de 1982, do Império Serrano. Ambas deixam a escola do Morro da Serrinha, indo para a Imperatriz Leopoldinense e, em 1996, assumem o carnaval da Estácio de Sá. Nesta mesma escola, Rosa Magalhães assume a posição solo de carnavalesca, em 1987. Passando pelo Salgueiro 1990 e 1991, ela voltou à Imperatriz Leopoldinense, em 1994, e lá permaneceu por 19 anos, realizando enredos em que o exercício imaginativo de fomentar a multiplicação de imagens plástico-visuais esteve condicionado pela recriação de episódios decorrentes da pesquisa em história social da cultura e história da arte.

Deste modo, Rosa Magalhães seguiu a trilha na qual, mediante a linguagem artístico-poética, ergueu mundos a princípio impossíveis, mesmo insondáveis. Numa lógica semelhante aos sonhos, juntou o que, princípio, julgava-se incapaz de estar contíguos. Se o real histórico, lá pelos idos do século XVI, foi capaz de conjugar nobres e nativos da América, durante um grande festejo, na cidade francesa de Rouen; em 1994, o desfile da Imperatriz

Leopoldinense mais que representou essa inusitada situação na concepção e execução do enredo Catarina de Médicis na Corte dos Tupinambôs e Tabajeres. Quando se conceberia concreta a cena na qual a floresta tropical invadiria o gabinete do pensador Montaigne? Ele que, um pouco depois da conquista da América, inspirado nas notícias vindas do Novo Mundo, em especial na vida dos povos “selvagens”, criticou os modos civilizados europeus. Pois Rosa Magalhães deu um jeito de facilitar a vida do célebre intelectual: superando as limitações geográficas, ela levou para próximo, o cenário idílico que ele só conhecia como descrição sobre um continente longínquo.



Fotografia 39: Carro alegórico da Imperatriz Leopoldinense (1994) –
Fonte: Acervo Tantos Carnavais



Fotografia 40: Rosa Magalhães – Fonte: Site Carnavalizados.

Paulo Barros

Paulo Barros, quando adolescente, fez parte das equipes que auxiliaram João Trinta na Beija-Flor. O trajeto como artista do carnaval, porém, iniciou-se em escolas situadas nas divisões inferiores do campeonato do samba carioca, à maneira da Vizinha Faladeira e da Paraíso do Tuiuti. Contratado pela Unidos da Tijuca, em 2004 ele debuta nas noites de gala do Sambódromo e conquista o vice-campeonato, o que se repetiu no ano seguinte. Já formado num momento em que o carro alegórico centraliza o eixo estético dos desfiles, Barros introduz o que se pode entender como a última, pelo

menos até agora, inovação de maior monta nessas peças cênica: a saber, a chamada “alegoria viva”. Ou seja, prévia e exaustivamente ensaiado, um conjunto humano desenvolve movimentos de corpo de acordo com o tema da alegoria que lhe serve de base. Já na sua estreia ano desfile principal, o carro alegórico “Pirâmide do DNA” é aclamado pela plateia. O emprego dessa técnica requer, na concepção da cenografia, a diminuição dos aspectos informativos, para se concentrar naquilo tomado por crucial como mensagem emitida.



Fotografia 41: Carro alegórico “DNA” da Unidos da Tijuca (2004) – Fonte: Ouro de Tolo.

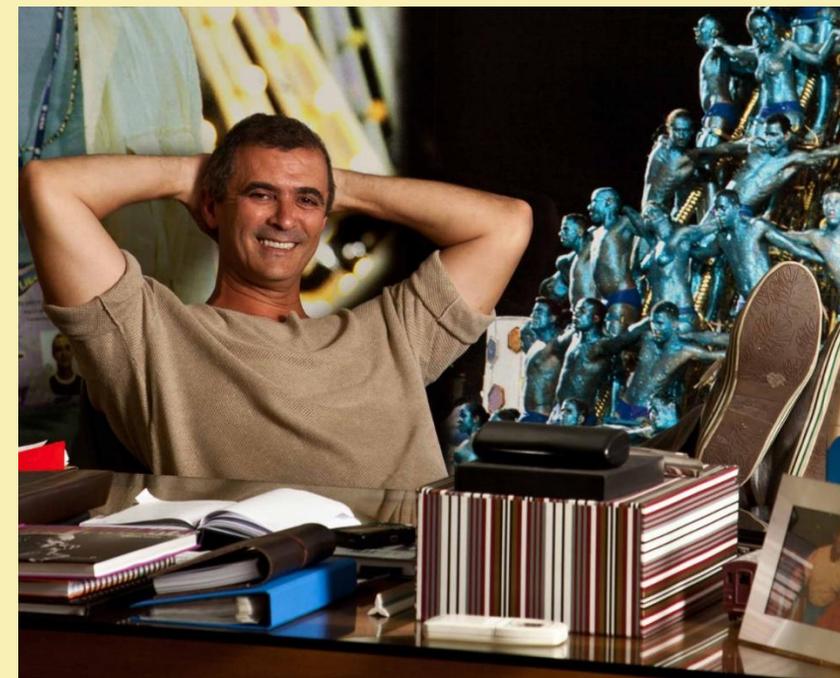


Edson Farias
Ana Paula Alves Ribeiro
André Luiz Porfiro

Após três anos no comando estético da Unidos da Tijuca, Paulo Barros se transferiu para a Unidos da Viradouro e Unidos de Vila Isabel, para retornar à escola da Tijuca e, com ela, vencer o carnaval de 2010. Com a realização do enredo *É Segredo*, o carnavalesco potencializou ao máximo a proposta de empregar recursos tecnológicos nas alegorias com a finalidade obter maior eficiência comunicativa plástico-visual. Deste modo, a adesão da plateia à comissão-de-frente se deveu ao efeito ilusionista das trocas imediatas de indumentárias sob a luz e os olhos públicos. Também, fazendo uso de ventiladores e potentes refletores, simulou o incêndio da Biblioteca de Alexandria, no abre-alas da escola.



Fotografia 42: Desfile Unidos da Tijuca (2010) – Acervo: Galeria do Samba



Fotografia 43: Paulo Barros – Fonte: Acervo Museu da Imagem e do Som.

Laíla e a Comissão de Carnaval da Beija-Flor

Na última década, o nome de Paulo Barros dividiu a consagração com uma comissão de carnaval, liderada por Laíla, na Beija-Flor. Foram conquistados nove títulos entre 1998 e 2018 – um recorde, em se tratando do Sambódromo. Ao longo desse período, a prioridade estética do carro alegórico foi ratificada, já que as dimensões dessas peças aumentaram em todas as direções. Assim, ainda que o número houvesse diminuído, por força do regulamento regente dos desfiles, mas levando-se em conta a reunião entre custos elevados na montagem dessas peças e a necessidade de adequar o conjunto das escolas ao rigor na observação do tempo máximo de



apresentação, adensou-se o volume cenográfico, em especial com o acoplamento dos carros e o emprego de tecnologias relacionadas a movimentos nas esculturas e à iluminação relacionada à temática específica da alegoria.



Fotografia 44: Desfile da Beija-Flor de Nilópolis (2013) – Fonte: Acervo Wikimedia Commons.

O primado estético do carro alegórico será, no entanto, posto em xeque no seio desta própria comissão. Em 2017, vertendo o romance *Iracema*, de José de Alencar, a Beija-Flor focou no nervo dramático e dramaturgicamente do gênero artístico-lúdico do desfile das escolas de samba, potencializando ao máximo a encenação, no instante em que combinou arte dramática e dança para pontuar um percurso narrativo. Ao mesmo tempo, tornou consequente a natureza de coro dançante do conjunto de componentes da escola. Para isso, desfez as alas – às quais só retornaram ao final da apresentação. Em

lugar daquelas, trouxe a grande maioria dos componentes fantasiada com roupas individualizadas, sendo as roupas desprovidas de esplendores e chapéus altos. Do ponto de vista da percepção da plateia no Sambódromo ou daquelas situadas diante de telas, prevaleceu uma colorida mancha horizontal, interrompida aqui e ali pelos carros alegóricos que, por conta da altura elevada, mantiveram um perfil verticalizado.



Fotografia 45: Desfile Beija-Flor de Nilópolis (2017) – Fonte: Acervo Jornal Luzilândia.



¹² Foi um carnaval emblemático, o de 2017, com dois sérios acidentes. A Unidos da Tijuca teve um carro que desabou em parte, fazendo com que uma dezena de pessoas, aproximadamente, caísse de uma altura de 6 metros e tivesse ferimentos leves. No caso do Paraíso do Tuiuti, por erro de manobra, o condutor de um dos carros atropela cerca de 20 pessoas, deixando-as imprensadas entre o carro e a grade na altura do Setor 1 das arquibancadas, ocasionando posteriormente uma vítima fatal, a jornalista Lisa Carioca. No mesmo carnaval, União da Ilha e Mocidade Independente de Padre Miguel também tiveram acidentes em seu carro, sem vítimas. Estas situações geraram amplo debate sobre a verticalização dos carros, a grandiosidade do carnaval e a questão da segurança dos foliões, do público, das fiscalizações e se a arquitetura do Sambódromo comporta a verticalização dos carros alegóricos. Do debate, além do público, comentaristas e especialistas em carnaval, carnavalescos se pronunciaram sobre o entendimento do que é carnaval e da verticalização dos carros alegóricos.



Fotografia 46: Laila (Autor: Dhavid Normando/Futuraprensa/AE)

Embora o título conquistado pela Beija-Flor, no último carnaval (2018), tenha sido alvo de polêmicas, em função da alegação de muitos críticos que faltou qualidade estética ao conjunto alegórico apresentado pela escola, saltou aos olhos a decisão de subverter o predomínio vertical dos carros alegóricos¹². Desígnio manifesto na redução da altura e largura das peças, expandindo as margens à evolução cantada das alas de componentes e dos grupos realizando encenações durante o deslocamento da escola. Aliás, os carros foram convertidos em suportes cenográficos para o desempenho cênicos dramáticos por parte de grupos de tamanhos distintos.



Fotografia 47: Desfile Beija-Flor (2018) – Fonte: Site Carnavalesco



Leandro Vieira

Formado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Leandro Vieira compõe a geração mais nova de carnavalescos. Em 2018, assinou o seu terceiro desfile no grupo especial das escolas de samba cariocas, mas já conta com o título obtido em 2016, quando iniciou no comando estético da Estação Primeira de Mangueira. Empenhado em amortecer a padronização dos desfiles por efeito do entender ser excessivo na regulamentação das apresentações desses grêmios, ele vem se posicionando crítico frente à existência limites mínimo e máximo para a apresentação de carros alegóricos. A seu ver, cada escola definiria tal montante a luz dos condicionantes relativos aos interesses estéticos e dramáticos do enredo a ser desenvolvido e à receita para arcar com os custos da apresentação. No desfile de 2018, que uma vez mais assinou para a Mangueira, Vieira fez uma opção de crítica galhofeira tanto à padronização dos desfiles das escolas quanto ao descuido da cultura popular urbana carioca por parte da atual prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. A proliferação contrastiva de cores fez dueto com a ampliação das possibilidades de figurinos individualizados, portanto, deixando a tônica cair no plano horizontal da massa de desfilantes em detrimento da verticalidade dos carros alegóricos:

Para o encerramento da exibição da Mangueira, a ideia era conceber um visual que conciliasse plasticidade à profusão desordenada de uma estética que remetia a liberdade do carnaval de rua. Uma sobreposição de cores e formas aparentemente desconexas que encontravam similaridade em

texturas e combinações de contrastes. Da penúltima alegoria até o último carro que encerrava o desfile, cada componente vestia uma fantasia praticamente individual e com modos de execução distintos. Dos desfilantes dos blocos de rua que compuseram o visual geral da quarta alegoria, passando pela ala de mil componentes e mais de vinte variedades de figurinos, tudo foi pensado para reforçar a intenção de individualidade e distanciar-se de regras e padrões tradicionais pré-estabelecidos nos desfiles atuais. Na foto, o registro de Fernando Grilli eterniza as cores, as formas, e a "bagunça geral" que fica como resultado final da proposta estética. Pra resumir, o rapaz aqui ficou feliz com a sua zorra, que no meio de tudo, como "detalhe", ainda contava com um "Judas." Tudo, uma divertida brincadeira pra esse que há três anos se diverte fazendo o carnaval da verde e rosa!



Fotografia 48: Leandro Vieira – Fonte: Site Carnavalesco



Fotografia 49: Carro alegórico Mangueira (2018) – Fonte: Site Carnavalesco

* * *

A trajetória de construção sócio-histórica do prestígio artístico-cultural atualmente gozado pelo carro alegórico no desfile das escolas de samba – não só do Rio de Janeiro! – ajuda a

compreender o impacto deixado pela romaria dessas peças, indo da Cidade do Samba às imediações do Sambódromo, numa área nevrálgica da ecologia urbana carioca. Afinal, vale lembrar, atravessa partes da região do Centro da cidade, em um momento de suspensão, quando este Centro está destituído da sua função comercial, financeira e burocrática, e voltado aos desfiles das escolas de samba, além de outros circuitos carnavalescos. No percurso de acompanhamento dessa procissão alegórica, vimos ruas e avenidas interditadas, contando com o apoio de policiais e da CET-Rio, companhia da prefeitura responsável pela gestão do trânsito. A chegada à Avenida Presidente Vargas, por volta das três da manhã, deixa-nos ante a situação inusitada de ver, fechadas à passagem de veículos, duas das pistas daquela artéria fundamental ao trânsito de pessoas, serviços e mercadorias entre as Zonas Norte e Central do Rio. A interdição se justifica pela necessidade das manobras realizadas no sentido de posicionar os carros alegóricos nos limites de concentração de cada escola.



Fotografia 50: Pista da Avenida Presidente Vargas interditada (2018) – Autor:
Edson Farias

Ao longo do percurso, estivemos no compasso da equipe comandada por X – diretor do Salgueiro e responsável pelo trânsito das alegorias dessa escola. Ainda, comanda uma equipe que atua na confecção de um dos carros alegóricos. Apesar da tensão provocada pela os cuidados envolvendo o tráfego das peças, a caminhada foi divertida, com piadas. O esforço hoje é atenuado, pois os carros são motorizados e cabe ao seu específico motorista conduzi-lo. A chegada à Presidente Vargas, sobretudo os respectivos estacionamentos dos carros nas posições que irão ocupar na área de concentração até o momento da apresentação na Sapucaí envolvem

manobras cujo itinerário implica cruzar sob viaduto e passarelas de pedestres, ainda atravessar pontes estreitas, cujo ângulo dificulta a curvatura de condução dos grandes artefatos cenográficos dos desfiles.



Fotografia 51: Carros alegóricos na Avenida Presidente Vargas (2018) – Autor:
Edson Farias.

Encerrado o traslado e já estacionados os carros alegóricos, dissiparam-se as forças tarefas da estiva. Estas são substituídas pelos grupamentos de vigilantes, os quais permaneceriam até o momento de chegada das equipes incumbidas da preparação das alegorias para que fizessem a curva, tomando a pista do Sambódromo. Antes de irem embora, abordamos alguns desses membros da estiva, com os quais conversamos sentados à calçada às margens do Canal do Mangue.



Entre eles, no papo, destacou-se XX. Morador do Morro do Salgueiro, casado e pai de quatro filhos, empregado na construção civil, XX há anos integra a equipe de X. No entanto, nunca desfilou na escola, tampouco entrou no Sambódromo. Diz-se impressionando como corre dinheiro no Carnaval e não entende muito bem porquê as pessoas pagam para assistir os desfiles. Ainda assim vê beleza nas alegorias.



Fotografia 52: Dispersão dos grupos de estivas (2018) – Autor: Edson Farias.

A vigília durante o restante da madrugada, de um modo geral, é feita por homens de compleição física avantajada, em sua maioria vestem-se de preto, mantem atenção a qualquer movimento que eles considerem suspeito, próximo ao carro alegórico sob sua segurança.

Apesar dessa rigidez, deparamos também com outros momentos de descontração, a exemplo da brincadeira dos vigias com o tripé que comporia a comissão-de-frente da escola Paraíso do Tuiuti, no início da noite daquele domingo. Às gargalhadas, aquela pequena roda de homens deslocava a peça, cantando de maneira jocosa. Bem próximas deles, outros homens dormiam profundo, sobre papéis num dos canteiros da Presidente Vargas à sombra das árvores amortecendo a claridade vinda das lâmpadas.

Mais adiante, já em frente à torre da Estação Ferroviária da Central do Brasil, a parada para comprar umas garrafas de água, serviu de oportunidade para uma conversa rápida com alguns(mas) vendedores(as) ambulantes que estavam por ali. Logo, vimos, tratarem-se de famílias com diferentes composições que, ao longo dos dias de carnaval, concentram-se naquela área devido à distância de casa – dos(as) que falamos, todos(as) moravam em outros municípios da região metropolitana do Rio de Janeiro – dificultar a ida e vinda diária. Deste modo, preferem se acomodar por ali, afinal, evidenciaram, torna-se estratégico, porque estão próximos a saída dos blocos de carnaval, à maneira do Cordão do Bola Preta. Durante o dia, ainda, podem aproveitar a presença maciça das pessoas que passeiam pela Presidente Vargas para ver os carros alegóricos. Satisfizeram nossa curiosidade respondendo que usam as instalações sanitárias da Central do Brasil para se banharem. Reclamaram das perseguições da prefeitura atual e lembraram que atuam como



ambulantes há anos, estando sempre à mercê das extorsões por parte de fiscais e ameaças de agressão física de policiais.

No horizonte, por trás da serra, os sinais do despertar do dia. Hora, portanto, de interromper a jornada, que continuaria mais tarde.

Já passavam das 14 horas, no nosso retorno à Presidente Vargas. Nem o abafado do calor úmido pareceu desestimular as pessoas que, em rodas, em sua maioria, numa procissão profana, iam de carro alegórico em carro alegórico. Eram crianças acompanhadas dos pais, alguns nos carrinhos de bebês, mas igualmente pessoas idosas, na mesma medida em que jovens sós ou em grupos, além de casais de todos os naipes. Sempre interpelados por vendedores de água, cerveja, sorvetes, entre esse público as atitudes mais regulares eram tirar fotos com seus celulares, notamos poucas máquinas fotográficas, e fazer comentários, nos quais se sublinhavam a beleza e a grandiosidade das peças alegóricas – ver, neste dossiê, o ensaio fotográfico de Roberta Mathias.



Fotografia 53: Equipes de acabamento dos carros do Salgueiro (2018) – Autor: Edson Farias

Alheios àquela sociabilidade em trânsito dos(as) contempladores/as, em sua maioria homens, atuavam os membros das equipes responsáveis por montar as partes acessórias dos carros alegóricos sobre sua responsabilidade. Já outros estavam ocupados com acabamentos de decoração e pintura. Havia ainda aqueles dedicados aos testes de luz ou à verificação dos potentes geradores que fornecem energia para os efeitos de iluminação dos carros. Usavam escadas para subir e descer das peças cenográficas, mas também iam atrás de recursos para executarem suas funções junto a equipes ocupadas com outros carros da mesma escola. Tesouras, pincéis, pistolas de cola quente, placas de plásticos, escadas, latas de tintas, grampeadores e tantos outros instrumentos e produtos eram



manipulados por essas equipes. Quanto mais a tarde caía e os demais serviços de acabamento iam sendo encerrados, ficavam então os profissionais cuja tarefa era limpar e polir os carros.

Realização de um velho sonho ... Pelo contato feito com um dos diretores do Salgueiro, tivemos a oportunidade de entrar no interior de um dos carros dessa escola. Oportunidade de conhecer as engrenagens daquela imensa caixa cênica, com as mesas de controle das luzes, ligadas ao emaranhado de fios da rede elétrica e, ainda, as estruturas hidráulicas empregadas para suspensão de partes da alegoria. Soubemos, então, que todo aquele sistema hidráulico foi elaborado especificamente por uma transnacional da indústria automobilística – a Nissan – para a escola, da qual foi patrocinadora.



Fotografia 54: Interior do carro alegórico do Salgueiro (2018) – Autor: Edson Farias

Àquela altura, quando saímos do carro, muito mais pessoas trafegavam pelas pistas da Presidente Vargas. Em meio às que contemplavam os carros, agora havia grupos fantasiados dirigindo-se à concentração da escola onde desfilaria, ou os com caixas de isopor rumando para tomar seu assento nas arquibancadas na Passarela do Samba. Muita gente ia para o Terreirão do Samba, na Praça Onze, e tantas outras ficariam nas barraquinhas montadas nas imediações do edifício apelidado de “balança mais não cai”, na esquina de Presidente Vargas com Rua de Santana. O clarão emanado do Sambódromo já se propagava, o primeiro dia de desfile do Grupo Especial estava prestes a começar. Logo os carros iriam experimentar o máximo do seu uso pelos expectadores naquela passarela para, em seguida, tornarem-se lembrança de um carnaval que passou (CAVALCANTI, 2012).



Fotografia 55: Cidade do Samba (2018) – Autora: Ana Paula Alves Ribeiro



Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *A Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2009.
- BASTOS, João. *Acadêmicos, Unidos e Tantas Mais: entendendo os desfiles e como tudo começou*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.
- BLASS, Leila Maria da Silva. *Desfile na Avenida, Trabalho na Escola de Samba: a dupla face do carnaval*. São Paulo: Annablume, 2007.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros Castro. “Formas do efêmero: alegorias em performances rituais”. *ILHA* v. 13, n. 1, p. 163-183, jan./jun. (2011) 2012.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros De Castro. “As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual”. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 3, n. 1, 2006a.
- CUNHA, Maria C. P. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1890 e 1920*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- FARIAS, Edson. “Diversidade Cultural e Entretenimento nas Ambiências Midiáticas do Espetáculo”. *Política & Sociedade*. Florianópolis – Vol. 16 - Nº 35 - Jan./Abr. de 2017
- FARIAS Edson. O Saber Carnavalesco: criação, ilusão e tradição no carnaval carioca. *Sociologia & Antropologia*, 5(1), 207, 2015.
- FARIAS, Edson. “O ethos hedonista-diversional nos contornos do mundo-sistema do entretenimento” In: Farias, Edson e Mira, Maria Celeste (orgs.): *Faces Contemporâneas da Cultura Popular*. Jundiaí: Paco Editorial: 2014.
- FARIAS, Edson. *O Desfile e a Cidade: o carnaval espetáculo carioca*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.

FERREIRA, Felipe. *Inventando Carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

PAMPLONA, Fernando. *O Encarnado e o Branco*. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: 1992.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba Negro, Espoliação Branca*. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

Fontes das Fotografias:

- Acervo O Globo
- Acervo sambariocarnaval.com
- Acervo Tantos Carnavais
- Acervo Portelense.
- Acervo Manchete
- Acervo Blog Ouro de Tolo
- Acervo Divirta-se
- Acervo serginhorazera.blogspot.com
- Acervo Fatos e Fotos
- Acervo Extra Online
- Acervo Wikimedia Commons
- Acervo Riotur
- Acervo Sambarazzo
- Acervo Carnavalizados
- Acervo Galeria do Samba
- Acervo Dhavid Normando/Futurapressa/AE



Edson Farias
Ana Paula Alves Ribeiro
André Luiz Porfiro

Acervo harmonia30mocidade

Acervo Jornal A Ilha

Acervo SRzd

Acervo Tudo de Samba

Acervo Departamento Cultural Mocidade Independente de Padre Miguel.

Acervo Wikimedia Commons

Acervo Jornal Luzilândia.