

IARA

Revista de Moda, Cultura e Arte



volume 5 | número 2 / 2012

ISSN 1983-7836

Sumário

Dossiê Temático

Apresentação do dossiê Carnaval&Cultura 1
Fernando Estima de Almeida, Maria Eduarda Araujo Guimarães e Maristela de Souza Goto Sugiyama

O carnaval ancestral como contraponto do cotidiano e sua banalização nas sociedades modernas 4
Luiz Octávio de Lima Camargo e Fátima Marita Barbosa

Mocidade Alegre: uma experiência no carnaval de São Paulo 34
Fernando Estima de Almeida e Maristela de Souza Goto Sugiyama

A megalópole do samba: uma análise sobre a valoração do samba no eixo Rio-São Paulo 59
Fábio Oliveira Pavão

Os limites a serem superados por um carnavalesco na construção de um espetáculo de uma escola de samba 90
Cynthia Arantes Ferreira Luderer

Figurinos para comissão de frente: Sr. Carnaval X D. Quaresma 112
Madson L. G. de Oliveira e Suely M. Gerhardt

Mesas Redondas

Mesa Redonda 1 : Carnaval e figurino 139
Participação de Juliana Machado de Queiroz e Sidney França
Mediação: Maria Eduarda Araujo Guimarães

Mesa Redonda 2: O Carnaval de São Paulo e Imagens do Carnaval 175
Participação de Maria Aparecida Urbano, Olga Rodrigues de Moraes Von Simson e João Kuclsar
Mediação: Nanci Rodrigues Barbosa

Artigos

A construção de uma memória social: a coleção de moda Nara Leão como fonte histórica 216
Rochelle Cristina dos Santos

Entrevista

Os meios e mediações de Dudu Bertholini 243
Carla Gavilan

Memória

Uma inserção no universo espetacular de Dyrson Cattani 253
Diego Cavedon Dias e Renata Fratton Noronha

Resenhas

"Moda e sustentabilidade, design para a mudança" 269
Lilyan Berlim

DIÁLOGOS SOBRE CORPO, MODA E ÉTICA 276
Renata Franqui

Apresentação do dossiê Carnaval&Cultura

Prof. Ms. Fernando Estima de Almeida¹

Profa. Dra. Maria Eduarda Araujo Guimarães²

Profa. Ms. Maristela de Souza Goto Sugiyama³

Quando eu li que este ano não pode haver carnaval na rua, fiquei mortalmente triste. É crença minha, que no dia em que deus Momo for de todo exilado deste mundo, o mundo acaba. Rir não é só *le propre de l'homme*, é ainda uma necessidade dele. E só há riso, e grande riso, quando é público, universal, inextinguível, à maneira de deuses de Homero, ao ver o pobre coxo Vulcano.⁴

O carnaval é uma das expressões da cultura brasileira que por muito tempo tem sido uma representação do Brasil. Sua introdução no país, a partir de um modelo europeu, logo seguiu a uma caracterização própria, se transformando em um evento ímpar.

A originalidade do nosso carnaval, em relação aos outros tantos carnavais que acontecem no mundo, está associado à introdução nesse cortejo de foliões de um som, de um ritmo: o samba. O samba e o carnaval criam uma simbiose tal que passam a representar, a partir dos anos 1930, a própria imagem do Brasil.

Na sequência, o surgimento das escolas de samba, também a partir dos anos 1930, transformou os antigos festejos carnavalescos em uma apresentação que envolve hoje múltiplos aspectos: da escolha do enredo à logística de organizar uma

¹ Fernando Estima de Almeida é Mestre em Hospitalidade, pela Universidade Anhembi Morumbi e professor e pesquisador do Centro Universitário SENAC – fernando.ealmeida@sp.senac.br

² Maria Eduarda Araujo Guimarães é doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professora do curso de Design de Moda do Centro Universitário SENAC. maria.eaguimaraes@sp.senac.br

³ Maristela de Souza Goto Sugiyama é Mestre em Hospitalidade, pela Universidade Anhembi Morumbi e professora e pesquisadora do Centro Universitário SENAC – maristela.sgsugiyama@sp.senac.br

⁴ Machado de Assis, Obra Completa, vol. III. Editora Nova Aguilar, crônica publicada em *A semana* em 4 de fevereiro de 1894.

apresentação com cerca de três a quatro mil pessoas, o carnaval não é apenas uma festa, é hoje também um negócio.

Assim como a cultura no Brasil não pode ser apresentada como singular, também é necessário pluralizar o termo carnaval, pois são carnavais o que temos. Essa pluralização não se refere apenas às diferenças de apresentação e, inclusive, de ritmos, que podem ser percebidos em diferentes carnavais regionais, sendo os mais famosos os do Rio de Janeiro, da Bahia e de Pernambuco, também há uma pluralização no carnaval a partir de suas interpretações, que é o que esta edição pretende apresentar: diversos olhares sobre a festa carnavalesca.

O carnaval já não pode ser percebido deslocado de sua relação com os negócios, em particular com turismo e a hospitalidade. Os dois primeiros artigos que compõem este dossiê procuram analisar a festa sob esta ótica.

“O carnaval ancestral como contraponto do cotidiano e a sua banalização nas sociedades modernas” é o artigo apresentado por Luiz Octávio de Lima Camargo e Fátima Marita Barbosa, buscando entender como a festa transgressora das sociedades antigas se transformou em uma um negócio em sua versão atual.

O texto de Fernando Estima de Almeida e Maristela de Souza Goto Sugiyama, “Mocidade Alegre: uma experiência no carnaval de São Paulo”, interpreta o carnaval da escola de samba paulista em sua relação com a cidade e seus personagens da hospitalidade.

“A megalópole do samba: uma análise sobre a valoração do samba no eixo Rio-São Paulo”, artigo de Fábio de Oliveira Pavão, procura estabelecer uma análise comparativa entre a importância simbólica e econômica das escolas de samba nas duas maiores metrópoles brasileiras.

A atuação do carnavalesco na construção das imagens que o desfile apresenta é o tema central dos artigos de Cynthia Arantes Ferreira Ludere “Os limites a serem

superados por um carnavalesco na construção de um espetáculo de uma escola de samba” e no artigo de Madson L. G. de Oliveira e Suely M. Gerhardt, “Figurinos para comissão de frente: Sr. Carnaval X D. Quaresma”, no qual processo de produção de figurinos para a comissão de frente, que transpõem o quadro “A luta entre o Carnaval e a Quaresma”, de Pieter Brueghel para a linguagem do carnaval, é analisado.

Na transcrição do seminário “A academia e o samba: encontro de culturas”, temos na mesa 1 a descrição da concepção do desfile de carnaval apresentado pelo carnavalesco Sidney França, da Escola de Samba Mocidade Alegre, e a relação entre a moda e o figurino das escolas de samba comentada pela professora do curso de Design de Moda do Centro Universitário Senac, Juliana Machado de Queiroz. Na mesa 2, temos a discussão sobre o carnaval de São Paulo realizadas pela pesquisadora Maria Aparecida Urbano e por Olga Rodrigues de Moraes Von Simpson, professora da Faculdade de Educação da UNICAMP e também a apresentação de João Kulcsar, professor de fotografia do Centro Universitário Senac acerca das imagens produzidas sobre o carnaval e o debate que se segue a essas apresentações relacionando a mídia às transformações ocorridas na apresentação das escolas de samba.

Na seção “Memória da moda” é apresentado ao leitor a trajetória de Dyrson Cattani, criador de moda, figurinista e carnavalesco porto alegreense.

Outubro de 2012.

**O carnaval ancestral como contraponto do cotidiano e sua banalização
nas sociedades modernas**

Luiz Octávio de Lima Camargo⁵

Fátima Marita Barbosa⁶

RESUMO

Como surgiram festas transgressoras nas sociedades antigas? Como a Modernidade assimilou e integrou tais práticas? A hipótese central deste ligeiro ensaio é que o carnaval atual, tal como o ancestral, permanece como dimensão de contraponto do cotidiano, mas agora não mais como uma pausa ritual anual e sim banalizado e pulverizado nas festas atuais. Ademais, deixa de ser parte do culto e mesmo realizado à margem do culto, para se tornar área de negócios.

Palavras-chave: Carnaval, Eventos, Sociedades tradicionais, Sociedades modernas.

⁵ Livre Docente pela USP em Lazer, Cultura e Patrimônio, doutor em Ciências da Educação pela Universidade Sorbonne-Paris 5, Docente do Programa de Mestrado em Hospitalidade a Universidade Anhembi Morumbi e do Bacharelado em Lazer e Turismo da USP-EACH. Principais livros publicados: *O que é lazer* (Brasiliense, 1994), *Educação para o Lazer* (Moderna, 1998) além de organização de livros como *Perspectivas e resultados de pesquisa em educação ambiental* (Arte&Ciência, 1999), *Técnicos: deuses e diabos na terra do futebol* (Sesc, 2002), *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade* (com Maria Lúcia Bueno Ramos, SENAC, 2008)

⁶ Mestre em Hospitalidade pela Universidade Anhembi Morumbi, com a dissertação intitulada *As dimensões teóricas do evento*, tendo como orientador o Prof. Luiz Octávio de Lima Camargo. Registre-se também a contribuição da filósofa Beatriz Fétizon na revisão do texto final da dissertação.

ABSTRACT

How offending parties emerged in ancient societies? How Modernity assimilate and integrate these practices? The central hypothesis of this essay is that slight carnival today, as the ancestor, remains opposed dimension of everyday life, but now no longer as an annual ritual but paused and sprayed trivialized in today's festivities. Moreover, ceases to be part of religious service and even held outside of worship, to become the business area.

Keywords: Carnival, Events, Traditional societies, Modern societies.

Desde os primórdios da história, ao menos desde que a rotina do trabalho surgiu com as lavouras e o pastoreio de animais, os homens sempre tiveram necessidade de festejos e celebrações. Estas marcavam a vida religiosa e política das populações com eventos entendidos como capazes de proporcionar uma alternativa ao ritmo laborioso da vida cotidiana. Guerras, comemorações, ciclos da natureza, tudo proporcionava ocasiões de eventos capazes de cumprirem os anseios dos homens de sentirem-se ligados ao seu passado, ao futuro e ao divino e de permitirem transcender a dureza do dia a dia.

Esta é uma das dimensões antropológicas do evento, um terreno ainda pouco explorado teoricamente e que, tal como a hotelaria, é estudado apenas no campo dos procedimentos e da gestão. Para retirar do campo meramente especulativo, o estudo desta dimensão teórica do evento e o gesto de trazê-la para a reflexão, examinar-se-á aqui o caso do carnaval.

O carnaval é um dos eventos que mais permitem a comunicação lúdica por sua forte mensagem emocional, associada ao caráter excepcional e transitório de milenar comemoração. Sua proposta sempre foi celebrar a vida e a alegria, subverter o cotidiano e inverter totalmente os valores pré-estabelecidos. É o evento de calendário que melhor ilustra o desejo ancestral do homem de fugir da pequenez e do tédio que acompanham a repetição de todas as pequenas tarefas do dia a dia, razão pela qual foi escolhido como objeto do presente estudo.

No carnaval celebram-se coisas abstratas e inclusivas como o sexo, a alegria, o prazer, o canto, a dança e a brincadeira. Ficam suspensas as regras que controlam o olhar, o mundo se abre ao poder de ver e de fazer, “com a supressão dos códigos opressores estabelecidos, a partir da negação e do escárnio de todas as formas de coerção e exclusão” (RIBEIRO, 2003); é quando o indivíduo se sente dotado de

poderes que lhe propiciam estabelecer relações diferentes e realmente humanas com os demais, com a finalidade única de plena satisfação de seus desejos.

Enfim, o carnaval representa a delimitação de um período de tempo dentro da semana e do ano, no qual o pessoal se contrapõe ao impessoal, o intuitivo opõe-se ao técnico.

A importância do caso ora tomado para análise reside na aplicabilidade das observações, que aqui lhe concernem, a todo e qualquer evento da vida moderna, seja um grande show de rock para dezenas de milhares de pessoas, seja uma concentração religiosa, seja uma pequena festa que se oferece aos amigos. A hipótese deste ligeiro ensaio é que o aspecto paroxístico da festa tradicional do Carnaval no modelo anterior à Modernidade européia, que ainda se vê em algumas poucas cidades do Brasil e, ainda mais raras, em outros países, pode perfeitamente ser entendido como a sua banalização, sob a forma de pulverização em um sem-número de eventos. Tudo é carnaval e tudo é oportunidade para o Carnaval. Em outras palavras: o carnaval permanece como dimensão de contraponto do cotidiano, mas agora não mais como uma pausa ritual anual e sim como uma pausa mais freqüente, quem sabe mesmo semanal em alguns casos.

Origem e Significado da palavra Carnaval

Existe uma grande dificuldade para explicar e definir as origens da palavra carnaval. Muitos estudiosos tentam explicá-la de diferentes formas e divergem entre si; os próprios dicionários traduzem tais divergências com diferentes definições.

A mais difundida e aceita é a de *carnevale* originada do baixo latim *carnelevamen* que significa adeus à carne. Alguns autores citam *carrus navalis*, palavras conjuntas que se referem às celebrações dionisiacas, em que um carro carregando um grande

tonel era conduzido pelas ruas da Roma antiga, distribuindo vinho ao povo, nos séculos VII e VI a.C.

Araújo (2003, p.34), alega que a palavra surgiu em 590 d.C., quando Gregório I, o Grande, regulamentou as datas do carnaval e criou a expressão *domenica ad carne levandas*, derivada de dialetos italianos, e que significa "tirar a carne", o que seria a liberdade para se ingerir carne à vontade antes da Quaresma. A versão menos conhecida vem de autores alemães que sugerem que a origem viria de kane ou karth, que significa comunidade pagã, os deuses e seus seguidores, e de val ou wal, que significa procissão dos deuses mortos.

Em relação às datas do carnaval, sua marcação obedece às regras que determinam a Páscoa Católica - são móveis, para não coincidir com a data da Páscoa Judia que é fixa. O domingo de carnaval cairá sempre no 7º domingo que antecede ao domingo de Páscoa.

Em 1582, o Papa Gregório XIII promoveu a reforma do Calendário Juliano, transformando-o em Calendário Juliano-Gregoriano, em uso até hoje e estabeleceu definitivamente as datas do carnaval.

O evento na Antiguidade - dentro do Templo

Por volta de 8.000 a.C., os cuidados com a agricultura já tinham inspirado e incentivado a criação de cultos e festejos ligados à fertilidade. Os primeiros agrupamentos humanos de porte, chamados de cidade, permitiram, contudo, que tais festejos fossem estruturados e codificados, como as festas agrárias, que faziam parte do culto e eram realizadas dentro dos templos e que desembocaram no Carnaval.

A origem deste evento se perde, assim, na noite dos tempos. Mas certamente uma de suas raízes está ligada à civilização egípcia. Segundo a mitologia deste povo, o carnaval foi inspirado na jovem deusa Isis, protetora da natureza, e seu parceiro

Osíris. Em sua homenagem, os mortais se reuniam ciclicamente, no plantio e nas colheitas agrícolas. Dançavam e festejavam em prol do crescimento das sementes e da saúde dos frutos. Osíris era sacrificado após a festa para acalmar os dias de prazeres. A associação do culto à fertilidade com as permissividades praticadas naqueles dias, entrevia a inversão do cotidiano com a idéia de renascimento.

Nestas celebrações existia também a figura de um rei sobrenatural, que era o eixo das festividades, permitia a realização de sonhos proibidos e ligava a festa ao sentido da vida e sua transcendência. A satisfação do rei abençoaria os campos e as sementeiras e a sua morte purificaria os espíritos, fundamentos da vida renovados conforme o ciclo da natureza.

Tais festejos continham rituais libertadores de atitudes reprimidas; era um período especial em que a quebra da ordem estabelecida e os desrecalques eram permitidos, com muita comida, bebida e liberação sexual. Seguia-se um período de recolhimento e, no cristianismo, de cinzas.

Ainda na Antiguidade, diferentes povos assimilaram estas tradições e integraram-nas em seus próprios rituais religiosos - os gregos com as festas rituais em homenagem a Zeus, Dionísio e outros deuses, os romanos com as Bacanais, as Lupercais e as Saturnais.

As Bacanais se realizavam em homenagem ao deus romano Baco, que corresponde ao grego Dionísio, a mesma divindade responsável pela origem da vida, da alegria, do vinho, do sexo e perturbador da ordem estabelecida.

A festa das Lupercais, que homenageava o deus Fauno (para os romanos) ou Pã (para os gregos) foi criada pelos sacerdotes lupercos e representava a luta da desordem e do tumulto contra a harmonia, que era a vencedora no final da festa. As Saturnais homenageavam Saturno, o deus romano protetor da agricultura.

Para cristãos educados no monoteísmo, talvez seja difícil entender a dimensão religiosa dessa festa, mas, no caso é essencial, pois, no politeísmo não existe antagonismo entre o sagrado e o profano. Não existe também a noção de pecado, tal como as religiões monoteístas a estabeleceram. O politeísmo permitia a convivência de cultos cômicos que convertiam as divindades em objetos de sátira e escárnio, sem que estes perdessem seu caráter sagrado e de certa forma oficial, paralelos aos cultos “sérios”, introspectivos.

Deste conjunto de fatos históricos, algumas observações podem ser sugeridas para uma posterior análise mais aprofundada: a primeira é que essas festas que se denominam genericamente de carnaval, criadas por tantas culturas, têm em comum o fato de delimitarem para sua realização a mesma época do ano, que é a do inverno no hemisfério norte, tempo impróprio para a maior parte das tarefas de trabalho, aquilo que Mircea Eliade (1998, p. 233) chama de “entremez carnalesco”. Pode-se mesmo ir mais longe e sugerir que o forte consumo de álcool e de carne, denominadores comuns dessas festas, cumprissem uma outra finalidade, além da de contraponto de dias de festa a dias de dura rotina de todo o resto do ano: um desejo coletivo de contrapor ao clima depressivo e introspectivo do inverno, a atmosfera lúdica e contagiante da orgia.

É importante ressaltar, porém, que o coletivo aqui mencionado não implica na totalidade dos indivíduos, pois ainda que não se saiba a proporção de aficionados dessas festas, é certo que boa parte da população mantinha-se à margem e não são raros os casos de lideranças políticas, como Catão, o Velho, ou literárias, como Sêneca, ambos em Roma, que reprovavam os excessos dessas festas, sem esquecer, entre os gregos, os epicuristas e os estóicos que privilegiavam os prazeres do espírito.

Assim, em contrapartida aos ritos exteriorizados, havia ritos voltados à expressão interior. Os ritos de Eleusis datam de 1800 a.C. e são também oriundos dos egípcios,

mas incorporados pelos gregos. Consistiam na celebração dos “Augustos Mistérios” pelos grandes iniciados do passado e eram dos mais conhecidos mistérios religiosos gregos. O Festival dos Mistérios começava no mês de setembro, na época da colheita da uva no povoado de Elêusis, perto da cidade de Atenas. Os rituais eram realizados em honra à deusa grega Deméter, protetora da agricultura e à deusa egípcia Isis, protetora da natureza e duravam sete dias. Os ritos místicos eram similares aos rituais filosóficos das cerimônias sagradas. Não eram comunicados a todos que desejavam recebê-los, já que certas pessoas eram impedidas pelo arauto, como aquelas que possuíam mãos impuras e voz desarticulada. Após a chamada Iniciação Externa, o postulante deveria receber a Iniciação Interna, que não se fazia no espaço físico do Templo, mas sim no Templo Interior do Iniciado, se este o merecesse. A partir daí os eleitos eram libertos das admoestações do mal. Sobre esses rituais, Platão dizia que “a iniciação é um símbolo de inefável silêncio e de união com naturezas místicas inteligíveis” (PROCLUS, apud FRANCO, 1997).

O evento na Idade Média – À Sombra do Templo

Quando o Cristianismo chegou ao Ocidente, o caráter libertino das festas foi a princípio condenado. Teólogos, Doutores e Papas foram contra o carnaval e as demais festas pagãs. (ARAUJO, 2003, p.19). Aliados ao Estado feudal, impuseram ao culto a seriedade em contraponto ao riso, porém o povo, indiferente ao oficialismo imposto, respondia nos eventos populares com atos e ritos cômicos.

A Igreja, ao constatar a ineficiência das proibições dos festejos pagãos, arraigados no inconsciente coletivo dos povos, tratou de adaptá-los ao calendário eclesiástico, porém ligados aos símbolos da religião. Foram então permitidas comemorações libertas de orgias e permissividades, não mais dentro do templo, mas à

sua sombra, sempre de alguma forma ligada ao culto.. A intenção da Igreja era cristianizar as festas pagãs, porém esse intuito nunca foi alcançado.

Embora tendo seu caráter original transfigurado porque totalmente controlado pela Igreja Católica, o carnaval ganhou força pela sua tradição. Mais do que nunca, os festejos tiveram as suas características de contraponto ao cotidiano, acentuadas e transformadas em momentos de “inversão”: (...) “paganismo no lugar de cristianismo, muita comida em vez de fome, muito sexo em vez de abstinência carnal, homens vestindo-se de mulheres e vice-versa” (CAMARGO, 2002, p.30).

Todo o período de dezembro até fevereiro era festejado de forma carnavalesca, “algo bastante apropriado do ponto de vista cristão, já que o nascimento do filho de Deus numa manjedoura era um exemplo espetacular do mundo de cabeça para baixo”(BURKE, 1989, p.216).

O carnaval inspirou-se nas outras festas e delas se destacou pela criatividade e capacidade de imaginação, visível em seus temas; esboçou-se não de acordo com um cronograma exato, mas “mais pela evolução dos costumes” (HEERS, 1987, p.168).

Foi tomando maior vulto, sobretudo na área mediterrânea da Europa – em Roma e Veneza, em Paris e Nice, em Nuremberg e Colônia. Os festejos carnavalescos eram ligados ao ciclo litúrgico e as pessoas usavam máscaras e cantavam sátiras e paródias aos rituais da Igreja, aos costumes, às convenções sociais e às personalidades credenciadas da região. Não eram festas prestigiadas pelas classes privilegiadas, mas constantemente criticadas e embora proibidas em 1431 pelo Concílio de Basileia, algumas sobreviveram por mais um século.

Contrastando com a arraigada hierarquização do regime feudal, a partir da própria hierarquia do trabalho nas corporações profissionais, tendo como pano de fundo a hierarquia social em classes estanques (nobreza, clero e povo), o contato livre e familiar que acontecia nesses dias especiais era vivido intensamente, criando um tipo

particular de comunicação grotesca e livre, inconcebível no dia a dia, que proporcionava humanismo nas relações através da percepção carnavalesca do mundo.

Segundo Mikhail Bakhtin (1987), é imprescindível conhecer o realismo grotesco para compreender o realismo do Renascimento e suas outras manifestações posteriores. A procissão do carnaval evocava e caricaturava as procissões religiosas celebradas durante o ano. Os gestos, as danças e os símbolos imitavam os nobres, os Bispos e os Papas. Os próprios loucos participavam com seus provérbios característicos.

A procissão seguia pelas ruas até a praça principal, em frente a Câmara Municipal, às casas dos burgueses e aos palácios dos ofícios. As pessoas do povo compareciam fantasiadas de bobos, palhaços, com máscaras de demônios e animais das florestas. Os ritmos das danças eram mouriscos, à semelhança da Festa dos Loucos. Os foliões recolhiam prendas e peixes para os dias de jejum e moedas para as bebidas. Não raro exigiam a contribuição dos judeus (naquela época bem tolerados pela cidade e protegidos pelo Papa) e das meretrizes, com a bênção dos magistrados; espécie de poder sobre os heréticos, obrigados a resgatar a sua condição e as suas desordens (HEERS, 1987, p.170-171).

Jogavam cascas de ovos com água perfumada nos assistentes, à semelhança dos festivais religiosos. Desde a iconografia aos cenários, às músicas, às falas, tudo indicava que se tratava de uma apologia à loucura, ao irracional e ao efêmero, e as pessoas sérias não deviam fazê-lo. Os festejos representavam, sobretudo, pretexto para a prática do desregramento total, a base lúdica de uma sátira social e política exacerbada.

A presença de estrangeiros, as máscaras, as casas abertas, a embriaguez da multidão, permitiam excessos anônimos, cuja mensagem era a recusa dos tabus e deveres, o desafio ao proibido, em um jogo brilhante e perigoso.

Os homens se fantasiavam de mulheres, a escravidão era temporariamente abolida, os escravos eram nivelados aos senhores, se sentavam à mesma mesa e eram servidos por seus amos. “Entre os quadros vivos dos carros, havia o da Roda da Sorte, que se referia ao destino do homem e a sua condição perante Deus; ilustrava a

fragilidade das ambições e a precariedade da vida e das situações” (HEERS,1987,p.183). Havia outro carro que representava a fonte da juventude, com uma velha sendo devorada por um demônio gigante.

Entre os jogos, o principal era o Jogo da Paixão, que exibia a roda dos tormentos do inferno com um fogo ardente, onde giravam os pecadores; havia também os que evocavam a prostituição, os avarentos e outras práticas e valores criticados pela Igreja. No último dia, ao final da longa procissão, incendiavam o carro mais imponente como símbolo de triunfo sobre as forças do mal, do irracional.

Segundo Peter Burke (1989, p.208-209), dentro do ritual carnavalesco também se inseriam vários tipos de competições: disputas no ringue, corridas a cavalo e a pé, torneios em terra e na água. Jogos de futebol eram realizados na Grã-Bretanha e França. Havia também apresentações de peças teatrais e simulações, geralmente centradas na figura do próprio carnaval personificado por um homem gordo enfeitado com comidas, sentado em um barril; a quaresma era representada por uma velhinha magra vestida de preto e enfeitada com peixes. Ou, ainda, um porco era solenemente decapitado e uma sardinha era enterrada com todas as honras.

A elite realizava suas festas nos salões de Veneza, também com o uso de máscaras transformadoras. O uso das máscaras traduzia uma alegre negação da identidade, expressão das metamorfoses e das violações das fronteiras. Encarnava o princípio do jogo da vida, baseado na co-relação da realidade com a imagem, criando um ambiente especial, de outro mundo. Entretanto, o seu uso tornou-se rotineiro e elevou a criminalidade executada sob as mesmas. A dificuldade de identificação dos criminosos levou as autoridades a proibi-las.

O carnaval punha em risco as hierarquias sociais e os princípios governamentais, visto que seus principais temas reais e simbólicos eram comida, sexo e violência, sendo o apelo mais forte para a comida, com destaque para as carnes em geral.

Significava também a carnalidade, o sexo, intensamente praticado durante o carnaval; o pico de casamentos acontecia durante ou logo após o período carnavalesco. Era uma festa também de agressão, destruição e profanação, pois os tabus que reprimiam os impulsos sexuais e violentos eram temporariamente suspensos; época de desordem institucionalizada, mas, sobretudo a festa de todos.

Os festejos de carnaval com todos os seus atos e ritos cômicos, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. A festa tinha a propriedade fundamental de todas as formas de espetáculos cômicos da Idade Média.

O conjunto de festas que desembocavam no Carnaval – que, por ser a última, era também a mais orgiástica – marcam o apogeu dessa propriedade do evento de firmar-se em contraponto ao cotidiano. No caso, um estilo de vida sonhado, marcado pela irreverência, pelas regras do lúdico, vivido em alguns poucos meses, contraposto ao estilo real, duro, concreto, marcado pelo peso da clivagem social que condenava a maioria da população a vidas materialmente miseráveis.

Mas não se pode, também, deixar de destacar a observação atenta de Harvey Cox (1974). O Iluminismo, a máquina, a disciplina que marcaram o final da Idade Moderna determinaram não apenas o fim das festas populares, mas também o declínio do Carnaval. Marcaram, também, o fim de uma época em que os homens viveram seu imaginário a fundo e dele extraíram todas as suas potencialidades, sobretudo a de imaginar um mundo ao reverso. Apesar de sempre descambarem em libertinagens, essas festas demonstravam que “uma cultura podia zombar, periodicamente, de suas mais sagradas práticas políticas e religiosas” (COX, 1974, p. 12).

No final do Renascimento e início da Europa Moderna, praticamente todas as grandes festas do ano eram um carnaval em miniatura, visto que constituíam um importante agrupamento de rituais em comum. Segundo Peter Burke (1989), pensar

nas festas religiosas dessa época como pequenos carnavais está mais perto da verdade do que concebê-las como graves e sóbrios rituais à maneira moderna.

A Igreja convivia bem com a festa e até passou a estimulá-la, principalmente com o Papa Paulo II (1461-1471). Em 1545, no Concílio de Trento, o carnaval integrou a pauta de discussões e foi reconhecido como uma importante manifestação popular, não devendo ser hostilizada pelo Clero. Considerava-o criminoso apenas em círculos restritos, como por exemplo, na Corte Francesa antes da revolução, onde os bailes de máscaras se transformavam em bacanais como na antiga Roma decadente (DAMANTE, 1980, p. 6-7 apud ARAUJO, 2003,p.23).

A festa do carnaval firmou suas características básicas. O carnaval italiano chegou a ser o mais famoso; era considerado como uma festa que o povo dava a si mesmo. As festividades começavam em Janeiro e cresciam até a proximidade da quaresma.

O Carnaval podia ser visto como uma peça imensa onde as ruas e praças principais se tornavam um grande palco de um teatro sem paredes e os habitantes eram seus atores e espectadores. Havia consumo maciço de carne, panquecas, doces e bebidas e atingia seu clímax na terça feira gorda (ARAUJO, 2003: 40).

As brincadeiras e encenações continuavam, assim como as inversões de papéis; os homens vestidos de mulher, as mulheres de homem; um cavalo andava para trás com o cavaleiro de frente para a cauda, o cavalo virava ferrador e ferrava o dono, o boi virava açougueiro e cortava um homem em pedaços, o peixe comia o pescador.

As inversões de status eram mostradas pelo filho batendo no pai, o aluno no professor, os pobres dando esmolas aos ricos, os leigos rezando missas aos padres. As pessoas atiravam farinha e confeitos com formas de frutas e ovos umas nas outras (Burke,1989).

Nesses tempos, um dos rituais mais carnavalescos e famosos era o de justiça popular, denominado de *charivari* (BURKE, 1989, p.222) . Nele, ocorria uma espécie de serenata de gozação pública contra, por exemplo, um velho casado com uma jovem ou qualquer um que contraísse segundo matrimônio, um marido traído ou que apanhasse

da mulher, ou contra o clero e fazendeiros. Um grupo de pessoas cantava músicas difamatórias acompanhadas pela batida de panelas.

Os *charivari* eram conhecidos em toda a Europa; podiam se adiar até o carnaval quando os insultos eram permitidos. A vítima era levada pelas ruas montada de costas para um burro, para mostrar que a quebra das convenções sociais invertia a ordem das coisas. Esse ritual funcionava como controle social para uma comunidade ou paróquia demonstrar seu desagrado às pessoas que transgrediam os costumes e para desencorajar os mal intencionados. Era o uso de rituais permitidos pela Igreja para controlar a multidão; aparentemente expressavam protesto contra a ordem social, mas funcionavam como contribuições a essa própria ordem.

A esse respeito muitos estudiosos e antropólogos sociais sustentam que o protesto e a suspensão dos tabus servem para reforçá-los e igualmente as inversões de status reafirmam o princípio hierárquico. As classes dominantes permitiam tais anarquias e inversões porque eram cientes de que as desigualdades de riqueza e poder não poderiam sobreviver sem uma válvula de segurança, em que os pobres compensassem suas frustrações (BURKE, 1989, p. 224-225).

O carnaval oferecia duas perspectivas básicas para analisar e interpretar os muitos aspectos comportamentais da época. A primeira delas era a diferença ostensiva entre os dias da festa e os dias da quaresma – dias gordos e dias magros – geralmente representados por um homem gordo e outro magro. Durante a quaresma, a Igreja preconizava o jejum e a abstinência de carnes, ovos, sexo e entretenimentos. O que faltava na quaresma abundava no carnaval. Mas a festa não se opunha apenas à quaresma, mas também à vida cotidiana e ao resto do ano.

“A outra perspectiva era a de que significava coisas diferentes para diferentes pessoas. Resumindo, era o mundo de “pernas para o ar”, como um símbolo de retorno à liberdade de uma época anterior à idade da razão” (BURKE, 1989, p.215).

Houve um tempo, todavia, em que o deboche deu espaço ao tétrico e ao macabro e tornaram-se conhecidas as Danças Macabras da Alta Idade Média, nas quais

homens e mulheres dançavam nos cemitérios diante da morte, que ouvia suas queixas e depois passava a foice (ARAUJO, 2003: 41).

Mesmo quando a Igreja deixou de incentivar o carnaval, os noviços dos mosteiros jamais deixaram de organizar suas festas, com danças na própria Igreja e nas ruas, com procissão e missa simulada. Nestas ocasiões, os clérigos usavam máscaras e roupas de mulheres ou vestiam hábitos de trás para frente, seguravam o missal invertido, jogavam cartas, cantavam cânticos imorais, xingavam a Congregação, as escrituras e liturgias católicas eram parodiadas. Enfim, em todos esses rituais organizados na própria Igreja, a Instituição era ridicularizada e questionada em todos os eventos de cunho carnavalesco.

Além do carnaval, outras festas populares eram realizadas na Europa medieval. A Festa de São Nicolau tinha seu início em 06 de dezembro e ia até o Natal. Conhecido também como Mikulas, Nicolas, Santa Claus, Nicholas of Bari, este santo, quando em vida, foi bispo de Mira, na Turquia, viajou pela Terra Santa e Egito, onde converteu muitos homens ao cristianismo. Faleceu em 32 d.C. e é mais conhecido como São Nicolau de Bari, cidade italiana; suas relíquias foram levadas para lá em 1087 e a partir de então seu culto se estendeu a todo o ocidente.

A Festa dos Inocentes acontecia logo após o Natal, mais precisamente em 28 de dezembro e era realizada em homenagem às crianças mortas pelo rei Herodes, consideradas as primeiras mártires do Cristianismo, segundo o evangelista Mateus. Segundo ele, quando Herodes descobriu ter sido enganado pelos magos em relação ao nascimento de Jesus, o Messias, mandou matar em Belém e no seu território, todos os meninos com menos de dois anos de idade.

A festa originou-se no início da era cristã e tinha um caráter jubiloso e não de luto, pois homenageava os meninos do coro e dos serviços do altar, que dirigiam todo o ofício litúrgico ao longo das celebrações.

A Festa dos Loucos iniciava no início do ano novo abrindo os festejos do ano. Era também conhecida como a Festa dos Foliões e celebrada principalmente na França. Os padres e os componentes do baixo clero vestiam trajes dos seus superiores, colocavam máscaras grotescas e imitavam os rituais da Igreja e da Corte. Elegia-se um príncipe da bagunça, um rei palhaço ou um bispo dos loucos para presidir os eventos e encenavam celebrações de missas e cantavam simultaneamente insinuantes modinhas (COX, 1974: 11).

Os costumes e convenções sociais, políticas e religiosas eram satirizados publicamente através das farsas e pantomimas que caricaturavam o poder local. As festividades prosseguiam com a Festa dos Tolos e do Asno, que eram teatros mascarados e igualmente ridicularizavam o clero. Terminavam com o Carnaval, na quarta-feira de cinzas.

Todos esses ritos apresentavam profunda diferença de princípios em relação às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado. Apresentavam uma visão de mundo não oficial, como um segundo mundo, ao qual os homens da Idade Média pertenciam em determinados períodos. "A consciência cultural da Idade Média e da civilização renascentista não poderia ser compreendida sem considerar a existência desses dois mundos" (BAKHTIN, 1987: 4-5).

Os homens medievais mediam o tempo pelas festas e entre outras, o carnaval passado era lembrado durante todo o semestre, sendo esquecido pela preparação e espera da próxima festa, por todo o semestre seguinte (BURKE: 1989).

Ao lado disso, na Europa Moderna os rituais públicos representavam questionamentos sobre a ordem social, política e religiosa reinante e não raro terminavam em conflitos e rebeliões, como uma forma extraordinária de rito popular, através de ações e não apenas de simbologias.

As autoridades tinham consciência do problema; alguns defendiam a realização de festas mais grandiosas para distrair o povo, enquanto outros discordavam por achar que as grandes reuniões fomentavam o ensejo para a embriaguez e a prática de violência.

Como efeito, no século XVII intensificou-se o movimento por parte dos Cleros católico e protestante em conjunto com a elite, com o fim de reformar a cultura das massas. As tentativas já tinham precedentes medievais, mas se firmaram no início da Idade Moderna, quando as vias de transporte melhoraram e os livros passaram a circular com mais facilidade, principalmente nas regiões urbanas da Europa protestante. Os livros advertiam os leitores sobre os perigos do jogo, da dança, das tavernas e, principalmente, do carnaval.

A Igreja pregava um cristianismo mais livre das superstições e credences populares. Criticava também o culto às imagens e aos vários nomes atribuídos à Virgem Maria e demais santos.

A ênfase era a substituição dos rituais populares pela reforma moral. Gradativamente, os leigos começaram a participar das campanhas da Igreja contra o carnaval e outras práticas do folclore popular.

Anteriormente, a maioria dos padres tinha nível social semelhante ao de seus fiéis, porém, os reformadores, insatisfeitos com a situação, exigiram um Clero mais culto. As igrejas protestantes possuíam também considerável maioria de ministros com nível universitário. A Igreja Católica por sua vez, após o Concílio de Trento, começou a formar seus padres nos seminários e ressaltava a dignidade do sacerdócio. Em conseqüência, os clérigos ao velho estilo, que punham máscaras, dançavam na Igreja durante as festas e faziam piadas no púlpito, gradativamente deram lugar a um novo padrão de párocos, com status superior e mais distanciados de seus fiéis. Esse padrão

de comportamento se estendeu à nobreza, “agora mais educada e aprendendo a exercer o autocontrole em suas práticas sociais” (BURKE, 1989, p.292).

O que os reformadores viam de errado na cultura popular? As objeções eram de fundo teológico, por conter vestígios do antigo paganismo, cujos costumes eram considerados diabólicos e também porque era vista como não cristã, pois nessas ocasiões o povo se entregava à licenciosidade. A magia também era considerada como uma sobrevivência pagã.

Segundo Burke (1989), o constrangimento diante dos reformadores protestantes, que acusavam os católicos de praticar uma religião mágica incentivou os reformadores católicos a tentar expurgar da cultura popular os sortilégios e as fórmulas mágicas.

O ponto crucial debatido pelos reformadores situava-se na separação entre o sagrado e o profano, que pouco a pouco instaurava uma importante mudança na mentalidade e sensibilidade religiosas da época. Os devotos se empenhavam em destruir a tradicional familiaridade do sagrado com o profano nas festas, pois acreditavam que a familiaridade alimentava a irreverência, que fomentava ocasiões de pecado, embriaguez, glotonaria e luxúria, estimulando a submissão ao mundo, à carne e ao demônio.

Além das tentativas do clero e dos nobres no sentido de reformar a cultura popular, outras importantes transformações contribuíram profundamente para as grandes mudanças de rumo ocorridas. O crescimento populacional forçou as mudanças econômicas, resultando daí a revolução comercial, que constituiu um dos marcos do início da Idade Moderna. O aumento da demanda por alimentos e bens trouxe a padronização dos processos produtivos e a comercialização da agricultura, o que contribuiu para melhores condições de vida aos pequenos proprietários, aos artesãos e aos camponeses. Entretanto, a expansão do mercado contribuiu para a destruição da cultura material local e também afetou as apresentações artísticas populares. Os

homens de negócio começaram a ver as atividades recreativas como bons investimentos e introduziram gradativamente as produções organizadas, em recintos fechados, surgindo a figura do empresário. Um dos destaques da comercialização da cultura popular foi o surgimento dos circos.

Além das figuras tradicionais dos palhaços e acrobatas, foram surgindo novos ídolos populares, como os esportistas e os toureiros profissionais. No rol das transformações, o carnaval passou a ser atração organizada não só para os habitantes locais, mas também para visitantes e turistas.

As formas grotescas mais espontâneas e participativas de lazer cederam espaço para espetáculos organizados para espectadores. Como resultado desse movimento de distanciamento, a partir de 1800, na maior parte da Europa, a Igreja, a nobreza, os comerciantes e os profissionais liberais já haviam relegado os festejos da cultura popular às classes baixas, separadas por um abismo de profundas diferenças de concepção de mundo.

Outro importante fator que contribuiu para a comercialização da cultura popular centrou-se na elevação dos índices de alfabetização e da criação de gráficas, o que resultou na circulação de livros impressos. Em 1850, os europeus ocidentais protestantes tinham os índices mais altos de alfabetização, a Suécia tinha 90%, a Escócia 80%, a Inglaterra 70%, Espanha e Itália 25% e Rússia 10%. Esses índices, além da corte e da burguesia, estavam centrados nos artesãos e pequena minoria nos camponeses. O aumento da alfabetização, incentivado pela fundação de escolas por parte dos religiosos tanto protestantes como católicos, fazia parte do movimento pela reforma da cultura popular. Sustentavam que o texto impresso produzia um novo tipo de personalidade, com alta capacidade de empatia e disposição em aceitar transformações.

No Brasil, até meados do século XIX, a prática que mais de perto se assemelhava às festas medievais foi o entrudo. A palavra entrudo vem do latim (entrouit) que significa entrar, ou seja, entrada da quaresma. Originou-se na Península Ibérica, inspirado nas Bacanais e Saturnais greco-romanas e firmou-se no início da oficialização do carnaval cristão, após 590 d.C. Aprofundou suas raízes em Portugal e durou por 10 a 12 séculos, tendo seu apogeu entre 1200 e 1300.

“O ritual de espargir água destinava-se a banhar as pessoas para que purificassem o corpo, mistura de práticas religiosas anteriores, Judaico-Hindus” (ARAÚJO, 2003, p.38). As suas práticas eram consideradas verdadeiras batalhas, cujas munições eram pós brancos e coloridos, folhas, ovos, frutas e jatos d´água lançados das janelas das residências ou em grandes seringas. Tinha características muito agressivas e atingiu o máximo da violência e agressividade entre 1650 e 1750 em Portugal.

A Igreja era contrária ao jogo do entrudo e criou o Jubileu das quarenta horas e editais de proibições em 1817, mas a festa sempre persistiu e somente no século XX introduziram-se outras formas de brincar o carnaval na tentativa de eliminar suas práticas violentas. No Brasil foi introduzida a partir de 1723, com a chegada dos habitantes (ilhéus) das ilhas portuguesas da Madeira, Açores e Cabo Verde. Também aqui, o século XX trouxe nova mentalidade e novos interesses, com a introdução do confete, da serpentina e do lança-perfume, que acabaram por desviar as tendências e aí o entrudo se enfraqueceu até se extinguir por completo.

Não obstante a abolição da festa em termos gerais, em Portugal ainda resistem algumas celebrações do entrudo que mantêm a sua singularidade, de acordo com as tradições portuguesas. Na região de Trás-os-Montes existem em várias aldeias, mas são festas locais e quase privadas. As celebrações são jocosas, trocistas e irônicas, preparadas em segredo pelos mais jovens, que recorrem à sabedoria dos mais velhos

a fim de manter a tradição. As refeições cerimoniais à base de carne de porco são fundamentais e marcam o início do período de abstinência da quaresma. Há também a presença de mascarados endiabrados e ações de punições e correrias. Em algumas aldeias se conserva ainda uma boa parte da licenciosidade selvagem que sempre a caracterizou.

Apesar do entrudo ter sido importado de lá, notam-se divergências entre a festa portuguesa e a brasileira, em relação à sua duração. A partir da segunda metade do século XX, o carnaval desapareceu completamente em Portugal, restando apenas alguns vestígios do entrudo ao passo que, no Brasil, “o carnaval passou a se constituir a grande festa nacional, um dos símbolos do país, tendo o entrudo, há tempos, desaparecido”(QUEIROZ, 1992, p.61-2).

A palavra carnaval surge no Brasil de forma inusitada. “Tudo começou, em 1840, “quando uma trupe falida na Corte resolveu se virar e organizar um carnaval veneziano”(Alencastro, 1997). Esta modalidade de festa, organizada, civilizada, substitui o entrudo e a convulsão que provocava nas cidades com bexigas cheias de corantes e não raro de urina que eram despejadas pelos foliões sobre os passantes.

A Secularização do evento na Idade Moderna

Os últimos anos da Idade Média e Renascença foram marcados pelo incremento e apogeu das grandes feiras comerciais, espécie de mercados periódicos, que se estabeleciam em determinadas localidades, onde os mercadores realizavam um comércio internacional.

Geralmente aconteciam uma vez por ano e constituíam um grande acontecimento social muito prestigiado, com festas e competições. Muitas delas deram origem a cidades e são fatos que, já a partir da segunda metade da Idade Média prenunciavam a Idade Moderna.

Durante a realização das mesmas, eram concedidos liberdades e privilégios especiais, as guerras eram suspensas a fim de assegurar a liberdade e prestigiar o movimento. As feiras mais antigas e regulares datam de 427 d.C. e eram realizadas na França, na cidade de Champagne. Duravam até dois meses, eram freqüentadas pelos franceses, italianos e espanhóis abastados e promoviam grande movimento em toda a região.

Em 1110 Paris inaugurou também as Feiras de St.Lazare e a de St.Germain. Em 1211 a Inglaterra inaugurou a Feira de Stourbridge, em 1463 surgiu a Feira de Lyon, em 1505 as de Rouen e Bordeaux, em 1595 a de Toulouse, em 1622 a de S.Lourenço, em 1628 a Alemanha inaugurou a Feira de Leipzig, a mais antiga e famosa do país e em 1689 realizou-se a primeira feira moderna de negócios em Leiden, Holanda.

O processo civilizador da Europa serviu-se largamente destas feiras, que foram também geradoras de grandes fontes de riquezas. Com a revolução industrial, iniciada em meados do século XVIII, os eventos começaram a sofrer mudanças significativas sob o impacto de um fenômeno bastante estudado, o da secularização.

Podem-se distinguir duas acepções do termo secularização, uma radical e outra atenuada. No sentido radical, a secularização era a rejeição da religião organizada, “descristianização”. “No sentido atenuado, pode-se entender a secularização como o declínio na crença do sobrenatural, os medos e esperanças vistos de forma mais terrena, desapegados do sentido religioso e mais ligados ao político” (BURKE, 1989,p.280).

De fato, a característica marcante que define a tendência da cultura na Idade Moderna é a visão racionalista do mundo, marca da sociedade cada vez mais burguesa e voltada para o capitalismo comercial e mercantil.

Além das monarquias da época, a Igreja Protestante (mormente as vertentes calvinista e puritana), e os capitalistas nascentes, também se mostravam contrários ao

riso e às brincadeiras, mas defendiam e procuravam conciliar o capitalismo com a fé. O produto do trabalho (a riqueza) passou a ser encarado como bênção divina.

O desconforto em relação à diversão persiste até os dias atuais em todas as doutrinas religiosas cristãs, tanto católicas como protestantes, pouco à vontade com a sociedade secular e leiga nascida na Idade Contemporânea e com o crescimento do lazer enquanto aspiração coletiva (CAMARGO, 2002, p.29).

Os novos industriais e empresários eram contra as festas populares religiosas, posto que começavam a planejar e organizar eventos fechados com caráter de espetáculos, direcionados a turistas e demais participantes, todos pagantes.

Também os ideais literários e sociais formulados implicavam uma rejeição da cultura popular e crescente separação entre os eventos dos pobres e dos ricos. A produção cultural deslocou-se do domínio da Igreja para o das pessoas comuns, passando assim pelo processo de secularização, ou laicização. A reforma religiosa ocorreu não apenas no contexto da Igreja, mas também no social, econômico e político.

O fosso entre as duas culturas ampliou-se gradativamente e os festejos populares passaram a ser vistos como acontecimentos exóticos e dignos de registro. As culturas tradicionais resistiram. Paralelamente a essas transformações, já em meados do século XVII as danças e cantigas populares eram apreciadas por alguns intelectuais,

como se sentissem que precisavam de uma válvula de escape do universo intelectual cartesiano em que viviam. Era o não-científico, o fantástico e o espontâneo que os atraíam, dando-lhes prazer especial, que se tornou tão em moda no seguinte século XVIII juntamente com a noção de que os valores das pessoas comuns não deviam ser rejeitados (BURKE, 1989: 305,6).

Uma tentativa de resistir a esses novos tempos foram também os Jogos Olímpicos.

O Carnaval em New Orleans no Século XIX

Os primeiros registros sobre a existência de comemorações carnavalescas na cidade de New Orleans, nos Estados Unidos da América, datam de 1823. Segundo os relatos, as manifestações aconteciam pelas ruas da cidade, com negros mascarados dançando, como em uma Saturnal da Roma antiga, a que os moradores denominavam de A Grande Dança do Congo.

Existia a figura central do Rei do Velório (não se sabe ao certo, mas acredita-se que tal denominação baseava-se nas antigas sociedades de sepultamento), que usava uma coroa em forma de pirâmide e trajes cerimoniais ornamentados com fitas e sinos, que emitiam sons durante os movimentos. A sua performance exigia dançarinos com dotes atléticos que provocassem admiração e tivessem um papel de comando e liderança que não podiam exercer no cotidiano. Os demais participantes do ritual fantasiavam-se de "índios", onde elementos americanos eram misturados às tradições africanas.

Destaque-se que a cidade de New Orleans é culturalmente marcada pelas características dos primeiros colonizadores da Louisiana, os franceses, sendo que hoje a língua falada predominante, o inglês, ainda rivaliza em importância com um dialeto francês utilizado nessa região e em algumas partes do Caribe (Haiti, Martinica, Guadalupe) e da América do Sul (Guiana Francesa).

New Orleans, na verdade, é o produto da interação cultural de três amplas áreas culturais - Europa Ocidental, o vale do Rio Mississippi (USA) e a África Ocidental. "Desde que os colonizadores franceses estabeleceram em 1718 uma colônia no Novo Mundo com escravidão africana rodeada por indígenas, a Louisiana é multirracial e multicultural".(MITCHELL, 2002: 42, 43). Os africanos incorporaram em sua própria cultura influências da cultura europeia do carnaval. A imigração caribenha reforçou

esta influência, bem como outras diversas sociedades do Caribe por sua vez, importaram as tradições festivas de New Orleans.

Além da influência francesa, os alemães católicos e os espanhóis também trouxeram suas tradições carnavalescas. Os americanos que vieram para a cidade tinham precária noção a respeito da festa, visto que em sua maioria eram protestantes e viam-na como resquício das festividades pagãs; as tradições que trouxeram eram ligadas às festas de Natal e Ano Novo, de origem inglesa.

O carnaval de New Orleans sempre foi o palco para a demonstração das diferenças raciais e ao mesmo tempo período de miscigenação e supressão da separação legal que havia entre brancos e negros.

A mistura da herança africana com outras sociedades escravistas do Novo Mundo firmou suas próprias características e denominou-se de tradição afro-creole. A simulação carnavalesca mais peculiar desta tradição era o ritual denominado *Kwore Duga*, em que foliões mascarados montados em cavalos de pau encenavam danças cômicas e lascivas. As suas contorções eram cerimoniais de integração, visto que unia os atores ao público.

Acredita-se que tais performances eram criadas para celebrar o culto religioso tradicional de seu país de origem (África) e que o calendário festivo do carnaval era aproveitado para realizar suas obrigações religiosas e não como diversão.

Mesmo sem entenderem as manifestações negras, os brancos apreciavam muito os rituais, por curiosidade e diversão. Para compreender o carnaval de New Orleans, deve-se reconhecer que tais danças tinham significados diferentes para pessoas diferentes, visto que atingiam públicos plurais.

Após a Guerra Civil e a Proclamação da Emancipação, pelo então presidente Lincoln, em 01/01/1863 (liberação dos escravos que viviam em territórios em combate

contra o governo federal), os brancos renovaram as tradições do carnaval, utilizando-as como um teatro de protesto.

O carnaval negro permaneceu como algo quase oculto dos observadores brancos. As danças dos “índios negros do *Mardigras*”, em que os negros eram fantasiados de índios, perduram em New Orleans.

O carnaval de New Orleans apresenta diferenças básicas em relação à festa brasileira. O de lá é localizado, considerado uma especialidade daquela cidade e seu conteúdo ideológico é aristocrático. No Brasil, ele é uma festa generalizada que acontece em todo o país, com algumas pequenas disparidades regionais e, a festividade é marcada pela “ideologia do encontro e da comunhão, muito nítida no concurso desinibido dos sexos e das classes sociais”(DA MATTA, 1973, p.163).

A Banalização do Carnaval Contemporâneo

No início da era industrial, começou-se a esboçar um novo modelo de carnaval com características próprias. A mudança mais notória foi a criação de festas (e de carnaval) de ricos e de pobres. O carnaval dos pobres subsistiu nas ruas e o dos ricos foi para os salões.

No século XX, as duas Guerras Mundiais trouxeram significativas mudanças filosóficas, estéticas e morais em nível mundial. Tais mudanças envolveram também o carnaval. A festa deixou de ser uma constante nas cidades do Ocidente. Algumas poucas cidades (e os exemplos de Nice, Veneza e, mais recentemente, nas cidades brasileiras) passaram a ostentar no seu calendário a simples realização da festa. De evento popular sem uma forma artística de espetáculo teatral, mas com a forma da própria vida, a festa transformou-se definitivamente em espetáculo, uma atração turística, através de desfiles paramentados, hoje a sua máxima expressão, ou seja, a imagem agindo sobre o social.

A revolução tecnológica, a transformação radical dos costumes da sociedade pós-moderna, a liberação sexual e a civilização do lazer transformaram a esperada festa anual numa sucessão de “carnavais” que acontecem em todos os feriados prolongados e finais de semana das cidades, nos bares, discotecas, boates e as mais diversas formas de lazer noturno.

“Hoje, as boas festas invariavelmente terminam em carnaval” (CAMARGO, 2002, p. 30). Muitas pessoas esperam o período do carnaval para viajar, procurando não as loucuras e as inversões, mas sim a paz e a tranquilidade, como contraponto de seu louco cotidiano.

A sociedade atual privilegia o lúdico e a ironia, como forma de rejeição à ordem pré-estabelecida. A inversão dos atores sociais e o tratamento irônico ao uso do poder pela autoridade, fazem parte de um cotidiano tipicamente carnavalesco, mas divergem do vitalismo e da celebração da vida.

A ambivalência cultural de nossos dias, mostra a repressão da sociedade, oriunda do domínio da mídia e dos computadores. A sociedade, contudo, se liberta dela ao gerar uma cumplicidade inesperada e inédita com a tecnologia.

As sociedades derivam para uma desordem de paixões e o sentido orgástico penetra em todas as instâncias da vida social, regulando inclusive a ética e a estética das relações. Em última instância, trata-se da carnavalização do cotidiano, em que o carnaval, propriamente dito, generaliza-se por secularização (ARAUJO, 2003, p. 48).

Em resumo, a sociedade pós-moderna está caminhando gradativamente para uma cultura carnavalesca, na qual o eventual (de evento) transforma-se em habitual. O carnaval continua exercendo o papel de contraponto com a vida cotidiana, mas não mais na forma paroxística de evento anual e sim pelas suas inúmeras inserções e marcas deixadas em outros eventos ao longo do ano.

Considerações finais

Seja para os foliões que ainda procuram manter a irreverência do carnaval medieval, ainda que com poucas possibilidades de exercício da transgressão, seja para os que aproveitam o tempo para descanso ou retiro espiritual, para todos, em maior ou menor grau, ainda persiste a dimensão do contraponto ao cotidiano. Sob este ponto de vista, as mudanças que o carnaval enfrentou ao longo da história, foram o progressivo afastamento do templo e a diminuição da tolerância.

Dentro dos templos, na Antiguidade, o carnaval que incluía práticas mesmo se transgressoras e, portanto, aceito e incluído; à sombra dos templos, para o Cristianismo que não queria perder os apreciadores dessas práticas, mas também não tinha como mantê-las dentro do culto; e, finalmente, cada vez mais distanciado dos templos e dos valores do culto, na Modernidade.

O processo civilizador, de que fala Elias, iniciado na época, espalhava-se por todas as práticas, sempre com o intuito de reprimir o livre exercício do corpo e da mente. Nada mais natural que tal fato redunde em diminuição da margem de espontaneidade e de transgressão, que acompanham a história do lúdico. Os eventos mais transgressores, inaceitáveis dentro do nascente paradigma do trabalho, não tinham como sobreviver.

Hoje, os eventos existem em número cada vez maior, estimulados e mesmo financiados por cidades, voltados a seus visitantes e/ou a turistas. Esta dimensão econômica não interessa discutir aqui. O importante é se perguntar se o já citado Harvey Cox tinha razão em afirmar que a Modernidade, ao instituir controles corporais e mentais, atingiu igualmente sua capacidade de festividade.

A proliferação e a banalização de eventos, principalmente os ligados ao carnaval, teria, assim, mais a ver com a necessidade de encontro do que de festividade.

Infelizmente, esta é uma reflexão que vai além das modestas ambições deste ligeiro ensaio, mas que, talvez, inspire outros pesquisadores a se dedicar ao tema.

Referências Bibliográficas:

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da vida privada no Brasil*. V.2. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval – Seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2 ed. 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna – Europa, 1500-1800*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

CAMARGO, Luiz Octávio de Lima Camargo. *Educação para o lazer*. São Paulo: Moderna, 1998.

COX, Harvey. *A festa dos foliões*. Petrópolis: Vozes, 1974.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. 6ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998

FRANCO, Arthur. *A Idade das Luzes*. Porto Alegre, Wodan, 1997.

HEERS, Jacques. *Festa de Loucos e Carnavais*. Lisboa – Portugal: Publicações Dom Quixote, 1987.

MITCHELL, Reid. *Significando: Carnaval Afro-Creole em New Orleans no Século XIX e início do XX*. In: CUNHA, Maria C.P. (Org.). *Carnavais e outras Frestas. Ensaio de história social da cultura*. Campinas-SP: Ed.Unicamp, 2002.

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

PROCLUS. Theology of Plato. In TAYLOR, Thomas. *The Eleusinian and Bacchic Mysteries*, p. 62-67, Disponível em: < <http://www.geocities.com/athens/oracle:24/09/03>)>.

RIBEIRO, Josiane. *A festa popular, lugar da transgressão*. [online]. Disponível na Internet: <www.contraacorrente.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 6jan.2003.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, Carnavais*. São Paulo: Atica, 1986.

Mocidade Alegre: uma experiência no carnaval de São Paulo

Fernando Estima de Almeida ⁷

Maristela de Souza Goto Sugiyama ⁸

Por ti darei a minha vida escola querida
Sempre honrarei as cores do seu pavilhão
Ah... Já foram tantos carnavais
Ah... São tantos bambas imortais
Tú és orgulho dos sambistas nessa jornada
Lugar aonde o samba fez a sua morada
Sempre irei te amar
Deixe quem quiser falar
Só sei que o meu peito irradia
Quando ouço minha bateria
E vejo o povo cantando
Chegou a nova campeã
Lá vem ela
Pra deslumbrar a passarela
Mocidade Alegre é a escola do meu coração
Ôôô... Ôôô...
Abram alas que a mocidade chegou.

(Hino Oficial do Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba - GRCES MOCIDADE
ALEGRE⁹)

⁷ Fernando Estima de Almeida é Mestre em Hospitalidade, pela Universidade Anhembi Morumbi e professor e pesquisador do Centro Universitário SENAC – fernando.ealmeida@sp.senac.br

⁸ Maristela de Souza Goto Sugiyama é Mestre em Hospitalidade, pela Universidade Anhembi Morumbi e professora e pesquisadora do Centro Universitário SENAC – maristela.sgsugiyama@sp.senac.br

⁹ Acesso em www.mocidadealegre.com.br/index.php?id=17

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de analisar duas experiências intrinsecamente relacionadas à cultura brasileira e conseqüentemente ao turismo: visitar uma quadra de escola de samba e assistir as desfiles das escolas de samba no sambódromo. A metodologia utilizada para este trabalho foi uma revisão bibliográfica de autores que escreveram sobre o Carnaval e mais especificamente sobre as escolas de samba, do Rio de Janeiro e São Paulo. Além de entrevistas e visitas a quadra, ensaios e desfiles do Grêmio Recreativo e Cultura Escola de Samba Mocidade Alegre - G.R.C.E.S. O artigo também apresenta questões relacionadas com a hospitalidade e analisa as relações entres visitantes e anfitriões, no cenário da escola de samba.

PALAVRAS CHAVE: Hospitalidade, Carnaval, Escola de Samba, Mocidade Alegre.

ABSTRACT

This article examines two experiences intrinsically related to Brazilian culture and consequently to tourism: visit a samba school space and watch the parade of samba schools in the Sambódromo. The methodology used for this study was a literature review of authors who wrote about the Carnival and more specifically about the samba schools of Rio de Janeiro and São Paulo. In addition to interviews and visits to court, trials and parades Grêmio Recreativo Cultura Escola de Samba Mocidade Alegre. The article also discusses issues related to hospitality and analyzes the relationships between visitors and hosts, in the scenery of samba Schools.

KEY WORDS: Hospitality, Carnival, Samba School, Mocidade Alegre.

INTRODUÇÃO

Uma cena muito comum quando somos anfitriões de turistas estrangeiros é o desejo de apresentar questões relacionadas à cultura brasileira. São inevitáveis as idas a uma churrascaria ou experiências gastronômicas, que incluam feijoada, chope e outros hábitos que consideramos típicos dos brasileiros. Nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, na conversa com os visitantes sempre aparece a ideia de conhecer uma quadra de escola de samba, dependendo do período do ano o convite pode ser estendido para os ensaios no sambódromo ou ao desfile das escolas de samba, no Carnaval.

Este artigo tem o objetivo de analisar duas experiências intrinsecamente relacionadas à cultura brasileira e conseqüentemente ao turismo: visitar uma quadra de escola de samba e assistir as desfiles das escolas de samba no sambódromo. A metodologia utilizada para este trabalho foi uma revisão bibliográfica de autores que escreveram sobre o Carnaval e mais especificamente sobre as escolas de samba, do Rio de Janeiro e São Paulo, as duas cidades que atualmente tem os desfiles das escolas de samba transmitidos pela Rede Globo de Televisão, para todo o Brasil e mais de 200 países pela Globo Internacional. Além de entrevistas e visitas a quadra, ensaios e desfiles do Grêmio Recreativo e Cultura Escola de Samba Mocidade Alegre - G.R.C.E.S. Também buscamos autores que trazem conceitos relacionados com cultura, turismo e experiência.

A escolha do G.R.C.E.S Mocidade Alegre como objeto de estudo para este artigo tem as seguintes justificativas; A Mocidade Alegre é conhecida na cidade de São Paulo, como a Morada do Samba, um título que por si só já chamou a atenção dos autores deste artigo, já que relaciona a palavra Morada com a Hospitalidade e auto-afirma ser a Mocidade um dos redutos do Samba na cidade. Outra questão que chama muita atenção é a gestão familiar da escola e as maneiras como os membros da escola se

tratam; “Família Mocidade Alegre”. Além disso, a Escola é dirigida por Solange Cruz, uma das poucas mulheres no cargo de presidente de uma escola de samba e tem uma gestão empreendedora, que fez com que a Escola de Samba, nos últimos oito anos sempre ocupasse os três primeiros lugares, no grupo especial do Carnaval Paulistano. Outro fator importante é percepção da escola de samba com um organismo vivo das questões sociais e culturais brasileiras e no caso da Mocidade Alegre, uma possibilidade de vivência e integração sem preconceitos dos mais diversos segmentos que freqüentam as atividades promovidas por ela.

Para fazer um breve histórico do Carnaval e introduzir o assunto recorreremos a dois autores SEBE (1986) e ARAÚJO (2003). O historiador Hiran Araújo identifica quatro momentos históricos que são paradigmas para as manifestações carnavalescas.

Acredita-se que o Carnaval é uma das festas mais antigas da história e sua origem é envolvida por explicações mitológicas ligadas à figura de deuses e cultos, embora ainda não utilizasse propriamente o nome “Carnaval”. Não se pode ao certo precisar seu nascimento, mas se deduz que os primeiros indícios surgiram dos cultos na agricultura e ainda mais prováveis que seu início tenha se dado entre os egípcios.

O Carnaval Originário tem como marco inicial a criação dos cultos agrários e, como ponto final, a oficialização das festas a Dionísio, durante o reinado de Pisístrato na Grécia, de 605 a 527 a.C (ARAÚJO, 2003, p.01).

Os cultos aos deuses tinham basicamente o mesmo propósito, celebrar a fertilidade. Para melhor ilustrar os sinônimos com os rituais carnavalescos vale citar o culto à Deusa Ísis, protetora da natureza, celebrado sempre no período das colheitas abrindo um novo ciclo anual. Conta a lenda que, para o renascimento da natureza, Ísis tornava-se mais provocante e sedutora. Osiris, seu parceiro conquistado, teria o direito de gozar, temporariamente, todos os prazeres presumíveis. Depois de saciado no mais íntimo de seus desejos. Ísis sacrificaria seu amante para que o cessasse a turbulência dos dias de prazer. Todos os anos a mesma história deveria se repetir, segundo o ritmo da natureza. (SEBE, 1986, p. 10)

A segunda manifestação carnavalesca desenvolveu-se na Grécia entre os séculos VII a.C e VI d.C, o chamado Carnaval Pagão. Sexo, bebidas e orgias incorporaram-se, definitivamente, às festas que, juntamente com o elemento processional e a inversão de classes, compõem o modelo que alguns autores consideram o fulcro estético e etimológico do Carnaval. (ARAÚJO, 2003, p.08) Dionísio, filho do céu, era temido pela pólis dos Eupátridas devido seu entusiasmo nas causas políticas. Deus da metamorfose e da transformação fora expulso do Olimpo, porém, todo o ano visitava a Grécia na primeira manhã da primavera acompanhado por ninfas, era saudado por seus admiradores com música, dança, vinho, sexo e violência. Pisístrato foi o responsável pela oficialização do culto a Dionísio entre as camadas menos favorecidas, além do incentivo, organizou oficialmente as procissões. a imagem do deus Dionisio era transportada em embarcações com rodas (carrum navalis), e simbolizando que o deus havia chegado a Atenas pelo mar, puxadas por sátiros (semideuses que, segundo pagãos, tinham os pés e pernas de bode e habitavam as florestas), com homens e mulheres nus, em seu interior. Seguindo o cortejo, uma multidão de mascarados, meio a um touro, que depois seria sacrificado, percorria as ruas de Atenas em frenéticas passeatas de júbilo e alegria. A procissão terminava no templo sagrado, Lenaion, onde se consumava hierogamia (o casamento do deus com a pólis inteira em busca da fecundação). (ARAÚJO, 2003, p. 10)

É possível observar no culto ao deus Dionísio as primeiras insinuações do que seriam hoje os desfiles das escolas de samba, com os carros alegóricos e seus adornos, destaques semi-nus e as alas fantasiadas. Para a explicação da festa carnavalesca fica a noção do dionisiaco, da sedutora transformação da rotina diária em favor de momentos de delícia. A transformação do convencional implicava a montagem de um espaço fantástico onde o “não-comum” agia como elemento transformativo e, se delicioso, condenável. (SEBE, 1986, p. 13)

De um modo geral pode se concluir que segundo a mitologia, o Carnaval é a festa em que se completa um ciclo anual. A personificação de um deus ou a oposição de dois reis, um bom e um mal, remete a idéia de uma festa ligada ao sentido da vida. A combinação do culto a fertilidade e as liberalidades sexuais são presenças em todos os rituais. Bebedeiras, muita comida, orgia coletiva, música e dança dentro de um

espaço programado no calendário, permitem ver na anulação da rotina diária, a idéia de renascimento tanto da plantação quanto da alma. O Carnaval Pagão começa quando Pisístrato oficializa o culto a Dionisio na Grécia, no século VII a.C., tornando a festa urbana, e termina quando a Igreja adota oficialmente o Carnaval, em 590 d.C. (ARAÚJO, 2003, p.07).

A terceira grande manifestação do Carnaval deu-se na Europa principalmente nas cidades de Paris, Nice, Roma e Veneza; acredita-se que este seja o modelo que mais se aproxima da festa de hoje, o verdadeiro Carnaval, inclusive no nome.

A quarta e última grande manifestação do carnaval se concentra principalmente no novo mundo, em especial em países com cultura negra atuante como Brasil, O Brasil é a matriz do novo modelo de carnaval, especialmente a cidade do Rio de Janeiro com o seu famoso desfile das Escolas de Samba e o ícone maior, o Sambódromo.

Nos tempos contemporâneos, o carnaval deixa de ser uma grande festa nas ruas e passa a ser um teatro a céu aberto, onde ao mesmo tempo os moradores são atores e expectadores, justamente para se enquadrar na velocidade do mundo pós-moderno. O carnaval não podia deixar de sofrer essa influência por isso se transformou em desfiles (espetáculo). Foi no período pós-moderno que o carnaval obteve sua conotação de evento, que além de unir as pessoas (amigos, comunidades) em torno de um objetivo comum (organizar a festa), começa também a ser reconhecido como ponto culturalmente importante. Epifanizar as coisas, paramentá-las, oferecê-las como espetáculo é, de alguma forma, celebrar o corpo social, por meio destes pedaços de matérias, que assim se tornam elementos da cultura, que, no melhor sentido do termo, permite, funda e conforta o estar junto social. (ARAÚJO, 2003, p. 45)

Segundo MAFFESOLI apud ARAÚJO (2003), no mundo pós-moderno, a estética rege as relações sociais, inclusive regulando as atitudes éticas, mas não a estética como sentido de beleza de aparência, mas sim, como experiências que façam bem ao

ego, que seja comum para uma maioria da população e que vê o indivíduo integrante dessa experiência como alguém importante. Essa dita estética maffesolina fala da união das pessoas, o que se liga perfeitamente na estética da escola de samba, onde uma paixão em comum une pessoas todos os anos em prol de um objetivo.

Carnaval no Brasil

Junto com os colonizadores portugueses chega ao Brasil o entrudo. No Rio de Janeiro a brincadeira consistia basicamente em encher com água bacias, seringas, limões (os chamados limões de cheiro) e o que mais pudessem com água e jogar uns nos outros. Muitas vezes a diversão acabava com confusões e pessoas feridas. Embora sempre faltasse água, nos três dias em que se realizava o entrudo ela nunca faltava e os negros carregavam latas d'água na cabeça para encher limões e seringas. Em 1857 foi publicado um edital que proibia o entrudo fortemente estabelecendo uma multa de 4 a 12 mil réis ou oito dias de prisão, proibida também as máscaras das 10 horas da noite às 4 horas da manhã, porém, as proibições não foram adiante. Em 1879 um jornal insistia para que impedissem o uso das bisnagas e limões de cheiro, mesmo que isso tornasse o carnaval sem graça, mas assegurava a seus participantes a tranquilidade e a limpeza das ruas.

A presença negra no Carnaval carioca era, na maior parte das vezes dissociável das diferentes brincadeiras do entrudo. Negros eram muitos dos mascarados, os participantes dos Zé-Pereiras, os praticantes da guerra de água. Uma das formas do Carnaval popular, no entanto, aprecia nas ruas com caráter negro ou "africano". Refiro-me aos grupos de cucumbis, presença antiga em festas públicas no país, que se tornaram na segunda metade do século XIX uma forma especialmente carnavalesca de dança dramática, que todo ano grupos de negros realizavam nas ruas do Rio de Janeiro. (CUNHA: 2001, p41)

Em 1885, as bisnagas começaram a esguichar outros líquidos como groselha, vinho, vinagre e os limões de cheiro eram cheios com perfumes. É dessa época o

desfile das sociedades carnavalescas. Em 1889 o entrudo foi definitivamente proibido pelo desembargador Espínola. Porém, o entrudo continuou a ser realizado nos anos de 1893, 1894, 1895, 1900 e 1903, quando foram criados relógios e revólveres que esguichavam água e limões de borracha. Apesar da insistência de proibição do então prefeito da cidade do Rio de Janeiro Pereira Passos, e do surgimento dos bailes, procissões e corsos, o entrudo continuava.

O século XX trouxe novos ares de civilidade para os cariocas, despertando entre os moradores um novo interesse pelas novas festas carnavalescas que ocorriam na então Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), o corso, os bailes e os desfiles das sociedades e dos ranchos. Essas novas festas apressaram o desaparecimento do entrudo e surgem novas brincadeiras, o confete e as serpentinas substituem o limão de cheiro; e o lança- perfume, as bisnagas e as seringas. As cores e perfumes trouxeram um novo visual para o carnaval.

Paralelo a isso, no quadrilátero que constituía até 1942 pelas ruas Marquês de Pombal, Santana, Visconde de Itaúna e Senador Euzébio, próximas a Avenida Central, havia a presença da Praça XI. A Praça XI era considerada uma área de lazer onde famílias vinham passar principalmente os domingos e as crianças brincavam o ano todo. Com essa intensa movimentação e procura pela população, logo, surgiu uma vida boêmia e musical intensa ao seu redor, formada principalmente pela classe média baixa da cidade. Os festejos de momo que ali freqüentavam eram bem diferentes dos que se viam nos corsos, e bailes da Avenida. A Praça XI era considerada muito mais alegre e talvez por isso tenha surgido nos sobrados ao seu redor as primeiras gafieiras e clubes dançantes, verdadeiros redutos do samba carioca.

Acredita-se que o samba de hoje seja resultado das primeiras rodas de samba africanas na Bahia entre o final do século XVI e início do século XVII, e mais tarde com se encontrando com outros ritmos como o tango e o maxixe. Na Bahia as festas com

danças de negros escravos eram chamadas de samba, de 1538 até 1888, os escravos vinham de países e tribos diferentes, cujas culturas também se diferenciavam, seus hábitos e costumes influenciaram na cultura e na arte brasileira, principalmente na música e no carnaval.

Concebido como uma situação social específica, o carnaval propicia um abrandamento das formalidades que envolvem o relacionamento social cotidiano. Daí a identificação do ambiente carnavalesco com um contexto essencialmente “comunitário” em que se enfatiza o aspecto “de igualdade” entre os agentes sociais. Esse período de reequacionamento das relações sociais favorece a emergência de rituais que ao celebrarem aqueles aspectos “comunitários” da **experiência** social (grifo dos autores) apontam para aspectos cruciais da estrutura social Global (Cf. DAMATTA, 1974, apud LEOPOLDI, 1978)

No final dos anos 20, os governantes procuram acabar com a violência dos cordões e blocos nas ruas, e imitando os irmãos também negros dos ranchos, um grupo de sambistas resolveu formar uma agremiação que fosse respeitada e admirada, surgiu então em 1928 a Deixa Falar (Hoje Grêmio Recreativo Escola de Samba Estácio de Sá - GRES). Primeiro ela se posicionou como um bloco carnavalesco, porém procurava por uma diferenciação e denominação própria, mas tudo que conseguiu foi se intitular de rancho carnavalesco. Os cordões, blocos e ranchos têm forte influência no surgimento das escolas de samba e originada de um cordão, no mesmo ano, foi fundada a Mangueira, já com o título de escola. E no ano posterior a Vai Como Pode, que se transformou no GRES Portela, a maior detentora de títulos do carnaval carioca (com 21 títulos). Nos anos 30, a política do governo getulista procura reforçar uma identidade nacional e as escolas de samba são uma das ferramentas utilizadas. Assim surgem os primeiros concursos entre as escolas e a obrigatoriedade da sigla GRES (Grêmio Recreativo Escola de Samba), muitos historiadores apontam este período como uma cooptação do regime aos costumes culturais, mas é possível uma análise mais dialética, que as comunidades menos favorecidas também necessitavam de uma

legitimação da sua cultura e conseqüentemente da identidade e buscaram no poder público um aval e subsídios, inclusive material para sobreviverem com organizações sociais.

A crescente modernização do Rio de Janeiro fez com que suas manifestações carnavalescas servissem e sirvam até hoje como inspiração para as manifestações de outros estados, principalmente São Paulo.

Carnaval em São Paulo

Antes do samba carioca se tornar consagrado no país, a palavra "samba" em São Paulo não representava um gênero musical e sim toda e qualquer manifestação popular de lazer, onde se tocavam músicas muitas vezes de origem africana. Por esse motivo, era chamado de samba as cantorias festivas da população caipira do estado, principalmente as que os negros participavam de forma mais ativa, tais cantorias eram chamadas também de batuques.

Esses sambas eram bastante diferentes entre si e só tinham em comum a base feita por violões e violas, e pouquíssima percussão. Foi somente na primeira metade do século XX, que os diversos sambas feitos pelos paulistas foram denominados por apenas um nome, o "samba-rural". A unificação de um nome, mesmo que ainda não houvesse uma homogeneização de ritmos e características, tinha como objetivo dar mais seriedade as manifestações, porém, a classificação não teve credibilidade justamente pela irregularidade entre elas. A palavra "samba" só tinha sentido comum entre a população quando se falava dos "samba-de-bumbo", presente nas famosas festas de Bom Jesus do Pirapora, a maior manifestação popular do início do século XX.

Segundo CUÍCA e DOMINGUES (2009), o samba-de-bumbo não foi a matriz do samba paulista, pois ele é posterior ao seu surgimento, mas, teve uma grande importância para o samba que conhecemos hoje por reunir diversos tipos de samba

trazidos de diversas regiões do país. Tal samba teve início com a inclusão do bumbo nos festejos, que antes só contavam com violas, cavaquinhos, chocalhos e batidas de pé e mão.

Diz à história que, em 1725, foi encontrada numa braça do rio Tietê, apoiada numa pedra, uma bonita imagem de Jesus Cristo. Feita de madeira e medindo 1,78 metros, o presente trazido pelo rio poderia ter sido facilmente levado dali para a igreja de Santana do Parnaíba (município mais próximo) pelo carro de boi oferecido por um fazendeiro da região, mas um atoleiro da várzea arruinou a remoção. Aturdidos, os três escravos negros que tentavam transportar a imagem discutiram por horas uma maneira de resolver o problema, até que um deles, o carreiro, sugeriu uma mudança na disposição dos eixos do carro e tudo se resolveu. Foi o primeiro milagre do Bom Jesus, não pelo desencalhe, mas porque o tal carreiro era surdo-mudo. Extasiados pela sensação de terem presenciado uma verdadeira revelação divina, os três interpretaram o desencalhe e a cura como sinais de que a imagem queria permanecer ali – uma idéia bastante recorrente entre os católicos brasileiros, vale dizer – e que aquele seria um lugar santificado. O local onde a imagem foi encontrada (apelidado de “Beco do Rio Santo”) foi marcado com uma cruz e logo se passou a receber romeiros interessados no poder milagroso da estatueta e das águas do Tietê, enquanto no ponto exato do milagre foi construída uma capela. (CUÍÇA; DOMINGUES, 2009, p.23)

Com o aumento da peregrinação, a capela foi substituída por uma igreja e Pirapora tornou-se um grande centro religioso freqüentado por fiéis de todo o país, principalmente na festa de Bom Jesus de Pirapora comemorada em agosto. Além de ganhar uma grande importância cultural, o milagre de Bom Jesus despertou a fé dos afro-descendentes, sobretudo após a Lei Áurea, muitos motivados pelo seu primeiro milagre, o considerando como grande protetor da raça. Com a presença dos negros na festa cristã, a cultura africana passou a fazer parte das comemorações que se tornaram eventos musicais comparados as festas de Nossa Senhora da Penha no Rio de Janeiro, berço do samba carioca.

Ao contrário do samba-de-roda baiano ou do samba carioca, majoritariamente negro, o samba-de-bumbo trazia uma participação muito representativa de caboclos e até de brancos, sobretudo desde as primeiras décadas do século XX. Era uma combinação previsível, visto que espelhava a própria estruturação racial da massa trabalhadora das fazendas paulistas. (CUÍÇA; DOMINGUES, 2009, p.26)

O samba-de-bumbo tornou-se um atrativo das festas de Pirapora onde sambistas de diversas cidades se encontravam para “batucar”. Os lugares preferidos eram barracões de alvenaria que serviam de alojamento para romeiros mais pobres e ficavam distantes dos olhos da igreja, que era contra essas manifestações festivas. Os barracões serviam como liberdade de expressão a esses sambistas e também serviu de cenário para a evolução do samba visto a troca de conhecimento entre os sambistas de diversas regiões. A grande evidência que ganhou o samba-de-bumbo em Pirapora passou a concorrer com os interesses da igreja e em 1936 os barracões foram interditados, e os sambistas foram desarticulados. Nesse ano também foram proibidos os cordões carnavalescos na cidade durante a festividade.

As sociedades tiveram início em São Paulo em 1857 com a Sociedade dos Zuavos, segundo TINHORÃO apud CUÍCA e DOMINGUES (2009), seus desfiles sedavam ao som de uma banda militar, com carros enfeitados puxados por cavalos e prostitutas com figurinos luxuosos. O apelo erótico das sociedades carnavalescas paulistanas afastou as famílias do carnaval de rua da cidade e criou condições para verdadeiras orgias, que se estendiam a certos clubes em festas reservadas. As famílias paulistanas só voltariam a frequentar o carnaval de rua no início do século XX com o corso, um desfile de carros abertos em avenidas importantes da cidade, como a Avenida Paulista, pessoas com luxuosas fantasias e enfeites nas ruas também marcavam os desfiles. O corso teve sucesso até 1940, quando decorrente da Segunda Guerra Mundial, o uso de automóveis foi reduzido no Brasil. Depois da guerra a indústria automobilística preferiu a fabricação de carros fechados, acabando definitivamente com a moda dos cursos. Os cursos eram festas predominantemente brancas, em sua maioria festejada por imigrantes descendentes de espanhóis, italianos e portugueses, tinha grande influência dos bailes de máscaras europeus. Com seu

início em salões fechados, os cursos tiveram grande participação em bairros como Brás, Lapa e Água Branca

Segundo von SIMSON (2007), as principais similaridades entre os três carnavais brancos eram a realização em bairros de moradia operária e famílias de origem imigrante que com o tempo foram dividindo espaço com a média burguesia; o maior objetivo da realização dos festejos era o divertimento das famílias; as associações carnavalescas eram apoiadas pelos comerciantes e industriais dos bairros; a organização se baseava em relacionamento de vizinhança ou familiar; e os festejos dos três bairros desapareceram com o crescimento da cidade e a dispersão da vizinhança. A partir da sua extinção, as famílias brancas e os imigrantes migraram gradativamente para os cordões e escolas de samba, à medida que o carnaval era visto com mais respeito e era mais apoiado pelo poder público e altos setores da burguesia.

A cidade de São Paulo, embora capital do Estado, só se tornou referência cultural a partir de meados do século XX com a expansão populacional advinda do êxodo rural e da abolição da escravatura. A cidade era uma mistura de tradições coloniais portuguesas, afro–descendentes e europeias principalmente italianas e espanholas. Porém, a elite paulistana não aceitava as influências dos imigrantes e muito menos dos recém libertos escravos. O convívio entre brancos e negros só era possível sem grandes problemas em bairros pobres da época como Baixada do Glicério Barra Funda, Brás, Bixiga, Jabaquara, Mooca, Santana e Lapa.

Com isso, no início do século XX já se ensaiava a formação de grupos carnavalescos entre as camadas mais populares da cidade, e em 12 de março de 1914 surgiu o primeiro cordão fundado pelo negro Dionísio Barbosa, o Grupo de Barra Funda. Os cordões eram festas predominantemente negras. Sua idéia de fundar o cordão teve influência dos ranchos e cordões que ele conhecera ainda na adolescência no Rio de Janeiro. Em sua primeira aparição pública, o cordão se apresentou de calça

branca e camisa verde, o que lhes deram o apelido de Camisas Verdes, nome usado para rebatizar o grupo pouco tempo depois. Porém, com medo de serem confundido com os “camisas verdes”, um grupo político severamente perseguido pelo governo de Getúlio Vargas, um delegado sugeriu a mudança do nome mais uma vez, sendo rebatizado definitivamente de Camisa Verde e Branco, cordão que se transformou em escola e existe até os dias de hoje. O Camisa Verde e Branco foi o cordão mais importante de São Paulo, motivando o aparecimento de vários outros.

Em 1930, oficialmente, surgiu o Vai-Vai, um dos únicos de maioria negra, formado no Bixiga, e logo se tornou o principal reduto dos sambistas de Pirapora na capital. O cordão cresceu bastante com a chegada dos imigrantes italianos no bairro e é o único que nunca interrompeu suas atividades. Tornou-se escola de samba em 1972 e é o maior detentor de títulos do Carnaval Paulista.

Em 1937 foi criada a Lavapés, conhecida como a mais importante escola do século XX e matriz das demais escolas de samba de São Paulo. O auge da Lavapés se deu entre 1940 e 1950 sendo referência não só musicalmente, mas também visualmente. Hoje em dia ela é uma escola pequena e devido a problemas financeiros enfrentados em 1960 até hoje não conseguiu voltar para o grupo de elite do carnaval paulista.

Em 1949, foi criada a Nenê de Vila Matilde, inspirada na escola de samba carioca Portela, inclusive nas cores. Os primeiros anos de desfiles da Nenê foram marcantes para as mudanças dos rumos no carnaval paulista, pois a escola foi a primeira a se empenhar em reproduzir fielmente o modelo carioca.

Já nos anos 60, quando os desfiles do Rio passaram a ser televisionados e os sambas-enredo comercializados em disco com grande êxito, o modelo carioca se tornou predominante em São Paulo.

Mocidade Alegre

O início dos anos 70 marcou o crescimento da Mocidade Alegre, uma escola com história diferente das outras por dois motivos: não surgiu de outra escola ou cordão e conquistou o nível de grande agremiação em pouco tempo. Criada em 1950 por Juarez da Cruz e seus irmãos sendo inicialmente um bloco pequeno com homens vestidos de mulher, foi conquistando mais adeptos no decorrer dos anos. Em 1958, o bloco saiu com o nome de Bloco das Primeiras Mariposas Recuperadas do Bom Retiro em homenagem ao prefeito da cidade e ao bairro em que eles moravam. Em 1963, já fantasiados de palhaços, desfilaram pela Avenida São João com a transmissão de rádios e exposição para toda a cidade. Em 1967, ele foi transformado em Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mocidade Alegre sendo seu primeiro presidente Juarez Cruz. A Mocidade Alegre alcançou o Grupo Especial em 1970 conquistando o tri-campeonato nos anos seguintes, foi a primeira escola de samba a introduzir destaques em cima dos carros alegóricos, adereços de mão e alas coreografadas, a escola também foi a primeira a ser convidada pelo Ministério da Cultura a representar a Cultura da Raiz Paulistana na Europa. Depois de um jejum de 23 anos sem a conquista do campeonato, a nova diretoria, presidida pela sobrinha de Juarez Cruz, Solange Cruz, conquistou três campeonatos e ficou entre as três primeiras colocadas nos outros três. No ano de 2010 a escola conquistou o vice-campeonato com o enredo "Da Criação do Universo ao Sonho Eterno do Criador. Eu Sou Espelho e me Espelho em Quem me Criou", que fez uma homenagem ao Sr. Juarez da Cruz, fundador da Mocidade Alegre, que faleceu em 2009.

A presidente Solange Cruz Bichara Resende, explica sua trajetória na Mocidade Alegre:

Estou na presidência de 2003 para o carnaval de 2004 e nessa nova gestão a gente tentou passar uma visão mais empresarial pra dentro da agremiação, logo que a gente entrou já mudei algumas coisas, montei uma própria equipe demos uma mudada na estratégia de trabalho da escola, colocamos mais pessoas jovens, tivemos várias mudanças. A reciclagem de pessoas hoje dentro da escola é muito grande, até porque hoje os pensamentos também precisam ser reciclados e é uma coisa que a gente aprendeu que na escola também precisa muito. E de lá pra cá, fazia 23 anos que a escola não era campeã, e em 2004 ela já foi, isso facilitou um pouco com as mudanças que agente colocou aqui porque, no primeiro que você chega e coloca um monte de mudanças as pessoas se assustam, mas já vem um resultado, isso facilitou lógico para que as pessoas trabalhassem com mais afinco, acreditassem mais e hoje nos estamos aí há oito anos nessa gestão, há oito anos a Mocidade está no pódio, entre as três primeiras colocadas do carnaval de São Paulo. Nesses oito anos a Mocidade já foi campeã três vezes e a gente vem fazendo esse trabalho porque cada vez a gente perde uma peça, e em escola de samba é baseada em trabalho voluntário, as pessoas querem estar, mas não podem, fazem faculdade tem o corre-corre do trabalho, tem um monte de coisas que eu acabo perdendo uma peça que eu tenho que repor. No decorrer do ano você vai prestando atenção em pessoas que se destacam e em pessoas que podem ajudar que não tem aquela formação cultural, mas ela tem uma formação “sambística” que pode te ajudar no dia a dia e ao inverso também, pessoas que não tem visão nenhuma sambística, mas que pode agregar pra você de outra maneira. Por exemplo, esse ano a Mocidade montou um departamento de marketing, com alunos de uma faculdade, que querem fazer estágio, aquela coisa toda, na realidade eles aderiram a escola, hoje eles fazem parte do departamento de marketing, vieram pra um trabalho e acabaram ficando na escola.

Conseguimos já algumas parcerias através do departamento de marketing e eles passaram a agregar a escola, eles aderiram assim que entraram se jogaram de cabeça, é um trabalho voluntário, porém que eles nunca imaginaram viver nesse mundo totalmente diferente. As pessoas têm um julgamento de fora que só vivenciando e participando é que elas acabam notando a diferença do que é trabalhar em uma escola de samba e em outro lugar. Eu sei por que estou aqui 24 horas por dia, diferentes das outras pessoas que tem seus empregos, que fazem da escola um hobby, uma diversão. Mas a escola de samba hoje em dia tem que funcionar como uma empresa para poder sobreviver, deixou de ser só diversão. Temos metas a cumprir, prazos, entre outras coisas.

A Morada do Samba, tradicional sede e quadra de ensaios da Mocidade Alegre, foi inaugurada no dia 17 de Julho de 1970 na Avenida Casa Verde, 3.498 - Bairro do Limão - São Paulo. A Escola funciona neste espaço há quase quarenta anos. Sendo que, suas instalações são distribuídas conforme descrição retirada do site oficial da Mocidade Alegre e de visitas ao local, que segue:

Portaria com Catraca (4 metros quadrados)

Bilheteria (3 metros quadrados)

Enfermaria (4 metros quadrados)

Boutique (12 metros quadrados)

Sala da Presidência (6 metros quadrados)

Sala da Ala das Baianas (8 metros quadrados)

Sala de Reuniões e Troféus (20 metros quadrados)

Sala de Casais de Mestre-sala e Porta-bandeira (12 metros quadrados)

Sala do Departamento Jovem (4 metros quadrados)

Secretaria (12 metros quadrados)

Banheiro Masculino (20 metros quadrados)

Banheiro Feminino (20 metros quadrados)

Dispensa (4 metros quadrados)

Bar e Copa (24 metros quadrados)

Área de Ensaios e Atividades Sócio-Culturais - "Terreiro" (1075 metros quadrados)

Compartimento de Mesa de Som (elevado)

Sala da Bateria (embaixo do palco)

Palco (72 metros quadrados)

Camarim (embaixo do palco)

Casa dos Zeladores (elevado)

Mezzanino (elevado)

Departamento jovem

A Quadra da Mocidade Alegre funciona de domingo a domingo. São realizadas oficinas direcionadas para a comunidade, com conteúdos relacionados com o Samba, História e Cultura da escola. Entre as oficinas oferecidas estão percussão, dança e coreografia, beleza e maquiagem entre outras. A quadra recebe 700 pessoas por mês (das mais variadas idades, desde crianças até a terceira idade) para participarem destas oficinas. Mas neste artigo vamos focar nos ensaios para o desfile, que

acontecem na quadra, aos domingos, das 15 as 22 horas, a partir do segundo semestre do ano. Os ensaios tem que terminar impreterivelmente as 23 horas, para respeitar a lei do silêncio, na cidade de São Paulo. Já que a quadra está localizada próxima a muitas casas e apartamentos residenciais e não existe tratamento acústico no local.

Os ingressos têm um preço variado. Os sócios da agremiação não pagam para entrar, desde que apresentem suas carteirinhas, com a mensalidade em dia. Os ingressos custam R\$ 10,00 e também existe a opção de compra de camarotes, que acomodam até 10 pessoas, que custam R\$ 300,00 (fora as entradas). Mesas para quatro pessoas R\$ 40,00 (fora as entradas).

Uma escola de samba tem basicamente três espaços distintos de organização: o barracão, local onde são construídas as alegorias, carros alegóricos e as fantasias. No Rio de Janeiro este espaço pode ser visitado por turistas, na Cidade do Samba, mas em São Paulo, estas estruturas funcionam ainda precariamente sob viadutos e outras áreas públicas e não são espaços concebidos para visitação turística. Existe um projeto de construir um local, em São Paulo para abrigar todos os barracões das escolas: a Fábrica do Sonho, mas o projeto ainda não saiu do papel.

A quadra da escola de samba é o espaço onde existe maior interação entre anfitriões e visitantes e com maiores possibilidades de participação em uma experiência cultural relacionada com o samba.

As escolas realizam festas durante todo o ano e no caso específico da Mocidade, a escola tem estrutura para receber turistas em todos os horários e dias, desde que a visita seja pré-agendada, com duas horas de antecedência.

Mas, é no segundo semestre, com a disputa dos sambas, que vão representar a escola no ano seguinte, que os ensaios ficam mais animados. Com o início do verão a

escola realiza uma “feira” de fantasias, para que os interessados em desfilarem possam escolher em qual ala gostariam de sair com a escola.

Mas, nos ensaios a grande atração é a bateria, no caso da Mocidade Alegre, a bateria é comandada por Mestre Sombra, que rege aproximadamente 250 ritmistas. O som alto dos instrumentos mexe com os sentidos e evoca a ancestralidade do samba. Mesmo para turistas estrangeiros, que não dominam a língua portuguesa, a linguagem dos tambores proporciona uma experiência única.

Outro momento de muito encantamento é o desfile das escolas de samba, nos dias do Carnaval, em São Paulo, na sexta e sábado e no Rio de Janeiro, no domingo e segunda-feira. Uma expressão muito comum usada para definir o evento é “O Maior Espetáculo da Terra”. Também são comuns frases como: “essa é uma experiência única (desfilar, assistir ou desfilar/ assistir) ou ainda você tem que fazer isso uma vez na vida.

Há muito uso do termo cultura, mas, em geral o turismo cultural inclui visitas, na condição de turista, a patrimônios (a museus, catedrais e igrejas, castelos e casa históricas) a locais de exposição de artes visuais (galerias de arte) e apreciação de artes performáticas em teatros e salas de concertos. Esse tipo de arte inclui peças teatrais, musicais, ópera, balé e orquestras, que com frequência, são referidos apenas como artes. Estudos sobre o turismo cultural omitiram algumas das formas mais populares de artes performáticas, que podem ser chamadas de entretenimento, com shows de variedades e o cabaré, em que se viam cantores comediantes, mágicos, ventríloquos e dançarinos e os concertos de rock e pop. (HUGHES, 2004 p5)

Trouxemos essa definição de Hughes para tentar adequar o desfile das escolas de samba a um conceito relacionado com cultura e turismo. E o termo mais próximo encontrado foi arte performática, mas a complexidade dos desfiles das escolas de samba suscita várias discussões. Uma delas está relacionada à produção do desfile, todas as fantasias e carros alegóricos são confeccionados artesanalmente, o que transforma o evento em uma grande mostra de artesanato, com as mais diversas competências, costura, pintura, escultura em madeira, gesso, ferramenteiros,

eletricistas, desenhistas. Este trabalho artesanal se estende inclusive aos músicos da bateria.

O espetáculo também traz semelhanças com uma ópera ao ar livre ou uma mega apresentação de teatro, mas também é uma performance de dança e apresentação musical. Estes elementos levariam uma classificação ligada a arte, mas concomitantemente o desfile é uma das mais representativas manifestações da cultura popular brasileira. Mas o evento também tem aspectos de mega produção, com patrocínios que chegam a R\$ 5 milhões por escola de samba e ainda cobertura da mídia e verbas publicitárias e de marketing de mais de uma centena de empresas.

As escolas de samba, nascidas nos morros e subúrbios cariocas, ocupam hoje com seu desfile o centro de uma festa espetacular. Esse percurso tem sido frequentemente interpretado por uma ótica que opõe uma origem autêntica e genuinamente popular a uma descaracterização trazida pelo desenrolar do tempo. Por trás da beleza de um desfile, a crescente comercialização de seu processo e ampla participação de segmentos sociais conspurcariam tenazmente a pureza das escolas. Essa visão que valora sem compreender, sempre me provou grande insatisfação. Essa interpretação enaltece alguns aspectos do processo cultural de um desfile – como sua dimensão festiva e comunitária – e exclui da análise outras dimensões igualmente importantes, como a comercialização e seu caráter espetacular por exemplo. (CAVALCANTI, 2006 p 24).

Valeria entender o desfile das escolas de samba como uma possibilidade de uma “arena de mediação” entre os vários setores da sociedade.

Quando a análise enfatiza as idéias de processo e de mediação, as escolas de samba são vistas como promotoras de “uma sistemática integração das classes em seu desfile altamente complexo. (DAMATTA, 1979, p 96 apud CAVALCANTI, 2006, pg. 30)

Com sua característica multifacetada e mecanismos culturais vivos e dinâmicos os ensaios na quadra das escolas de samba e o desfile nos dias de carnaval traduzem um momento de experiência única para os turistas. Com toda a complexidade e gigantismo (a Mocidade Alegre desfila com aproximadamente 3.000 componentes e 5

carros alegóricos) o evento tem ainda duas peculiaridades é ao vivo e tem um encantamento que só vai acontecer naquele momento e nunca mais será repetido.

Estes são momentos que com certeza tem atraído cada vez mais turistas para participarem do Carnaval Brasileiro. O Jornal Panrotas¹⁰ ano 17 – edição nº 899, de 23/02 a 1/03 de 2010, trouxe uma análise que chama atenção, 730 mil turistas passaram o Carnaval no Rio, 40% deles era estrangeiros, a média de ocupação dos hotéis foi de 94%, a renda gerada pelos visitantes foi de R\$ 528 milhões. Os números também são animadores em São Paulo, R\$ 51 milhões de movimentação com o turismo, um aumento de 13,3% em relação a 2009 e o setor gerou 25 mil empregos diretos e indiretos.

O que buscaram os 30 mil turistas que visitaram a cidade de São Paulo no Carnaval? Com certeza também vieram para compras, aproveitar outras atrações culturais da cidade, os equipamentos hoteleiros com preços mais convidativos. Mas boa parte deles teve contato com as escolas de Samba, no sambódromo e nas quadras. E tiveram contato com questões ancestrais ligadas a cultura negra, ouviram o som das baterias, ficaram encantados com os carros alegóricos e as fantasias e tiveram uma experiência única com ênfase em diversão e lazer.

O espaço de lazer, tanto quanto espaço cultural, é um espaço social onde se entabulam relações específicas entre seres, grupos, meios e classes. Este espaço é determinado pelas características da população que utiliza, pelo modo de vida dos diferentes meios sociais que frequentam. Deverá ao mesmo tempo respeitar, desenvolver as diversidades culturais deste indivíduo para escapar à uniformização, à padronização, ao tédio social. Deverá também reduzir as diferenças, as disparidades, os desequilíbrios culturais que privam algumas esferas sociais de tudo o que a cultura urbana poderia lhes proporcionar. (DUMAZADIER, 1999 p169)

A pesquisadora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, em seu livro Carnaval Carioca – dos bastidores ao

¹⁰ Importante periódico do trade turístico com publicação quinzenal existente no mercado há 17 anos.

desfile, traz um capítulo sobre A troca Agnóstica: Dom e Sociação, onde ela aproxima as questões do Dom e Dádiva, de Marcel Mauss, dos desfiles das escolas de Samba e traz o conceito de fato social, com as possibilidades de trocas

Como toda a competição, o desfile revela com clareza a ambivalência intrínseca à reciprocidade social: relacionar-se é também confronta-se. Por meio de uma sofisticada forma estética e ritual, o desfile das escolas de samba articula de modo próprio esse princípio social geral. A natureza festiva e agnóstica do confronto entre as escolas, realizado através da encenação anula dos enredos, define a natureza própria do desfile como ritual carnavalesco. (CAVALCANTI, 2006 p 31).

As questões relacionadas ao Dom e a Dádiva remetem ao estudo da hospitalidade e traçam um caminho sobre a experiência do turista nos ensaios e desfiles das escolas de samba. O que os que visitam buscam é um ritual de celebração e integração e inversão de papéis, nem seja só nos dias de Carnaval.

Como afirma Camargo discutindo o conceito de hospitalidade, relacionado a encontro e comunicação e que pode revelar muito da experiência dos turistas com o mundo samba.

A hospitalidade é um processo de comunicação interpessoal, carregado de conteúdos não-verbais ou de conteúdos verbais que constituem fórmulas rituais que variam de grupo social para grupo social, mas que no final são lidas apenas como desejo/recusa de vínculo humano. (CAMARGO, 2004. p.31)

Considerações Finais

Neste artigo não abordamos sérios problemas que rodam o “mundo do samba”, pois este não era o foco da discussão, mas não fechamos os olhos para as questões que atormentam os sambistas, a aproximação do crime organizado (tráfico, jogo e violência, que demarca territórios) são mais comuns no Rio de Janeiro, mas é uma situação que as escolas de São Paulo estão sujeitas. Já em São Paulo, as escolas tem problemas com a mistura, as vezes violenta entre samba e futebol. E mais perguntas

que devem ser abordadas por outros trabalhos, com a dependência do Estado, glamour do camarotes X autenticidade e muitos outros aspectos.

O mais interessante e que independente, dos problemas e ajustes que cercam as escolas de samba e o desfile, o encantamento com a manifestação cultural dura mais de 80 anos.

Esta manifestação cultural, oriunda das classes menos favorecidas, composto por trabalhadores de serviços braçais, imigrantes e principalmente afro-descendentes, sofreu muito preconceito no seu início, ainda mais que sempre houve uma associação natural entre o samba e os rituais religiosos como candomblé e a umbanda, e essas manifestações religiosas foram duramente reprimidas. As escolas passaram por um período de afirmação e atualmente são uma manifestação intrinsecamente relacionada com a identidade brasileira e por isso se renovam anualmente e são uma experiência única para os turistas. O momento de hospitalidade vivido pelos anfitriões e visitantes nas quadras, sambódromo ou nas ruas das metrópoles e outros espaços de convívio são a prova da força de uma cultura e do desejo de convivência sem preconceito, numa celebração pública que conviver com as diferenças é um desejo inexorável da condição humana e o turismo, tem que ser uma ferramenta importante para essa integração.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de historia*. Rio de Janeiro: Annablume, 2003.

CAMARGO, Luiz Octavio de Lima. *Hospitalidade*, São Paulo: Aleph, 2004

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca – Dos bastidores ao Desfile*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 3ª. Edição revista e ampliada

CUÍÇA, Osvadinho da. DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Paulicéia: enredo*

do samba de São Paulo. São Paulo: Barcarolla, 2009.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1980 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUMAZEDIER, Jofre. *Sociologia Empírica do Lazer*, São Paulo: 1999.
Perspectiva/SESC

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis, Vozes, 1977

SEBE, Jose Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano, 1914-1988*. Campinas: UNICAMP, 2007.

SOUZA, Thalyta dos Santos, trabalho de conclusão de curso, bacharelado em hotelaria, Centro Universitário SENAC. *Análise e perspectivas dos desfiles das escolas de São Paulo*, 2009, São Paulo orientado por Fernando Estima de Almeida e Maristela Souza Goto Sugiyama

**A megalópole do samba: uma análise sobre a valoração do samba no
eixo Rio-São Paulo**

Fábio Oliveira Pavão¹¹

RESUMO

No Rio e em São Paulo, milhares de pessoas trabalham o ano inteiro para o sucesso de suas escolas de samba. A partir do trabalho de campo, método consagrado pela antropologia, realizado no mundo do samba carioca, e no contato direto com os sambistas paulistanos, este artigo procura estabelecer uma análise comparativa entre a importância simbólica e econômica das escolas de samba nas duas maiores metrópoles brasileiras. Desvendando algumas explicações para as diferentes valorações do samba, compreendemos um pouco mais sobre a relação entre as tradicionais expressões populares e a realidade multicultural do presente.

PALAVRAS CHAVE: Carnaval, simbolismo, turismo e multiculturalismo.

¹¹ Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela UERJ (2001), Especialista em Sociologia Urbana pela UERJ (2003), Mestre em Antropologia pelo PPGA/UFF (2005) e Doutor em Antropologia pelo PPGA/UFF (2010). Atua como professor da Rede Estadual do Rio de Janeiro e desenvolve pesquisas sobre carnaval e cultura popular, sendo frequentemente convidado para trabalhar como comentarista dos desfiles carnavalescos em rádios cariocas e escrever para sites especializados.

ABSTRACT

In Rio de Janeiro and Sao Paulo, thousands of people work for the success of their schools of samba. This article attempts from the field work, established method in anthropology, conducted between Rio samba dancers, and direct contact with the samba dancers in São Paulo, make a comparative analysis between the symbolic and economic importance of the samba schools in the two largest Brazilian cities. Thus understand more about the relationship between popular expressions and multicultural reality.

KEY WORDS: Carnival, symbolism, tourism and multiculturalism.

Introdução

São Paulo, 02 de dezembro de 2000. Sob um forte sol de final de primavera, o sambódromo do Anhembi recebia, no dia nacional do samba, a festa de lançamento de CD das escolas de samba paulistanas. O evento vespertino reunia os principais sambistas da maior cidade brasileira, juntamente com suas vibrantes e empolgantes comunidades, que sabiam todos os sambas na ponta da língua. Era a minha primeira experiência em um evento de samba na grande metrópole paulistana, mas, embora naquele momento não tivesse qualquer pretensão de realizar um estudo acadêmico, era possível perceber que, apesar da coincidência de datas, pois, do outro lado da Via Dutra, um evento semelhante também seria realizado naquele dia, havia muitas diferenças entre este tipo de festa nas duas maiores cidades do país.

Em primeiro lugar, chamava a atenção o local escolhido para o evento. Enquanto no Rio de Janeiro as festas organizadas pela Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) costumavam acontecer em algumas das principais casas de shows da cidade, o que limitava os presentes a alguns poucos convidados, em São Paulo elas ocorriam no sambódromo, com a participação das comunidades, torcidas e de qualquer pessoa que estivesse interessada em participar do evento. Em uma comparação superficial, a primeira impressão era que a festa paulistana era mais democrática, aberta a todos que quisessem assistir, enquanto a carioca atendia aos interesses comerciais da entidade que representava as escolas de samba.

Em segundo lugar, chamava a atenção o horário em que os paulistanos se reuniam para um evento de samba. Em um dia de forte calor, os sambistas da terra da garoa já se encontravam prontos para o início da festa por volta das 15h, e todas as escolas puderam se apresentar ao longo da tarde e início da noite. No Rio de Janeiro, os eventos de samba começavam sempre à noite, geralmente duas ou até três horas após o horário marcado, em uma forma singular de classificar o horário e cumprir seus

compromissos que só os iniciados no “mundo do samba” carioca conseguem compreender. Isso revelava que, apesar de compartilharem a paixão comum pelas escolas de samba, havia idiosincrasias que distinguiam os sambistas cariocas e paulistas.

Nos anos seguintes, já tendo iniciado minhas pesquisas no mundo do samba carioca, esta primeira experiência em terras paulistanas servia como lembrança de que os sambistas das duas maiores cidades do país, ao mesmo tempo em que compartilhavam valores comuns, sobretudo em relação aos rituais de sua manifestação cultural, possuíam diferenças significativas quanto à organização interna e, principalmente, quanto ao reconhecimento de sua relevância cultural para o conjunto da sociedade. O aprofundamento sobre estas questões, que em parte integra um capítulo de minha tese de doutoramento: “A dança da identidade: os usos e significados do samba no mundo globalizado”, está agora neste artigo, que procura fazer, sob o olhar antropológico, uma análise comparativa entre as práticas rituais e a importância simbólica e econômica do samba nas duas maiores metrópoles do Brasil.

O samba como elemento de identidade nacional

A partir da década de 1940, o samba, mais especificamente o “samba carioca”, passa a integrar o grupo dos elementos que compõe os símbolos de identidade nacional, aparecendo, desde então, como um dos principais estereótipos para representar o povo brasileiro, seja dentro de nosso território ou no exterior. Um exemplo é a incorporação deste gênero musical pela indústria cultural norte-americana, o que podemos perceber nas características do personagem de desenho animado Zé Carioca, um papagaio sambista que surge das pranchetas de Walt Disney como parte da política de boa vizinhança norte-americana, e no sucesso de Carmem Miranda e seus trejeitos em Hollywood.

Tudo Isso acontece como consequência de uma série de transformações em curso na década anterior. Na multiplicidade de expressões culturais regionais que afloram pelo território brasileiro, o samba dos morros e subúrbios do Rio de Janeiro ascende à condição de elemento homogeneizador no campo das representações, acima das demais práticas locais. Muitos pesquisadores, ao longo dos anos, tentaram compreender como o samba, um gênero musical das camadas marginalizadas, passa a representar, em tão pouco tempo, a imagem do próprio brasileiro no exterior. É o caso, por exemplo, de Hermano Vianna, que transforma esta questão em seu “mistério do samba”. Segundo este autor, a partir do governo Vargas, um novo modelo de autenticidade para o Brasil passou a ser fabricado, tendo como referência o amplo debate de nossos intelectuais sobre a “mestiçagem”. Neste processo, o samba, expressão da cultura popular urbana do Rio de Janeiro, então capital federal, teria alcançado à posição de música nacional e colocado em condição secundária outros gêneros regionais, contando, para este feito, com a ajuda do governo federal, desde o morro até a divulgação em âmbito nacional (VIANNA, 2007, p. 61 e 126).

A transformação de uma expressão cultural das classes populares do Rio de Janeiro em um símbolo de brasilidade, portanto, teria sido uma das consequências de uma nova política adotada pelo Governo de Getúlio Vargas, bem como da participação de intelectuais que faziam a mediação entre classes sociais, facilitando a ascensão do samba carioca como “símbolo nacional”. Analisando esta afirmação, nos parece que, de fato, possuir o status de capital federal favorecia o Rio de Janeiro nos projetos nacionalistas, o que, em parte, explica a valorização do samba e sua ascensão como elemento de representação nacional. Todavia, isso não pode ser considerado exclusivamente como uma imposição estatal, ou, apesar da inegável importância da mediação exercida pelos intelectuais, como um projeto da elite, sem qualquer participação das classes populares. Nossa visão está mais próxima ao que afirma

Rachel Solhet, no sentido de que houve uma “coincidência de interesses” entre as propostas do governo Vargas e os objetivos das camadas populares urbanas da então capital da república (SOIHET, 1998).

Neste “encontro de interesses”, outras singularidades do Rio de Janeiro, naquele momento histórico, também contribuíram para a difusão do samba para o restante do território nacional e sua coexistência com as práticas culturais regionais. Em primeiro lugar, o governo Vargas, ao procurar estabelecer representações hegemônicas no imaginário sobre a nação, buscava forjar elementos comuns com os quais indivíduos de histórias e origens distintas pudessem se identificar. O Rio de Janeiro, sede das principais e mais abrangentes emissoras de rádio do país, especialmente da Rádio Nacional, mais uma vez goza de situação privilegiada na promoção de uma “simultaneidade de ação” em território nacional. Isso nos faz encontrar o conceito de “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson (2008). No velho mundo, ela estaria associada a uma “simultaneidade de ações” que surge como consequência do “capitalismo editorial”. Em outras palavras, com os jornais e romances difundidos pela população europeia, um número cada vez maior de pessoas puderam compartilhar simultaneamente algo em comum, participando de uma “camaradagem horizontal”, que, pela primeira vez na história, aproximava os intelectuais e o povo.

No Brasil, cuja população era formada por uma grande massa iletrada, a “era do rádio”, nas décadas de 1920 e 1930, permitiu que esta “simultaneidade de ações” ocorresse em nosso território, consolidando a importância da música para os projetos nacionalista, ou, dito de outra forma, para a formação de uma “comunidade imaginada”. Assim, o samba, na voz dos sambistas, muitos deles dos morros e subúrbios cariocas, é difundido pelas ondas das principais emissoras de rádio, despontando como elemento fundamental para o estabelecimento desta “comunidade imaginada”. É também graças ao rádio, assim como à indústria fonográfica, não por

acaso ambas sediadas principalmente no Rio de Janeiro, que, neste período, a exemplo da já citada Carmem Miranda, alguns cantores conquistaram fama além das fronteiras nacionais, difundindo o samba no exterior como representante principal do que seria a “legítima música brasileira” (PAVÃO, 2010, p.311).

Em segundo lugar, o samba carioca, produção cultural de uma recém-descoberta classe urbana de origem negra, trazia em sua essência uma matriz africana e a reelaboração de hábitos, costumes e expressões culturais de outras classes e grupos sociais. Na década de 1930, uma nova ideologia acerca das relações raciais torna-se hegemônica, tendo como base a noção de “democracia racial”, tal qual é concebida por Gilberto Freyre. O samba carioca, agregando uma matriz africana e um longo processo de miscigenação, parecia representar de forma adequada o “mito das três raças”, que remete o imaginário nacional para um inevitável encontro, regido pelas forças o destino, de diferentes povos que, sob o forte calor dos trópicos, criaram uma nação.

Visto desta forma, o samba carioca poderia ser considerado não apenas como mais uma prática cultural regional, mas um elemento que remete a um “mito de origem” da nação brasileira. Assim, sob o signo da “cordialidade” e da “democracia racial”, o samba pode se tornar um elemento homogeneizador e coexistir em harmonia com as manifestações locais, tendo em vista que, apesar da multiplicidade de expressões culturais regionais do país, o samba carioca não as invalidariam ou ofuscaria, apenas representaria a essência da brasilidade compartilhada por todas elas.

Outrossim, o samba carioca é um bom exemplo do que George Yudice, pesquisando o fenômeno de popularidade do funk no Rio de Janeiro, denomina de “Prática cultural do consenso”, isto é, um elemento fundamental para a representação de uma identidade cultural do povo brasileiro, especialmente das classes populares,

condição na qual também podemos incluir o pagode, a capoeira, o candomblé, a umbanda e outras manifestações culturais. Ao longo dos anos, estes elementos teriam sido mobilizados por setores importantes da mídia, negócio, turismo, política e outros fatores de mediação para a reprodução simbólica de um Brasil “cordial”, que resultou quase sempre em benefícios materiais por parte da elite (YUDICE, 2006, p. 161). Assim, embora não esteja reduzindo as diferenças ou desprezando a diversidade cultural, Yudice percebe que, no Brasil, certas práticas conseguiram relativa hegemonia no campo das representações, constituindo poderosos estereótipos. Entre estes elementos, como demonstra os exemplos citados pelo autor, estão os que remetem ao “mito das três raças”, ou, como prefere Hermano Vianna, à “mestiçagem”.

Também são estes elementos, como demonstrou Ribeiro, que são privilegiados pela comunidade de imigrantes brasileiros em São Francisco, nos Estados Unidos, quando precisam acionar suas identidades para demarcar diferenças em relação aos outros grupos. Nestas situações, alguns elementos são privilegiados como “propriedade cultural” e usados para caracterizar a imagem dos imigrantes brasileiros, que frequentemente precisa estabelecer um diferencial em relação às demais comunidades e da sociedade norte-americana abrangente. Entre estes elementos privilegiados, o samba novamente merece destaque especial, ao lado de outros símbolos culturais associados à “brasilidade”, isto é, que remetem ao “mito das três raças” e a “mestiçagem”, como a Capoeira. É assim que, afirma o autor, a imagem difundida da “cultura brasileira”, naquela comunidade, tem como referência uma matriz carioca e uma variante baiana, apesar de ser adotada por brasileiros de todas as regiões (RIBEIRO, 2000, p. 277).

Em outras palavras, os estereótipos nacionais se impõem sobre os regionais, típicos da localidade original dos imigrantes, para gerar um estereótipo hegemônico do

que seria o “brasileiro”, acionado durante a interação com os demais grupos. Usando os termos de Barth (2000), teríamos, dentro do acervo cultural disponível pelos imigrantes, a escolha de alguns elementos como mais representativos para serem usados como sinais diacríticos que identifiquem o grupo, numa situação peculiar de interação em que se destaca o contato com outras comunidades latinas, especialmente de origem caribenha. Estes elementos mais representativos, portanto, seriam encontrados nas “práticas culturais do consenso”, de acordo com a já vista definição de Yudice, que foram construídas sobre a centralidade cultural e política do Rio de Janeiro, tendo como pilares o mito de origem das “três raças” e a “miscigenação”.

É assim que, como Ribeiro percebeu, em situações de interação com outros grupos, em que é necessário acionar os símbolos da “brasilidade”, o que se destaca é uma “matriz carioca e uma vertente baiana”. Não por acaso, historicamente estas foram as duas regiões brasileiras que mais receberam escravos e, no sucesso de suas manifestações populares, repousa a suposta imagem de uma “democracia racial”. É sob esta égide que o samba carioca se espalha pelo Brasil, seguindo as trilhas abertas pela influência que a então capital da república exercia sobre o restante do país. É também com referência à sua origem miscigenada que as manifestações culturais da Bahia igualmente conseguiram projeção nacional, especialmente no período dos festejos carnavalescos. Sobretudo a partir do início da década de 1990, uma eficiente estrutura profissional que incluía a participação das grandes gravadoras, lançando artistas que se projetaram nacionalmente e conquistaram a mídia, conseguindo deslocar os holofotes do eixo Rio-São Paulo, transformou Salvador em um dos principais polos de difusão cultural do país.

Na verdade, apesar de ter perdido sua primazia econômica e política ainda no período colonial, a Bahia sempre monopolizou o imaginário popular acerca da cultura afro-brasileira. O próprio samba carioca, embora tenha surgido sob condições

particulares ao Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, é reconhecidamente uma herança de negros oriundos da Bahia que migraram para a então capital da república. Prova disso é o reconhecimento na forma da obrigatoriedade da ala das baianas nas escolas de samba, que, como vamos ver, passaram a ser comuns em outras cidades do país apenas sob a influência do modelo carioca. Rio de Janeiro e Salvador, em comum, têm a presença do componente negro em suas manifestações populares, encenando o mito da “democracia racial” para se expandir pelo país, ganhando projeção no imaginário nacional e se tornando “práticas culturais do consenso”. O que ocorre na década de 1990, portanto, é uma modernização do estoque cultural de Salvador, que, diante de um formato novo, comercialmente atraente, pode conquistar novos adeptos por todo o país, principalmente, mas não somente, no período carnavalesco.

Analisando este processo em termos econômicos, o carnaval baiano passou a disputar com o carioca a hegemonia sobre uma espécie de “mercado de bens carnavalescos”, voltados para a atração de turistas das mais variadas partes do mundo e espaço nos meios de comunicação. Brigando pelo título simbólico de “maior carnaval do Brasil”, as duas cidades exportam modelos e disputam quesitos como alegria, beleza, vibração, energia, empolgação e tradição. As agências de viagens passaram a dividir suas atenções entre Rio de Janeiro e Salvador, incluindo em seus pacotes fantasias de escolas de samba ou abadás soteropolitanos. Como consequência, as cidades que se inspiraram em um destes modelos para alcançar sucesso, como São Paulo, ficaram em um patamar secundário (PAVÃO, 2010, p.166).

Como percebe o geógrafo Christian Dennys Monteiro de Oliveira, no carnaval do ano 2000, que comemorava o quinto centenário da chegada da esquadra de Cabral ao Brasil, a centralidade dos modelos carioca e baiano, deixando o carnaval paulistano com uma cobertura residual, ajuda a explicar porque o esforço da liga das escolas de

samba de São Paulo e da prefeitura local para produzir um carnaval exportável acabaria em cifras que seriam bastante modestas. Como resultado, mantém-se na metrópole paulistana um nível muito inferior de reconhecimento do mundo do samba como produção social, que encontra dificuldades para enfrentar a velha marginalidade (OLIVEIRA, 2007, p. 100 e 101).

Ao contrário do Rio de Janeiro e de Salvador, São Paulo nunca se destacou no cenário nacional por suas expressões culturais populares. O estereótipo do paulista trabalhador, empreendedor por natureza, originário das proezas dos bandeirantes que desbravaram o território nacional, não deixa muito espaço para exaltar as festas e rituais das camadas baixas da sociedade, que, de fato, começam a aparecer de forma mais efetiva somente após a explosão demográfica que transforma a cidade na maior metrópole da América do Sul. Entretanto, a população negra de São Paulo jamais deixou de realizar suas festas, apesar de sua abrangência não ultrapassar os limites locais. Os cordões, com sua forma peculiar de brincar o carnaval, construíram as bases para a moderna folia paulistana, que, ao longo dos anos, seguiu o bem sucedido padrão vigente das escolas de samba cariocas, como veremos a seguir.

O carnaval paulistano e sua modelagem carioca

Durante as décadas de 1940 e 1950, período em que as escolas de samba e os próprios artistas dos morros cariocas buscavam espaço no cenário cultural de sua cidade, acontecia, concomitantemente, uma integração constante entre sambistas das duas maiores cidades do país. A presença de personalidades do samba carioca em terras paulistanas, pelo relato de cronistas carnavalescos, era constante, evidenciando a existência de um intercâmbio entre as duas maiores cidades brasileiras ainda nas primeiras décadas de afirmação do samba. Em 1941, por exemplo, Paulo Benjamim de Oliveira, popularmente conhecido como Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres e

Cartola, três dos mais renomados sambistas pioneiros do Rio de Janeiro, fizeram uma concorrida temporada de shows em terras paulistanas. Juntos, os três formavam o Conjunto Guanabarinós, que se apresentavam juntamente com ritmistas e pastoras. Eles chegaram a São Paulo no dia 05 de fevereiro, para participar do “carnaval do povo da rádio cosmos”, assim noticiado pela *Folha da Manhã* naquele mesmo dia:

Dia 10, como temos noticiado, realizar-se-á grande desafio entre as escolas de samba de São Paulo e do Rio de Janeiro em disputa de ricos troféus. Esta competição carnavalesca será levada a efeito numa das principais praças de esporte da Capital (Citado em SILVA & SANTOS, p. 123, 1980).

Nos dias seguintes, este “grande desafio” continuou sendo noticiado pela imprensa paulistana. A cobertura para o evento, conforme nos mostra Marília Silva e Lígia Santos, na bibliografia que as duas escreveram sobre Paulo da Portela, ressaltou o “espetacular e inédito duelo de sambistas do Rio e de São Paulo”. Esta não foi a primeira vez que Paulo Benjamim de Oliveira, segundo suas biógrafas, esteve em terras paulistanas. Sua fama e importância para o samba dos morros cariocas já eram conhecidas entre os paulistanos, assim como as escolas de samba. Anos mais tarde, em 1954, quando a capital paulista completava 400 anos, a Portela fez uma homenagem à cidade, com o enredo “São Paulo Quatrocentão”. O samba, de Picolino e Waldir 59, é uma exaltação às belezas e a importância de São Paulo para o Brasil. Nos dias de hoje, pode ser visto como uma obra pioneira, uma vez que antecedeu às homenagens, quase sempre patrocinadas, a cidades e estados:

São Paulo

tu és o celeiro da nossa Nação

por isso mereces teu quatrocentão

e em tua homenagem nos congratulamos

São Paulo

com teus cafezais, tua indústria fabril
tu és o orgulho do nosso Brasil
São Paulo
tu és cidade-orgulho de nossa nação
tu és a cidade-jardim
Terra da Promissão
Tu és, São Paulo, centro industrial
Verdadeiro arsenal desta imensa Nação
Salve teus quatro centenários
teus bandeirantes lendários
desbravando o sertão
Salve teus bravos fundadores
que têm seu nome na história
Salve teu povo varonil
orgulho do nosso Brasil
foste formado com honras e glórias.

Ao contrário dos enredos atuais, os sambistas portelenses não pretendiam obter qualquer vantagem financeira. Era apenas uma homenagem dos sambistas cariocas à importância de São Paulo. Depois do desfile, a Portela foi convidada para participar das comemorações pelo quarto centenário da cidade, fazendo concorridas apresentações no Ibirapuera. Estes são bons exemplos da integração entre sambistas cariocas e paulistas, com estes primeiros em situação de vantagem, especialmente pela maior divulgação de sua manifestação cultural pela mídia. Nas décadas seguintes, a partir do momento em que as agremiações do Rio de Janeiro se organizavam e aumentava seu capital social, atraindo o interesse das camadas superiores da sociedade, de turistas e conseguindo importantes vantagens nas negociações com o poder público, o

“modelo carioca” passou a ser visto como o exemplo ideal que os paulistanos deveriam seguir.

Ainda na década de 1960, as escolas de samba do Rio de Janeiro passaram a dominar as páginas de jornais dedicadas ao carnaval em sua cidade, deixando para um segundo plano os ranchos e as grandes sociedades, até então predominantes na folia momesca. É este o momento em que a classe média descobre o espetáculo, impondo sua presença nos desfiles, que passaram a cobrar ingressos para a assistência. Os grupos sociais de maior poder aquisitivo também passaram a frequentar as quadras das escolas de samba, aos poucos transformando os ensaios em verdadeiros shows. Ainda no início da década seguinte, como mostramos em outra oportunidade, o espaço para ensaios de algumas das principais escolas se tornou pequeno, fazendo com que novas sedes fossem construídas. É o caso, por exemplo, da Portela e da Mangueira, que constroem, respectivamente, o Portelão e o Palácio do samba, nomenclaturas que revelam o sonho de grandiosidade que os sambistas acalentavam naquele momento (PAVÃO, 2005, p. 46). Não demoraria muito para os turistas estrangeiros, além de ter interesse nos desfiles, passassem a frequentar os morros e subúrbios cariocas para conhecer o “autêntico samba do morro”.

Este processo fez com que as escolas de samba carioca aumentassem seu capital social, ampliando o poder de negociação junto ao poder público. Neste momento, as escolas do Rio de Janeiro já não eram apenas manifestações populares das camadas inferiores da sociedade, exaltadas por representarem à exótica “brasilidade” e terem surgido de uma “romântica pureza original” supostamente “preservada” pelo povo. Eram instituições cada vez mais importantes para o turismo, e, como tal, a relação com o poder público ganhava novos contornos. A construção do sambódromo, em 1984, é um marco importante na ascensão das escolas de samba do Rio de Janeiro, que ganharam um palco definitivo, fruto de um grande investimento realizado pelo

governo do Estado. Para conseguir aumentar a participação dos sambistas cariocas no comando da festa, e negociar em melhores condições seus contratos, é fundada em 1984 a Liga Independente das Escolas de samba (LIESA), comandada pela cúpula do jogo do bicho da região metropolitana do Rio de Janeiro. A partir de então, o orçamento das agremiações cariocas se tornaram cada vez maiores, se responsabilizando elas próprias, inclusive, pela gravação e venda dos CDs com os sambas enredos, a partir da fundação da Gravasamba, gravadora própria que é resultado de uma sociedade entre várias escolas.

Ao mesmo tempo que ampliavam seu capital social na cidade do Rio de Janeiro, as escolas de samba cariocas serviam de modelo para o surgimento de agremiações carnavalescas semelhantes em várias partes do Brasil. Em alguns lugares, como em São Paulo, as manifestações populares já existentes agregaram, primeiramente, referências cariocas em seus rituais carnavalescos. É o que demonstra, por exemplo, Olga Von Simson, utilizando uma comparação entre fotos de diferentes épocas da escola de samba Nenê de Vila Matilde, observando algumas transformações no decorrer das décadas de 1940 e 1950. No início, é possível perceber a presença de elementos típicos dos tradicionais cordões paulistanos, como os balizas e estandartes, ausentes nas agremiações carnavalescas cariocas (SIMSON, 2007, p. 315). Anos mais tarde, até o símbolo da escola, a águia, assumidamente inspirada na Portela, demonstrava a influência do carnaval carioca sobre a agremiação paulistana.

Outro exemplo desta crescente influência é a presença da ala das baianas, cuja simbologia remete às mães de santo baianas que migraram para a então capital da república e contribuíram decisivamente para difusão do samba. No Rio, ela sempre foi um elemento obrigatório nas escolas de samba, mas sempre estiveram ausentes no tradicional carnaval paulistano. Ao incorporarem aspectos como a ala das baianas, as agremiações de São Paulo não estão importando apenas um elemento antes

inexistente, mas também um conjunto de significados até então desconhecidos em seus rituais. De certa forma, a incorporação da ala das baianas, que se torna obrigatória no próprio regulamento, a exemplo do Rio de Janeiro, pode ser visto como uma tentativa de conseguir o reconhecimento simbólico da manifestação cultural paulistana como mais um elemento oriundo das fusões culturais típicas da “democracia racial” brasileira, o que, naquele contexto, significava status e prestígio social, a exemplo do que as coirmãs cariocas estavam alcançando. Em outras palavras, os antigos cordões paulistanos, com toda a sua história e elementos rituais característicos, ao longo da segunda metade do século XX, especialmente na década de 1960, lentamente se metamorfosearam em escolas de samba, no estilo carioca, como forma de conseguir reconhecimento e aceitação social, sobretudo por parte do poder público.

No belo trabalho de análises fotográficas de Simson, a ala das baianas pode ser vista, incorporada ao desfile da Nenê de Vila Matilde, já em 1961. Entretanto, em 1964, as baterias ainda estavam repletas de instrumentos de sopro (SIMSON, 2007, p. 331), que, no Rio de Janeiro, estavam proibidos desde o primeiro desfile, o que pode ser explicado pelo contexto em que ocorriam as primeiras apresentações das escolas de samba cariocas. É o que nos mostra Nelson Fernandes, para quem esta proibição servia para demarcar uma diferença fundamental em relação às marchas-rancho (FERNANDES, 2011, 56). Dito de outra forma, a proibição dos instrumentos de sopro, no Rio de Janeiro, servia para demarcar uma diferença fundamental entre os já estabelecidos ranchos e as nascentes escolas de samba, o que era fundamental, naquele contexto histórico, para a afirmação das próprias escolas. Para o contexto paulistano, ao contrário, nada justificaria tal medida estabelecida em regulamento, a não ser a adoção de um modelo carioca que se mostrava bem sucedido, mesmo que isso significasse o abandono de suas próprias tradições.

Neste processo de “carioquização” dos antigos cordões paulistanos, outro aspecto importante é a adoção pelas escolas de São Paulo, além de aspectos rituais que foram incorporados à manifestação cultural, de um modelo de organização. Em 1968, o prefeito Faria Lima, carioca de nascimento, oficializa o carnaval paulistano, que passa, finalmente, a contar com o apoio do poder público. Segundo Simson, a partir daquele momento o modelo carioca passaria a se impor de forma absoluta, pois as agremiações paulistanas foram obrigadas a aceitar um estatuto imposto pela prefeitura. Na prática, este estatuto era apenas uma cópia do modelo de organização e desfiles do Rio de Janeiro (SIMSON, 2007, p. 331).

Na visão de Oliveira, o que o carnaval de São Paulo incorpora do carioca é uma espécie de “padrão de qualidade sobre como fazer um desfile dar certo”, em uma situação de aproximação cultural baseada em “trocas desiguais”. Segundo este autor, os paulistanos absorveriam o modelo carioca, ao custo irreparável do abandono de suas próprias criações, e quase nada exporta, a não ser a experiência de algumas lideranças. Os elementos folclóricos particulares, que o carnaval de São Paulo havia desenvolvido ao longo dos anos, foram sendo eliminados ou aculturados em nome da padronização carioca. Neste processo de “mudança de identidade” das escolas paulistanas, o autor também destaca a incorporação sistemática da ala das baianas, influência das tradições cariocas (OLIVEIRA, 2007, p.51, 53 e 54).

Desta forma, a partir de 1968, as escolas de samba cariocas e paulistanas passaram a adotar praticamente um só modelo, com o Rio de Janeiro servindo de vanguarda. Na década de 1970, a exemplo do que já havia ocorrido na cidade maravilhosa, as escolas paulistanas ampliavam sua participação junto à classe média e aos setores universitários, embora ainda estivessem distantes de repetir o sucesso de suas similares cariocas. Como nos mostra Simson, a Nenê de Vila Matilde, como estratégia para atrair pessoas de outras classes sociais para o convívio dos sambistas,

em 1974 entregou seu pavilhão aos cuidados de uma porta-bandeira branca, estratégia que, embora não tenha durado mais do que um ano, revela a intenção de ampliar a participação de outros grupos sociais nas agremiações carnavalescas, visando, principalmente, a inclusão da classe média (SIMSON, 2007, p. 373).

Tudo isso representava uma mudança significativa nas agremiações carnavalescas de São Paulo, que procuravam entender o processo que estava em curso no outro lado da Via Dutra, e, de acordo com as suas próprias necessidades, incorporar novos elementos em suas apresentações. Preocupado em saber o motivo pelo qual os sambistas paulistanos aceitaram passivamente tais transformações, inclusive no que se refere à algumas imposições da prefeitura para o reconhecimento das escolas de samba, em 1968, que contrariavam diretamente as tradições carnavalescas paulistanas, Oliveira chega a seguinte resposta:

A resposta estava no reconhecimento público de uma cultura marginalizada. A satisfação maior do sambista era ver sua obra dignificada como arte popular; bem diferente dos anos anteriores, em que se era preso ou castigado por cantar samba em público. Por isso, é melhor deturpar as tradições do que perder a nova condição de reconhecimento (OLIVEIRA, 2007, p. 59).

Neste processo de “carioquização” das escolas de São Paulo, como forma de seguir um modelo bem sucedido de ampliação das bases sociais, a maior parte das particularidades que ainda distinguiam as agremiações paulistanas, embora muitas delas imperceptíveis pelos olhares leigos, foram eliminadas na década de 1990, quando as emissoras de televisão passaram a transmitir o desfile paulistano para além de suas fronteiras. Segundo Vitor Aroli, fundador da SASP, grupo que, como veremos, luta pela valorização das tradições do samba paulistano:

Até o início da década de 1990 as escolas de samba de São Paulo evoluíam para os lados. As baterias apresentavam um ritmo baseado em instrumentos pesados. Estudiosos sobre o assunto dizem que o batuque de São Paulo tinha origens em festas da igreja católica, ao contrário do Rio, que tem origens no candomblé (dizem que a bateria do Império Serrano tem desenhos de Ogum, por exemplo). A partir dos anos

1990 a evolução para os lados foi abandonada, e uma grande parte das baterias passou a dar ênfase aos instrumentos mais leves, principalmente com o intercâmbio que alguns diretores de bateria de São Paulo fazem com os cariocas. As paradinhas começaram a ser muito utilizadas. Atualmente o desfile de São Paulo está muito parecido com o do Rio¹².

Mais adiante, o mesmo depoente nos mostra uma diferença que ainda persiste entre os dois desfiles carnavalescos:

Um pequeno detalhe que ainda diferencia São Paulo e Rio de Janeiro diz respeito aos casais de mestre-sala e porta-bandeira. As apresentações seguem a mesma regra, porém as três porta-bandeiras cariocas de uma escola ostentam o pavilhão com o mesmo desenho e as três porta-bandeiras paulistanas precisam desfilarem com três pavilhões diferentes: o pavilhão do primeiro casal é o oficial, o segundo deve trazer um desenho relacionado ao enredo e o nome deste e o terceiro tem um design estilizado em relação ao pavilhão oficial: traz as mesmas cores e o símbolo, mas os traços se alteram e não há menção sobre o enredo. Se algum dos três pavilhões não seguir esta regra, a escola é penalizada¹³.

O auge desta modelagem carioca, sem dúvida, foi a construção do Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo, o sambódromo do Anhembi, inaugurado em 1993. Desde então, os sambistas de São Paulo passaram a ter um espaço para desfiles a altura do grande espetáculo que sempre sonharam, capaz de ser orgulhosamente transmitido para todas as partes do Brasil. No entanto, é exatamente observando algumas particularidades do espaço para desfiles no Rio e em São Paulo, seguindo os passos de Oliveira, que vamos começar a perceber algumas diferenças entre os principais espetáculos realizados em nossas maiores metrópoles.

A valoração do samba nas metrópoles

Em 1986, dois anos após a similar carioca, é fundada a Liga Independente das Escolas de Samba Paulistanas, que também procurava conseguir vantagens para suas escolas filiadas, especialmente nas negociações com o poder público. Uma importante vitória alcançada foi construção, também em São Paulo, de um espaço definitivo para

¹² Depoimento dado para o pesquisador.

¹³ Depoimento dado para o pesquisador.

os desfiles. Apesar de ter corrigido alguns problemas verificados na construção do sambódromo carioca, a versão paulista, inaugurada em 1993, apresentou outros problemas, incluindo sua própria localização. Procurando compreender a relação entre o sambódromo e os sambistas, Oliveira observa que o palco dos desfiles paulistanos encontra-se em uma localização completamente desenraizada das manifestações carnavalescas, diferentemente do Rio de Janeiro, em que a pista de desfiles foi construída em um local repleto de simbolismo para os sambistas. A versão paulistana, contudo, seria, na definição do autor, apenas um espaço de encenação, sem qualquer apelo à memória coletiva. O Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo, denominação oficial da passarela de desfiles paulistana, seria, na verdade, apenas um espaço-símbolo da modernidade de São Paulo, em sua capacidade de envolver e incluir culturas marginais na dinâmica de gestão cultural da cidade (OLIVEIRA, 2007, p.29).

Como consequência deste desenraizamento, Oliveira percebe que:

Quinze minutos após o encerramento dos desfiles, não havia nesse palco qualquer batuque que lembrasse um dia de carnaval. Apenas congestionamento, lixo, fantasias pelo chão e uma tumultuada romaria de foliões que acabaram de cumprir seu papel. Dificilmente a identificação de um domingo de carnaval na cidade seria feita naquele momento. A paisagem marcante era de encerramento de um grande show; como tantos realizados nos palcos do Parque Anhembi ao longo dos anos (OLIVEIRA, 2007, p.29).

Em outras palavras, a construção de um espaço fixo de desfiles, em São Paulo, foi um importante passo para a consolidação do carnaval paulista como espetáculo atrativo para a indústria cultural, especialmente para a grande mídia. Eram os mesmos passos seguidos pelas agremiações do Rio de Janeiro, e, na transformação do desfile em negócio, a força econômica da capital paulista poderia, pela primeira vez, permitir que o samba paulistano pudesse competir com os cariocas pelo título de “melhor carnaval do país”. Entretanto, uma série de obstáculos impediu que os sonhos dos sambistas da terra de Adoniran Barbosa fossem realizados. Como Oliveira (2007)

chamou a atenção, o sambódromo, além de desenraizado da tradição paulistana, ou seja, localizado em uma região vazia de significado para os sambistas, não é explorado cultural ou turisticamente pelo poder público, de forma que, na prática, os sambistas acabam sendo estranhos, ou no máximo inquilinos, no espaço que deveria a eles ter sido destinado. De uma forma geral, os sambistas paulistanos jamais conseguiram o mesmo apoio do poder público local que os cariocas. Dito de outra forma, podemos dizer que, em São Paulo, os sambistas e, por consequência, o samba, conseguiram bem menos “poder de barganha” junto ao poder público que no Rio de Janeiro.

Assim como a passarela de desfiles do Rio, o sambódromo do Anhembi foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Embora tenham procurado corrigir as falhas encontradas no palco de desfiles cariocas, outros problemas não esperados acabaram surgindo. Sem as limitações de altura e comprimento determinadas por um viaduto e pela curva de 90° na entrada da Marquês de Sapucaí, os paulistanos puderam desenvolver alegorias maiores e mais altas, orgulhosamente exaltadas como as maiores do país. Entretanto, segundo o pesquisador Fábio Parra, em sua dissertação de mestrado, o grande edifício de camarotes que formava o Setor dois da Sapucaí, que sempre recebeu muitas críticas e só foi demolido durante a ampliação para os jogos olímpicos de 2016, antes do carnaval de 2012, sempre fez uma espécie de moldura que realçava as alegorias, valorizando-as e dando a impressão subjetiva de gigantismo. Em São Paulo, a baixa angulação das arquibancadas criaria uma grande horizontalidade espacial, fazendo com que qualquer alegoria ou fantasia, mesmo que seja gigante, pareça pequena dentro do conjunto arquitetônico do sambódromo (PARRA, 2005). Isso faz com que o gigantismo, o grande trunfo de São Paulo para agregar valor ao seu espetáculo e competir com a festa carioca, não seja percebido pelo público.

No entanto, para repetir em São Paulo o sucesso que este modelo de desfiles teve no Rio de Janeiro, os sambistas e organizadores do carnaval paulistano precisam superar obstáculos que estão além da construção física do sambódromo. O primeiro deles é tornar o espetáculo mais atrativo turisticamente. Segundo Oliveira, em 2004, 71,7% do público do Anhembi era formado por moradores da própria cidade de São Paulo. Somando aos 22,8% provenientes da mesma região metropolitana, temos aproximadamente 94,5% de público local, ficando os turistas nacionais e estrangeiros com apenas 5,5% (OLIVEIRA, 2007, p. 130 e 131). No Rio de Janeiro, ao contrário, excluindo os setores populares, o total de turistas supera o de habitantes locais. Destes turistas, a maior parte deles é proveniente exatamente de São Paulo, que, além de passagem e hospedagem, pagam ingressos bem mais caros do que é cobrado em sua cidade.

O segundo obstáculo a ser superado é exatamente convencer o próprio paulistano, que mantém certo preconceito em relação ao carnaval da sua cidade, que seu espetáculo é de qualidade e que vale a pena ser prestigiado. O foco principal, desde a década de 1970, está na classe média, que anualmente engorda os cofres das agremiações carnavalescas cariocas. A superação deste obstáculo passa pela ampliação dos espaços destinados ao samba paulistano na grande mídia. Sobre estes dois obstáculos, Sérgio Salvaia, militante do samba paulistano que constantemente está na ponte-aérea para acompanhar as atividades do mundo do samba carioca, nos contou em 2009 que:

O samba de São Paulo ocupa lugar muito pequeno na agenda cultural da cidade. O órgão responsável pela promoção do carnaval, Anhembi Turismo, só inicia a comercialização do produto quando começam as vendas dos ingressos. A mídia paulistana também não colabora com a divulgação do evento. Poucas são as rádios que divulgam samba-enredo durante o ano. Na verdade apenas duas conhecidas, uma é de propriedade da escola de samba Império de Casa Verde, onde só toca o samba da escola e outra mais tradicional conta com alguns programas de samba, um deles apresentado por Evaristo de Carvalho, grande baluarte do carnaval da cidade. Em São Paulo visitar uma escola de samba é tido como “exótico” e desfilar em uma escola de

samba é a “realização de um sonho”. Os paulistanos mistificaram o desfile das escolas de samba e algumas ideias se pré-fixaram na cabeça da população paulistana como:

- para desfilar tem que saber sambar;
- para participar de uma escola de samba tem que ir a todos os ensaios;

Portanto o pré-conceito dos paulistanos é que não deixa o samba de São Paulo crescer mais. Apesar de melhoria na estética ele não se popularizou como no Rio de Janeiro.

A utilização do termo “exótico”, como referência ao ato de frequentar as escolas de samba em sua própria cidade, evidencia o desconhecimento do “outro” que está na própria cidade. Isso não é surpresa em se tratando da maior metrópole do hemisfério sul, pois uma infinidade de práticas culturais, impossíveis de serem totalmente conhecidas por um único habitante, está em ebulição por todos os cantos de São Paulo. A questão é que o samba, se não é completamente familiar, também não pode ser considerado exatamente como algo exótico. O fluxo cada vez maior de turistas paulistas para o carnaval carioca evidencia que o samba poderia cooptar, pelo menos em parte, este público que considera “exótico” sambistas fantasiados, vestidos de plumas e penas, em sua própria cidade. O problema, assim, parece não ser exatamente o samba, mas a contradição entre a cultura do samba e a pulsante civilização paulistana, sinônimo de modernidade e progresso.

Isso nos coloca diante de uma pergunta: na multicultural São Paulo dos dias atuais, qual o lugar ocupado pelo samba? A resposta para esta pergunta justificaria, por si só, o desenvolvimento de uma dissertação ou tese específica sobre o tema. Entretanto, observar esta questão nos ajuda a entender como o samba se atualiza e sobrevive na maior cidade do país. Sobre o lugar do samba e das escolas de samba na São Paulo multicultural de hoje, Fábio Parra nos contou que:

Embora a visibilidade das escolas de samba paulistanas tenha crescido consideravelmente, elas ainda são “estrangeiras” dentro do próprio município de São Paulo. São menos conhecidas que o Campeonato Paulista de Futebol, o Salão do

Automóvel, o GP de Fórmula 1 e a Parada do Orgulho GLBT. O sambista pode ser considerado, atualmente, como mais uma das muitas "tribos" que marcam a cena cultural da cidade (como os clubbers, os roqueiros, os rapeiros, os emos etc.). Mas a visibilidade continua acontecendo somente na semana do carnaval.

Assim, percebe-se que, ao contrário do Rio de Janeiro, onde os sambistas ocupam um espaço central na agenda cultural e gozam de importância reconhecida para a indústria turística da cidade, em São Paulo eles seriam vistos apenas como mais uma das muitas tribos que marcam a cena cultural das modernas metrópoles, assim mesmo com sua visibilidade restrita aos primeiros meses do ano, época que antecede o carnaval. Embora muitos destaquem que o samba paulistano ainda enfrente dificuldades de penetrar junto à classe média, Fábio Parra nos conta que há duas décadas elas já recebem este público. Para o pesquisador, o grande desafio, neste início de século XXI, estaria em reconquistar as classes populares:

O grande desafio é reconquistar a classe baixa, que ultimamente parece ter se aproximado de outras manifestações artístico-culturais, como o Hip-Hop, o Rap e o pagode desvinculado da quadra de samba. Também houve um crescimento considerável de religiões neopentecostais, que costumeiramente recomendam aos fiéis o afastamento de culturas de matriz africana, como o candomblé, a capoeira e o samba.

No Rio de Janeiro, naturalmente, também há uma grande variedade de práticas culturais que disputam espaço no cenário cultural, especialmente entre os jovens das classes populares, com o funk e o hip-hop. A diferença, ao que parece, é que a presença do samba, em terras cariocas, está mais enraizada na cultura e consolidada na memória coletiva das classes populares, o que faz muitos indivíduos aliarem estas novas práticas, como o popular *funk*, e o samba, dependendo da situação e do contexto. Na capital paulista, o samba teria, inclusive simbolicamente, bem menos condições de disputar com as múltiplas práticas culturais que se alastram pelas grandes cidades acompanhando a modernidade. Neste contexto, são as escolas de samba ligadas às torcidas de futebol que obtêm mais sucesso. Isso pode evidenciar a

fragilidade da cultura do samba, que, ao contrário do Rio de Janeiro, precisa ficar às sombras da paixão futebolística e suas rivalidades para conseguir reconhecimento popular. No nível das relações comunitárias, como demonstrou Oliveira, isso é um problema, pois, como justificar às demais escolas a importância do trabalho de comunidade se são exatamente as torcidas dos grandes clubes metropolitanos os modelos de agremiação com maiores êxitos? (OLIVEIRA, 2007, p. 136 e 137).

Futebol e samba, assim, se unem para despertar a atenção do grande público paulista. Gaviões da Fiel (Corinthians), Mancha verde (Palmeiras) e outras torcidas uniformizadas dos principais clubes da capital possuem escolas de samba que se destacam na hierarquia do carnaval paulistano. A paixão do futebol ajuda a atrair público e dinheiro, suprimindo a ausência do poder público e a falta de interesse da população. No Rio de Janeiro, embora alguns dos grandes clubes já tenham sido homenageados por escolas importantes no ano de seu centenário, a mistura futebol e samba, mesmo compartilhando no imaginário o fato de serem duas “paixões populares”, jamais foi bem sucedida. O GRES Nação Rubro Negra, criada na década de 1990 pela torcida do Flamengo, com o objetivo de repetir o sucesso das agremiações mantidas pelas torcidas paulistanas, fracassou e foi extinta pouco tempo depois. Após o carnaval de 2009, alguns torcedores do Vasco da Gama resolveram fundar o GRES Gigante da Colina, mas isso aconteceu em Brasília, não no Rio de Janeiro.

Isso nos revela que, no Rio de Janeiro, o samba conseguiu popularidade própria, independente do futebol. Embora o esporte seja inegavelmente mais popular, as comunidades de samba conseguem resistir à participação das torcidas organizadas nas disputas carnavalescas, evitando que futebol e samba se misturem, diferentemente do que acontece em São Paulo. Por um lado, esta mistura de samba e futebol aumenta o interesse da mídia pelos desfiles paulistanos, já que um grande público, apaixonado pelos clubes de futebol, passa a ter interesse no carnaval. Entretanto, como esta

mistura é feita pelas torcidas organizadas, cujos episódios de violência se sucedem, o risco de um encontro de torcidas rivais que transformaria o sambódromo em uma praça de guerra é sempre real, afastando alguns mais precavidos e despertando a atenção das forças policiais.

Apesar disso, há quem perceba no surgimento de novas culturas urbanas, também no Rio de Janeiro, uma ameaça para os fundamentos do samba tradicional, sobretudo nas comunidades historicamente ligadas às escolas de samba. É o caso, por exemplo, do Centro Cultural Cartola, localizado no morro da Mangueira, que coordenou um grupo de pesquisadores que elaborou o chamado “dossiê das matrizes do samba carioca”, que fundamentou o processo que pleiteou o reconhecimento do samba carioca, em três vertentes, incluindo o samba enredo, como patrimônio cultural imaterial do país. Apesar do discurso de que o samba é uma identidade compartilhada por todos os brasileiros, o IPHAN é bem claro ao localizar geograficamente a titulação como patrimônio e limitando o reconhecimento às “Matrizes do samba no Rio de Janeiro”, o que se concretizou com o registro no “Livro das Formas de Expressão”, em 2007. A LIESA (Liga independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) apoiou o processo de reconhecimento. Para as escolas de samba, isso era importante por dois motivos.

Em primeiro lugar, ratifica a posição privilegiada do samba carioca entre os elementos “tipicamente nacionais”. Agora isso não é apenas uma conclusão em teses de intelectuais preocupados em encontrar uma identidade comum para o povo brasileiro, mas um reconhecimento oficial, com a chancela do Estado, por meio do IPHAN. Na arena turística, esta chancela de oficialidade agrega valor, sendo mais um trunfo do samba e das escolas de samba cariocas na disputa para atrair turistas, sobretudo estrangeiros, ávidos para conhecerem a “legítima cultural brasileira”.

Em segundo lugar, mas não menos importante, o reconhecimento do IPHAN facilita a atração de investimentos privados, fundamentais para realizar os projetos de salvaguarda previstos no dossiê. Outrossim, também pode aumentar os investimentos na área social, diante da incapacidade do Estado. Como representantes de suas comunidades, praticamente todas as escolas de samba realizam projetos sociais e, com o reconhecimento do IPHAN, existe a possibilidade de que os recursos aumentem. Também é possível, graças ao título de patrimônio cultural, conseguir mais verbas para financiar os desfiles, o que, certamente, interessava mais diretamente aos dirigentes das grandes escolas cariocas.

Poucas semanas após o reconhecimento pelo IPHAN, o governo federal anunciou, em uma solenidade no Rio de Janeiro que contou com a presença do presidente da república, um patrocínio de um milhão de reais para cada escola de samba que compõe o principal grupo do carnaval carioca. O dinheiro viria da Petrobras e de empresas privadas do setor petrolífero, como investimento cultural, tendo como justificativa ser parte do projeto de reconhecimento do samba como patrimônio cultural imaterial. A medida, que atendia aos interesses não apenas do ministério da cultura, mas também do ministério do turismo, contemplava exatamente as entidades que movimentam os maiores orçamentos do carnaval brasileiro. Além das escolas de samba paulistanas, que possuem menos recursos e, naturalmente, estariam excluídas deste auxílio ao “samba carioca”, as próprias agremiações menores do Rio de Janeiro, ou seja, quem mais precisaria de ajuda financeira, segundo os próprios organizadores do dossiê, foram ignoradas.

Desta forma, podemos afirmar que o reconhecimento pelo IPHAN das matrizes do samba carioca, incluindo o samba enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro, foi mais um entre vários reconhecimentos que, ao longo dos anos, as escolas da capital fluminense conseguiram, enquanto as agremiações paulistanas permaneceram

esquecidas. Tal esquecimento, ou exclusão, dificulta os objetivos das escolas de São Paulo, que precisam fazer sucesso entre os próprios paulistanos e despertar o interesse pelo espetáculo em sua própria cidade. Também dificulta, como consequência, as tentativas de conseguirem mais recursos financeiros, estabelecendo contratos de publicidade ou de transmissão em melhores condições. O reconhecimento do IPHAN para as “matrizes do samba carioca”, em suma, apenas ampliou o abismo que separa as escolas de samba das duas maiores cidades do Brasil.

Dispostos a mudar este quadro e promover a valorização do samba na grande metrópole do país, um grupo de paulistanos apaixonados pelo samba e pelas escolas de samba fundou um grupo intitulado Sociedade Amigos do Samba Paulistano (SASP). Ao longo dos últimos dez anos, o grupo tem se destacado ao promover a cobertura pela internet das atividades do “mundo do samba paulistano”, contribuindo para reduzir a relativa indiferença que a maior parte da sociedade da metrópole mantém em relação às suas agremiações carnavalescas. O grupo ajuda também na preservação da rica história do carnaval de São Paulo, que remete, como vimos, ao antigo modelo de desfile praticado pelos cordões. Embora iniciativas como estas sejam relativamente comuns no Rio de Janeiro, a SASP é, provavelmente, a mais atuante organização independente que busca a valorização dos sambistas paulistanos, artistas geralmente desconhecidos ou pouco valorizados na imensidão da maior cidade brasileira. Nas palavras de Vitor Aroli:

A SASP surgiu por acaso, em um churrasco. Um grupo de amigos decidiu criar um grupo de discussão na internet com ênfase no samba de São Paulo. Foi criado um site, muito simples, e a partir daí o grupo cresceu, mais pessoas começaram a colaborar, até que atingiu as escolas e suas diretorias. Hoje a SASP possui um site que é referência entre as escolas, e também ponto de encontro entre os sambistas de São Paulo pela internet. Várias pessoas importantes nas agremiações participam das discussões no Botequim SASP (está dentro do site) e são feitas várias coberturas de festas, ensaios, ensaios técnicos e desfiles. Em tempos de eliminatórias de samba todo mundo pode escutar as obras que os compositores mandam para o pessoal do site e saber quem continua ou foi eliminado da disputa. O trabalho feito na SASP é

apenas de divulgação do samba do Estado de São Paulo, sem fins lucrativos, sem patrocinadores.

No trabalho destes abnegados defensores do samba paulistano, emana a mesma energia que contagia os sambistas do Anhembi. Emana, acima de tudo, a certeza de que em ambos os lados da Via Dutra, apesar das diferenças financeiras, de estrutura e de reconhecimento, existem manifestações culturais relevantes para o país. Nos quatro dias de folia carnavalesca, milhões de brasileiros, de norte a sul do Brasil, assistem pela TV o espetáculo das escolas de samba do eixo Rio-São Paulo. Na magia do carnaval, as dificuldades se diluem na beleza do bailar da porta-bandeira, as diferenças tornam-se irrelevantes enquanto o surdo estiver fazendo a marcação da bateria. Juntas, as escolas do Rio de Janeiro e de São Paulo, todos os anos, ratificam a importância do samba para o imaginário nacional. Em sua rivalidade, entre o lazer e os negócios, Rio e São Paulo se complementam. São estas mesmas metrópoles, que ditam as regras econômicas e impõe a força de sua indústria cultural, que também se destacam na cultura popular. É a megalópole do samba.

Referências bibliográficas

ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTH, Fredrik. *Os grupos étnicos e suas fronteiras*. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro, 2001.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. *Geografia do Turismo na cultura carnavalesca*. São Paulo: Editora Paulistana, 2007.

PARRA, Fábio Cavicchio. *Carnaval: o visual das escolas de samba de São Paulo na Década de 80*. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2005.

PAVÃO, Fábio Oliveira. *Uma comunidade em transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Programa de pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2005.

_____. *A dança da identidade: Os usos e significados do samba no mundo globalizado*. Tese (Doutorado em Antropologia) Programa de pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2010.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *O que Faz do Brasil, Brazil*. Jogos identitários em São Francisco. In:_____. *Cultura e política no mundo contemporâneo: paisagens e passagens*. Brasília: Editora UNB, 2000.

SILVA, Marília & SANTOS, Lígia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 1980.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano: 1914 – 1988*. Editora Unicamp: Campinas, 2007.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Outros:

Dossiê das matrizes do samba carioca: partido-alto samba de terreiro samba-enredo, produzido pelo Centro Cultural Cartola – <http://www.iphan.gov.br>

Sites:

www.iphan.gov.br

www.portelaweb.com.br

www.sasp.com.br

Os limites a serem superados por um carnavalesco na construção de um espetáculo de uma escola de samba

Cynthia Arantes Ferreira Luderer ¹⁴

RESUMO

O carnavalesco é o profissional que organiza o desfile de Carnaval para uma escola de samba. Ele atua desde a escolha do tema-enredo até o momento em que os componentes, junto aos carros alegóricos, entram na avenida para o desfile. Para montar o espetáculo, o profissional esbarra em vários limites que interferem em seu processo de criação. O presente trabalho foi embasado em uma dissertação de mestrado apresentada em 2007, e na pesquisa de campo que se estendeu até 2009. Este texto propõe-se a evidenciar os limites encontrados pelo carnavalesco na construção de um desfile de Carnaval.

PALAVRAS CHAVE: limite, carnavalesco, escola de samba, processo de criação, espetáculo.

¹⁴ Historiadora, pedagoga, e tecnóloga em Gastronomia. Mestre e Doutoranda pelo programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com bolsa sanduíche apoiada pela CAPES e desenvolvida na área de antropologia da Universitat Rovira i Virgili, em Tarragona, Espanha. Atuou como professora em cursos de EAD. Atualmente se mantém vinculada à UNIMONTE (Centro Universitário Monte Serrat), local em que coordenou os cursos da área da hospitalidade e ministra disciplinas na área de gestão, projetos e história nos cursos de gastronomia e hotelaria. Os grandes temas desenvolvidos em artigos publicados até então discutem Carnaval, carnavalesco, *chefs* de cozinha e a cultura caiçara.

ABSTRACT

The carnavalesco is the professional who organizes a carnival parade for a samba school. He is the responsible for choosing from the theme-plot until the moments that the components, together with the carnival cars, enter in the street for the parade. To mount the show the professional hamper in several limits which interfere in the creation process. This work was based on a dissertation presented in 2007, and in a field research that extended until 2009. The text aims to highlight the limits encountered by carnavalesco for the construction of a parade of Carnival.

KEY WORDS: limit, carnavalesco, samba school, creative process, spectacle.

1. INTRODUÇÃO

O Carnaval é uma festa que se expressa de diferentes modos nas mais diferentes culturas. No Brasil, mais especificamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, o evento se evidencia e se projeta pela grandiosidade exposta nos desfiles das escolas de samba. Em duas noites de desfile, sexta-feira e sábado, em São Paulo; e domingo e segunda-feira no Rio de Janeiro, cada agremiação dessas cidades têm, respectivamente, 65 minutos para desfilar nos 540 metros da passarela do Anhembi e 80 minutos nos 700 metros da Sapucaí. Por noite, de seis a sete escolas de samba, classificadas como sendo de grupos especiais, passam nessas avenidas cantando um enredo. Cada escola, além de seus componentes, conta com os carros alegóricos — as paulistas com cinco e as cariocas com oito —, veículos que trazem gigantescas estruturas alegóricas com aproximadamente 12 metros de altura e de largura, que podem chegar a 100 metros de comprimento. Acompanham os carros em torno de quatro mil foliões fantasiados, divididos em blocos de até 300 pessoas. Este modelo de desfile de Carnaval, que se transformou em um espetáculo de massa, teve princípio no início da década de 1980, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, ele passou a ganhar destaque no final dos anos de 1990. A estrutura da Marques de Sapucaí, no Rio de Janeiro e do sambódromo do Anhembi, em São Paulo, contribuiu para este fato, pois os carros alegóricos passaram a ter um tamanho maior e o número de participantes, assim como a divulgação do evento, foi bastante ampliada.

Nas últimas três décadas, a importância do carnavalesco, o profissional que organiza o desfile, também ganhou evidência. Para Moura (1986, p.10), ele *"não é mais o artista anônimo do grupo — passa gradativamente de profissional contratado para criar e executar o enredo (...)".* Esses profissionais trabalham em torno de dez meses no ano e se envolvem com um grande número de pessoas. Elas procedem de

diferentes origens e têm interesses distintos além da busca comum, que é conseguir um bom resultado no campeonato para a escola que integram.

O trabalho do carnavalesco é julgado não só pelos jurados que avaliam o campeonato, mas também pela plateia que acompanha o desfile, com números que variam entre 30 mil pessoas, no caso de São Paulo, e 60 mil no Rio de Janeiro. Há ainda os telespectadores, inclusive os estrangeiros — o espetáculo é transmitido para mais de 50 países —, além da equipe da diretoria e da comunidade da escola, como políticos e empresários que venham a patrocinar os enredos.

Além do variado público atento aos resultados, o carnavalesco deve ter cautela em relação aos prazos, às verbas, à equipe que contrata e às intempéries climáticas, uma vez que o desfile ocorre a céu aberto.

O espaço dos barracões, onde são construídas as alegorias, é outro problema; pode apresentar estruturas precárias, principalmente quando falamos das escolas de samba de São Paulo, situação que se agrava com as chuvas torrenciais que afligem a cidade no verão. No Rio de Janeiro, o problema é menor. As escolas do grupo especial carioca têm disponível a Cidade do Samba, um complexo físico arquitetônico, inaugurado em 2005 e usado como atração turística, que oferece 14 galpões estruturados para que as equipes das agremiações construam suas alegorias e seus adereços. Ainda assim, muitos cuidados são desconsiderados e quando este quadro se une ao excesso de materiais inflamáveis e à ação de profissionais despreparados para o tipo de trabalho que desenvolvem, pode provocar acidentes que destroem todo o trabalho de uma escola às vésperas do desfile — como ocorreu este ano com três agremiações cariocas, que perderam grande parte de suas alegorias e adereços em um incêndio.

Para relatar esses e outros limites enfrentados pelos carnavalescos, o presente artigo tem como suporte a pesquisa desenvolvida para uma dissertação de mestrado, em 2007, no programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Na ocasião, foi analisado o processo de criação e comunicação de Raul Diniz, um carnavalesco que operou por 27 anos no Carnaval paulistano. Atualmente, ele atua como artista plástico na Galícia, e trabalhou em 2010 e 2011 para escolas de samba portuguesas. Ainda que a pesquisa tenha sido entregue, as investigações em campo se mantiveram até 2009, tendo como preocupação a análise do cotidiano desses profissionais e de como eles solucionam os limites a que são apresentados no processo de construção de um desfile de escola de samba.

Foram feitas entrevistas com vários profissionais e pesquisadores envolvidos com o Carnaval, estendendo-se a investigação para além do limite da espacialidade paulistana. Ainda assim este artigo debruça-se com mais veemência sobre as observações tomadas junto a Diniz. Deste modo, a discussão que aqui se mantém está estreitamente vinculada a aspectos procedidos no Carnaval paulistano.

2. O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO

O prioritário para iniciar a dinâmica de um desfile é a escolha do enredo, momento em que os entraves já começam a aparecer para um carnavalesco. Como o comércio neste modelo de Carnaval tornou-se um fato, os temas muitas vezes são limitados para atender aos interesses dos possíveis patrocinadores. É importante lembrar que eles podem evidenciar suas marcas desde que a publicidade não seja explícita no desfile. Após a escolha do tema, toda a escola começa a se movimentar, desde os compositores, que se propõem a concorrer com seus sambas-enredo, aos

profissionais envolvidos com a confecção de fantasias e alegorias. Portanto, o carnavalesco deve agir com cautela e clareza, tendo convicção em sua escolha.

As mudanças de planos necessárias para solucionar os mais diferentes problemas que venham a ocorrer no processo de construção de um espetáculo causam, no primeiro instante, desconforto para o próprio carnavalesco. Mas, por vezes, são os impactos que podem levar a novas ideias e soluções benéficas ao resultado.

Os profissionais são cercados por ambientes híbridos em que circulam pessoas de procedências distintas, com costumes e ideais diferentes, o que proporciona uma gama de informações que interfere no leque de suas escolhas. O conceito de rede, apropriado por Salles (2002, p. 186) quando investiga o processo de criação, pode ser aqui aplicado: os sujeitos e mensagens que envolvem o carnavalesco, conectados às suas ações e memórias, passam a ser relevantes na rede de comunicação, oportunizando o aparecimento de novas criações.

As condições de trabalho de um carnavalesco e o papel que ele ocupa variam de acordo com a região e a escola que o contrata. Algumas agremiações paulistanas optam por nomear um grupo de pessoas da escola, que fica incumbido de estruturar a construção do desfile. Outras contratam um carnavalesco, que pode criar e acompanhar todas as tarefas vinculadas à criação do espetáculo. Caso a escola faça um acordo diferenciado ele se limita a entregar os desenhos das alegorias e das fantasias, deixando a cargo de uma equipe o acompanhamento da construção das peças. Casos assim costumam ocorrer quando uma escola paulistana decide contratar carnavalescos do Rio de Janeiro.

No Carnaval carioca a estrutura é um tanto quanto diferenciada da estrutura de São Paulo, como no caso dos galpões da Cidade do Samba. Ali o carnavalesco é cercado e atendido por gerentes que supervisionam os desenhistas, os aderecistas, os

estilistas, os pesquisadores, os serralheiros e os marceneiros, entre outros. Todos ficam locados no mesmo galpão, dividido em espaços distintos e de vários tamanhos, alguns até mesmo climatizados; cabe ao carnavalesco, então, expor aos sujeitos suas ideias e orientá-los sobre os planos a serem materializados por eles.

A estrutura criada para a construção de um desfile está vinculada aos preceitos de um evento de massa. Ela segue o modelo de uma fábrica, com “comportamentos automáticos requeridos pela racionalidade funcional da urbe”, expressão usada por Ferrer (apud Freire, 2010, p. 170) quando aponta a “vida frustrante e difícil [da] massa humana modelada em fábricas e escritórios”. Assim, os trabalhadores encontram-se nas mesmas condições das pessoas que vão assistir ao espetáculo ou participar dele, ou seja, possuem também o desejo de experimentar um mundo divertido e cheio de cores para descansar seus corpos da condição que as mantém como máquinas no cotidiano.

Neste sentido, os carnavalescos que precisam de mão de obra encontram algumas dificuldades, mesmo porque a comunidade não se mantém mais disponível como acontecia outrora. Parte dos trabalhadores atua na condição de empreitadas, inclusive muitas são procedentes de Parintins, que com o término da festa Amazônica se deslocam para o sudeste em função do Carnaval. Outros, mão-de-obra inexperiente, sujeitam-se a ganhar um valor médio de R\$100,00 (cem reais) por semana e muitas vezes buscam, na experiência, uma aproximação com a diversão e as cores que o Carnaval oferece, desconhecendo a rotina árdua e braçal que requer este tipo de trabalho. Gerir essas equipes e mantê-las motivadas não é tarefa fácil e requer agilidade e perspicácia por parte do carnavalesco.

Os números do Carnaval são surpreendentes e se não houver conhecimento da área e um rigoroso domínio da situação, vários problemas podem ocorrer. Em algumas escolas o controle é bastante acirrado, com a presença, inclusive, de vigias – às vezes

armados – e câmeras, que controlam os trabalhadores no barracão. Desta forma, o que se vê no Carnaval está próximo do sistema de controle explicitado por Foucault (2009), quando o autor aponta a figura do *Panopticon*, de Bentham, como um modo estratégico de supervisionar as pessoas. Com base nos exemplos, nota-se que há o controle, o poder e a vigília no preparo do espetáculo, o que, por sua vez, se estende ao momento do desfile. Na passarela, serão os jurados que assumirão o poder e o controle. Eles são escolhidos, treinados e estrategicamente isolados para assumir o seu papel. Ao ficarem nas torres, mantidas taticamente nas laterais da avenida do samba, eles terão a visão mais ampla da escola que desfila para apontar os erros que ela venha a cometer. Muito semelhante ao sistema do *Panopticon* criticado por Foucault.

O carnavalesco também é constantemente vigiado, ainda que de outra forma. Por muitos momentos ele se torna a vidraça da escola, pois é o personagem que circula por todos os setores e muitas vezes é o porta-voz dos acontecimentos. As redes virtuais fazem o papel da imprensa, divulgando com antecedência as informações e, expondo as várias críticas – inclusive ao papel do carnavalesco. É comum que ele mantenha cautela em suas comunicações, ou mesmo o sigilo de algumas informações na intenção de se esquivar de maiores problemas. Com isso, um aspecto importante a que eles dão atenção é em relação aos parceiros que contratam.

Em São Paulo, há grupos de profissionais especializados em atender a este nicho de mercado sazonal, prestando serviço às escolas, logo, para os carnavalescos. São eles: distribuidores de matéria-prima, figurinistas, costureiros, aderecistas, aramistas, entre outros. É comum que eles atendam a várias escolas. Os acordos firmados entre eles, na maior parte das vezes, limitam-se à oralidade. Muitos problemas ocorrem, quer com a qualidade dos produtos entregues e/ou com as entregas fora do prazo estipulado. O tempo para quem organiza um desfile é um limite crasso, pois a data é improrrogável e o evento, como parte de um espetáculo de massa, está vinculado a

números grandiosos. Portanto, qualquer mudança no roteiro pode ocasionar problemas irreversíveis.

Para confeccionar os carros e a quantidade de fantasias que requer um desfile, são necessários muitos materiais, o que implica um alto investimento. Uma fantasia piloto, destinada aos foliões que participam de uma das alas (entre 20 e 30), pode ter um custo de R\$ 100,00 (cem reais), mas quando comercializada pelos diretores de ala o valor é triplicado. A fantasia de um destaque – as pessoas que ficam expostas em cima das alegorias e ganham tomadas da emissora por alguns segundos, com seus nomes enunciados na tela da televisão- alcança valores bem mais altos, podendo chegar a ter um custo de R\$35 mil (trinta e cinco mil reais). O alto custo normalmente está vinculado à quantidade de plumas – que tem um custo aproximado de R\$500,00 (quinhentos reais) o quilo-, e às pedras de **swarovski e outras brilhantes, aplicadas na vestimenta.**

A alegoria é custeada pela escola e, portanto, o carnavalesco depende das verbas disponibilizadas. O custo de um carro decorado fica em torno de R\$ 30 mil (trinta mil reais). Para decorá-lo podem ser usados, em média, 500 metros de tecidos – sem contar o tecido que serve como base para apoiar as decorações; e dois mil metros de cada tipo de adereço, entre fitas, lantejoulas, cordões, etc. Para fixar esses materiais são usados vários latões de cola de sapateiro _ que exalam o seu típico odor, tornando-se uma marca de um barracão de escola de samba _ além das inúmeras bisnagas de cola quente. Na estrutura o carro precisa essencialmente das ferragens, o que dá segurança à alegoria. Muitas vezes ela é reaproveitada de um ano para o outro; o peso aproximado deste material é de 300 quilos. Também há as madeiras _ chapas de compensados _ e são usadas em média 40 peças, com espessuras diferenciadas, dependendo da finalidade _ piso ou revestimento.

A falta de algum material, ou erros que venham a acontecer no percurso da produção, além do desperdício, incorre em problemas com as verbas e o prazo.

As regras do concurso são claras em alguns quesitos e grande parte dos cuidados está a cargo do carnavalesco. Cada ala, por exemplo, no momento do desfile, deve estar trajada de maneira totalmente uniforme. Então, se algum componente se diferenciar dos demais a escola é penalizada. As alegorias, assim como as fantasias, devem ser apresentadas na avenida de maneira idêntica ao que foi divulgado nos desenhos expostos pelo carnavalesco nas pastas entregues aos jurados. Já a decoração dos carros deve estar intacta, sem falhas e sem a presença de objetos que não constem no projeto.

3. LIMITES SUPERADOS POR UM CARNAVALESCO

Nesta seção serão expostos alguns exemplos de limites vivenciados e superados pelo carnavalesco Raul Diniz.

Em 1991, quando este profissional atuava na Escola de Samba Gaviões da Fiel, a blusa que foi confeccionada para os músicos da bateria foi produzida em um único tamanho, não servindo, portanto para grande parte dos componentes desta ala. Como na noite anterior ao desfile havia falecido um dirigente da escola, a decisão do carnavalesco foi orientar os componentes para que entrassem na avenida sem a camisa, e trajando uma faixa preta que fazia parte da composição da fantasia, com a intenção de expressar sinal de luto.

Na mesma escola, em 1994, devido à falta de material para decorar um dos carros, o carnavalesco decidiu aplicar na alegoria um plástico preto que estava disponível no barracão, o mesmo que é usado para cobrir os carros quando são

levados para a concentração antes do desfile. Conseguiu desta forma um bom efeito e um resultado inusitado.

Em 1999, quando atuava na Escola de Samba Rosas de Ouro, houve a quebra do eixo de um dos carros alegóricos. Ainda que tenha sido penalizada pela falha, a agremiação conseguiu passar com o carro na avenida usando como apoio um macaco hidráulico.

Em 2005, durante a estréia do carnavalesco na Vai-Vai, uma das escolas mais tradicionais de São Paulo, trabalhou com um enredo sobre imortalidade. Ele foi elogiado pela mídia pelo modo como desenvolveu o desfile, pois o fez com base nas cores da escola, ou seja, usando o preto, o branco e o prata. Pelas fantasias das baianas, uma das mais prestigiadas alas em uma agremiação, Diniz recebeu comentários favoráveis. Foi parabenizado pela elegância e pela ousadia com que expôs aquelas senhoras na avenida: todas de preto, sendo que tradicionalmente as baianas são trajadas de branco. Mas o que aconteceu, na verdade, foi uma mudança improvisada em função dos adereços das fantasias que não foram entregues a tempo para o desfile. Com isso, a decisão tomada pelo profissional foi manter todas as componentes sem eles. Ainda que a proposta estivesse diferente do desenho ilustrado na pasta entregue aos jurados (figura 1), o carnavalesco conseguiu manter a uniformidade das fantasias nessa ala. A passagem das baianas pela avenida, com a fala dos comentaristas e de Diniz em relação a este desfile, pode ser conferida no primeiro minuto e meio do endereço virtual do *youtube* (<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=BmdgyBmLeRM>)



Figura 1: Desenho da fantasia da baiana da escola paulistana Vai-Vai, projetado por Raul Diniz para o carnaval de 2005.

Fonte: acervo de Raul Diniz

4- DESFILE DE CARNAVAL: UM ESPETÁCULO DE CONSUMO

O desfile de Carnaval está vinculado a uma sociedade contemporânea, portanto, na condição de um modelo que atenda ao propósito de sustentar um mercado e as constantes mudanças para manter o consumo. Assim, o descarte dos objetos, das ideias e até mesmo das pessoas é uma realidade, posto que “ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria”, como afirma Bauman (2008, p.20). O carnavalesco, como parte desta sociedade, também é impulsionado por esses valores ainda que seja para atender à ambição dos grupos que o cercam. Acima de tudo, são consumidores e requerem as constantes inovações.

Os valores do consumo, que favorecem o sistema do mercado, penetram com bastante propriedade no ambiente do Carnaval. As ações do carnavalesco devem ser

atrativas, convocando os diversos sujeitos que se envolvem com a escola para insuflar o mercado de consumo que ali é instaurado.

O desenho é um dos suportes que usados para desenvolver o diálogo com os diversos grupos da escola. Diferente de grande parte dos carnavalescos da atualidade, que desenvolve os desenhos com a ajuda do computador, Diniz os produz à mão. Sennett (2009, p.170), ao analisar o movimento das mãos nos diversos tipos de artesanato, verifica que “as diferentes maneiras de segurar com as mãos, afetam nossa maneira de pensar”. Ainda que o tema seja bastante interessante para uma possível investigação, o que se pretende aqui destacar é a interferência que esse modelo de apresentação pode causar no consumidor, pois “quanto mais caprichado e elaborado o desenho, melhor o laço de comunicação para vender a ideia aos componentes da escola”. (LUDERER, 2006)

O carnavalesco deve estar atento ao público que irá consumir suas criações. Os chefes de alas, por exemplo, atuam como comerciantes das fantasias e escolhem os figurinos com vistas a comercializá-las. O uso das cores oficiais da escola, ao serem sugeridas na confecção das roupas, facilita esta comercialização.

Algumas comunidades preferem vestimentas mais sóbrias; em outras isto não ocorre. No Carnaval de 2006, por exemplo, quando Diniz também atuou na Vai-Vai, teve de fazer modificações nas fantasias das composições femininas que ladeavam o Carro Abre Alas- a primeira alegoria que entra na avenida, portanto, a que ganha mais destaque entre as demais.

A proposta inicial (figura 2) sugeria que as mulheres ficassem com parte dos corpos dentro de uma estrutura que remetia à lembrança de um rabo de sereia. A fantasia não teve sucesso de venda e assim foi modificada para atender ao gosto das clientes. (figura 3). As modificações são certas no processo criativo e se espelha no

desenvolvimento dos figurinos, assim como no restante da produção de um desfile.
Segundo Salles (2005) “Constrói-se à custa de destruições”



Figura 2: desenho do figurino da composição do Carro Abre Alas

Fonte: Acervo Raul Diniz



Figura 3: composição trajada com a fantasia do Carro Abre Alas

Fonte: do próprio autor 25 fev, 2006

O desenho é apenas um entre os vários terrenos de diálogo entre o carnavalesco e o restante do grupo; o que se torna claro é a sua transitoriedade. Ele se expõe apenas como um índice no processo de organização de idéias à espera dos vários atores que o receptorão e interferirão em sua organização primariamente proposta pelo carnavalesco. Além dos consumidores, os profissionais também envolvidos na produção das fantasias interferem no modelo final que será exposto na avenida, quer pela falta de compromisso com a entrega no prazo _ como apresentado em exemplo anterior _ ou pelos interesses mercantis. Para terem mais lucro, os comerciantes das fantasias descartam parte dos acabamentos propostos inicialmente na peça-piloto ou modificam a qualidade das matérias-primas sugeridas.

É comum que a proposta de uma fantasia seja modificada em seu processo de produção. Sabendo disso, estrategicamente, o carnavalesco excedia na qualidade do

acabamento da peça-piloto para que a fantasia, quando produzida em série para ser comercializada, pudesse estar mais próxima do que ele desejava ver na avenida.

5. O CARNAVAL COMO ESPELHO DA MODA

Muitos detalhes despercebidos pelos foliões ou pelos componentes da escola podem ser o centro da atenção de um carnavalesco. O horário em que a escola desfila, por exemplo, que só é determinado aproximadamente três ou quatro meses antes do desfile, deve ser um fator a ser pensado. As dinâmicas e as estratégias com os jogos de luzes são escolhas importantes se a escola desfila à noite ou no início da manhã. A luz artificial, ou não, interfere no visual. Demetresco (2001, p.130), ao discutir vitrines de moda, explicita a importância da luz. Para a autora, ela cria novas possibilidades e gera qualidades e novas texturas “conseqüentemente, modificando o que se vê”.

As cores também são escolhas importantes ao serem selecionadas, pois o espetáculo é transmitido pela televisão e é necessário o profissional saber as tomadas que normalmente são feitas pelas câmeras da emissora. A pista da passarela do samba do Anhembi, toda pintada de branco, interfere nas escolhas de quem cria um desfile. Este dado contribuiu para a decisão de Diniz em desenhar as fantasias da comissão de frente da X9 Paulistana, no desfile de 2007. O tema, que falava das cores, trazia um grupo de bailarinas para fazer uma encenação de abertura. Cada uma vestia um curto vestido com uma das cores do arco íris e usavam meias e sapatilhas brancas. Sobre o asfalto, da mesma cor, elas pareciam flutuar.

O carnavalesco deve estar atento ao ego e à vaidade de alguns participantes posto ser comum na atualidade a participação de celebridades no espetáculo. Rojek (2008, p. 17), estudioso do tema celebridades, aponta que:

a organização capitalista requer que os indivíduos sejam ao mesmo tempo objetos desejantes e de desejo. Pois o crescimento econômico depende do consumo de mercadorias, e a integração cultural depende da renovação dos vínculos de atração social. Celebidades humanizam o processo de consumo de mercadorias.

As celebridades se vinculam às escolas por vários motivos, mas pouco se nota a aproximação por amor à escola. O vínculo pode ser feito a partir de um convite ou um contrato entre ambos. O interesse publicitário move as duas partes. Celebidades mais renomadas podem trazer os holofotes da mídia para a escola, mas, o contrário também pode ocorrer quando artistas, em princípio de carreira, se destacam ao participar dos desfiles das escolas mais conceituadas. Ao carnavalesco cabe desenvolver fantasias para agradá-los. Um figurino dará o grau de satisfação para atender ao ego desses indivíduos que pretendem brilhar na passarela. Portanto, o carnavalesco desenvolverá o papel de estilista, tendo como princípio que “um estilista se preocupa essencialmente com o desenho do produto final, roupa ou complemento, [e que] esteja de acordo com as projeções do consumidor [...]” , como analisa Garcia (2005, p. 38).

Outras personagens que requerem atenção do carnavalesco são os destaques que buscam o gozo de um status atingido com sua exibição e visibilidade no espetáculo. Para Melman (2003, p. 16), a mídia favorece em suas publicações imagens de personagens e heróis que são marcados pelo estado de exibição do gozo. Por sua vez, este fato implica dificuldades, deveres e sofrimentos diferentes que são enfrentados por esses sujeitos.

Com base na reflexão do autor cabe trazer a situação de foliões que, muitas vezes, para atingir esse *status* de gozo, enfrentam grandes empecilhos, como os financeiros. Poucos são as personagens com condição financeira estável para financiar uma fantasia que pode chegar ao valor de um automóvel. Ainda assim, esforços não são medidos para alcançar satisfação do estrelato por alguns minutos.

O que se nota em relação ao uso das fantasias por alguns foliões é o mesmo que acontece no cotidiano com o consumidor da moda, pois a exibição do gozo em nossa sociedade tornou-se uma máxima. Garcia (2005, p. 32) ao falar do consumo das marcas e grifes afirma:

O consumidor passa a querer usar para poder ser, já que somente aderindo ao *look*, receberá o reconhecimento social [...] o consumidor transforma-se num outro, descobrindo-se diferente daquele eu no qual sua rotina o havia convertido.

As fantasias de Carnaval e todo o cenário que é criado para montar um desfile transformaram-se, nas últimas décadas, num espetáculo de massa, com uma notória produção em série, sob os mais diversos aspectos, como foram aqui explicitados. Mas já é possível observar nos últimos anos que se aproximam das escolas alguns grupos de pessoas que buscam um espaço próprio. Eles pertencem a diferentes tribos – expressão usada por Martin-Barbero para designar um grupo que mantenha vínculos a partir de gostos e costumes em comum. Assim como os consumidores contemporâneos, e habitantes das urbes, eles buscam no evento uma oportunidade para escapar da multidão. Para Ferrer (apud Freire, 2010, p. 167) “em um mundo de frias rotinas, a consecução de momentos diários de felicidade requer novidade, variação e aspecto vistoso”. Distante dos motivos culturais que a festa ainda pode proporcionar, as tribos como forma de atender parte de suas necessidades emotivas

Desse modo, a escola reflete o que a sociedade de consumo contemporânea reflete. Seguindo a fala de Ferrer (ibidem, p.177) “a história das cidades também é a história de seus locais cerimoniais significativos”. Não há como negar que as passarelas do samba do Rio de Janeiro e de São Paulo sejam uma das maiores representações destas cidades, onde o público expõe sua cota de diversão e tristeza que cabe a uma determinada comunidade apresentar.

É possível encerrar com o dizer de Guimarães (1992, p.49), estudiosa do tema e jurada do campeonato de escolas de samba do Rio de Janeiro há vários anos: “O Carnaval é o esquecimento do cotidiano e, da própria condição social, da pobreza em favor da riqueza e do traje carnavalesco”

Conclusão

O limite para o artista, e também para um carnavalesco, é o momento em que ele necessita apresentar e criar algo novo para atender às suas necessidades. Segundo Ribeiro (2002, p. 63).

As manifestações da criação muitas vezes pressupõem algum sofrimento [...] é necessário observar a lei e a norma imposta pelo meio, favorecedoras de repressão, que muitas vezes atuam, como castradoras da expressão humana. Como o homem necessita expressar-se, para ser aceito e ter afeto de quem o cerca, ele tem que aplicar uma série de mecanismos psicológicos defensivos [...]

Ao ultrapassar limites, o carnavalesco encontra novas situações em que a inteligência e o imaginário atuam. Como quando procura conexões e o uso da memória se faz presente para atingir uma outra zona de confiança. Livre da magia, as novas criações impulsionadas pelo limite são manifestadas por várias causas, quer estímulos internos ou externos, inclusive o acaso. Como afirma Salles (2004, p.61): “Estamos cientes de que tudo que é discutido sob o ponto de vista dos processos criadores que envolvem um indivíduo ganha nos processos coletivos a complexidade da interação entre pessoas em contínua troca de sensibilidades”.

Durante a construção de um desfile há muitas interferências. A existência de uma espacialidade específica ou de um planejamento mais rígido e com condições de prever um sistema de qualidade mais austero talvez criasse menos impasses para o profissional. Por outro lado é questionável o quanto que as dificuldades vivenciadas por

esses profissionais possam ser nocivas ou benéficas no processo de criação do espetáculo.

O que se nota como fato é a interferência do mercado e as modificações feitas em função desses interesses, o que se afasta muitas vezes dos ideais vistos outrora nessa festa.

Interessante seria tomar estudos comparativos dos espaços de construção do Carnaval no Rio de Janeiro e em São Paulo, tendo como foco o processo de criação dos carnavalescos dos dois estados, com o intuito de perceber como as condições oferecidas, com destaque aos limites, interferem nas soluções encontradas pelos carnavalescos e por suas equipes.

Quanto às pessoas que buscam no Carnaval experiências de consumo e contribuem assim para manter o movimento de uma sociedade do espetáculo, tal qual é denunciada por Debord é pertinente refletir a partir do pensamento de Baudrillard (2000, p. 2009) quando afirma que o consumo vai além das práticas idealistas ou sistemáticas em relação aos objetos.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 4 ed. São Paulo: Ed Perspectiva, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Disponível em <http://www.arq.ufsc.br/esteticadaarquitectura/debord_sociedade_do_espetaculo.pdf> .Acesso em 15 set, 2011.

DEMETRESCO, Sylvia. *Vitrina: construção de encenações*. São Paulo: SENAC de São Paulo, EDUC, 2001

Desfile da Escola de Samba Vai-Vai-2005. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=BmdgyBmLeRM>>. Acesso em 12 set, 2011.

FERRER, Christian. *Consumo de espetáculos e felicidade obrigatória-técnica e bem-estar na vida moderna*. In FREIRE, João (org). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

FOUCAUL, Michel. *Vigiar e punir*. 36 ed. São Paulo: Vozes, 2009

GARCIA, Carol; MIRANDA, Ana Paula de. *Moda é comunicação _ experiências, memórias, vínculos*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, O Profissional que "Faz Escola" no Carnaval Carioca*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UFRJ, 1992.

LUDERER, Cynthia. *O processo de comunicação e criação do carnavalesco Raul Diniz*. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Comunicação e Semiótica- PUC, São Paulo, 2007.

_____. *Samba Look: do desenho à passarela*. In: Colóquio de Moda, 2006, Salvador. CD.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura..* Coleção Comunicação Contemporânea 3, São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Entrevistas por Jean-Pierre Lebrun. Rio de Janeiro Companhia de Freud Editora, 2003.

MOURA, Roberto M. *Carnaval: da Redentora à Praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1986

RIBEIRO, Claudete. *Arte e psicologia*. In: *Arte e Cultura II: Estudos Interdisciplinares*. Maria de Lourdes Sekeff(org). São Paulo: Annablume.Fapesp, 2002

ROJEK, Chris. *Celebridade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética e semiótica: uma interface possível*. In: *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002

_____. *Desenho*. Parte do livro *Redes da Criação- Rascunho*, 2005

_____. *Comunicação em processo*. Galáxia: revista interdisciplinar de comunicação semiótica. São Paulo-3, 2004, 61-71

SENNET, Richard. *O artífice*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009

FIGURINOS PARA COMISSÃO DE FRENTE:

SR. CARNAVAL X D. QUARESMA

Madson L. G. de Oliveira¹⁵

Suely M. Gerhardt¹⁶

RESUMO

Este artigo relata o processo de produção de dois figurinos para a Comissão de Frente do GRESE Império da Tijuca, no carnaval de 2011, que fez uma apresentação teatralizada, inspirada nos elementos formais e simbólicos do quadro “A luta entre o Carnaval e a Quaresma”, de Pieter Brueghel.

Palavras-chave: Figurinos carnavalescos; Carnaval; Escolas de Samba.

¹⁵Doutor em Design, PUC - Rio. Professor adjunto do Curso de Artes Cênicas – UFRJ / EBA. Áreas de interesse e pesquisa: MODA, FIGURINO e CARNAVAL.

¹⁶Especialista em Ensino da Arte (UVA - RJ). Professora da área de criação e modelagem para os cursos de graduação da área de Design e Pós-graduação em Figurino e Carnaval, ambos na Universidade Veiga de Almeida – UVA.

ABSTRACT

This article reports the production of two costumes for the Vanguard Commission of GRESE Império da Tijuca, in the carnival of 2011, that made a theatrical presentation inspired by the formal and symbolic elements of the painting "Battle between Carnival and Lent" by Pieter Brueghel.

Keywords: Carnival Costumes; Carnival; Samba schools.

INTRODUÇÃO

A história das Escolas de Samba do Rio de Janeiro já foi contada e recontada diversas vezes, com enfoques variados desde a cronologia das agremiações carnavalescas, passando pelas etapas que antecedem ao desfile, em análise de fantasias e alegorias, e, ainda, o processo de profissionalização do responsável pelo enredo, isto é, o carnavalesco.

No entanto, nosso principal interesse neste trabalho, é revelar como se dá o processo de confecção de figurinos de dois dos principais figurinos carnavalescos, da Comissão de Frente do GRESE Império da Tijuca, no desfile de 2011 – Sr. Carnaval e Dona Quaresma.

As Escolas de Samba cariocas constituem-se de grupos com hierarquias específicas e organizadas que se subdividem em presidência, diversas diretorias e cargos administrativos, como numa empresa. E o resultado dessa organização pode ser observado nos desfiles das Escolas de Samba, no período momino. As Escolas de Samba cariocas se situam por toda a região metropolitana do Rio de Janeiro, abrangendo, ainda, diversos distritos e municípios.

Há uma grande quantidade de pessoas envolvidas com o “saber carnavalesco” GOLDWASSER (1975, p. 174), na cidade do Rio de Janeiro, como aderecistas e costureiras, em períodos que antecedem aos desfiles das Escolas de Samba, de outubro a fevereiro, com poucas variações. Nesse período, os ateliês e as escolas de samba oportunizam o aproveitamento de profissionais de várias áreas para trabalhar na confecção das alegorias e fantasias para os desfiles carnavalescos.

Utilizamos a Oficina de Carnaval realizada nos meses de janeiro e fevereiro de 2011, nas dependências da Universidade Veiga de Almeida – UVA, como estudo de caso. Nesta ocasião, juntamos alunos e professores de moda, figurino e artes para

confeccionarmos os figurinos carnavalescos que encenava uma manifestação do carnaval, tendo como suporte o quadro do artista, Pieter Brueghel, “A luta entre o Carnaval e a Quaresma”. Neste processo, ao mesmo tempo em que utilizamos a mão-de-obra de alunos em pleno processo de formação, estamos ensinando-os a manipular materiais e ideias que contribuirão para sua formação plena.

O referencial teórico para tratar, especificamente, o tema aqui proposto é embrionário, pois este relato busca contribuir com as questões ainda pouco exploradas no universo carnavalesco, tendo nos figurinos uma expressão artística. Alguns autores se preocuparam em estudar as circunstâncias que apenas tangenciam o objeto deste artigo, como: a sociologia da arte, o carnaval carioca e os desfiles de Escolas de Samba. No entanto, é a partir desses autores que buscamos um diálogo e, nesta perspectiva, nosso trabalho apresenta caráter interdisciplinar (conforme SOMMERMAN, 2006) ao relacionar autores de campos que interagem e integram seus conceitos e procedimentos teóricos.

Entendemos que, a partir da multiplicidade dos autores selecionados, construímos a tessitura deste trabalho. No entanto, a base desse estudo é de ordem social, e tem como fundamento metodológico o relato de experiência com observação participante.

Desta forma, além desta **introdução**, apresentamos o objeto principal deste artigo que denominamos de **“Os figurinos para as escolas de samba e seus desfiles”**. É neste espaço que dimensionamos algumas ações sobre o processo de criação e confecção de fantasias para uma Comissão de Frente dramatizada, com aspectos teatrais. No entanto, achamos prudente apresentarmos melhor o Universo dos desfiles das Escolas de Samba para tornar mais claro alguns procedimentos, termos e ações. Logo em seguida, passamos para uma explicação sobre os “Figurinos Carnavalescos” e descrevemos todo o processo empreendido nesta tarefa, levando em

consideração que a arte de Pieter Brueghel serviu como suporte estético para algumas escolhas melhor explicitadas, neste item.

Pretendemos, com este trabalho, apresentar à comunidade acadêmica alguns aspectos da sociedade, através de uma manifestação cultural, artística e mercadológica, capazes de representar parte de uma população, além de revelar sobre suas práticas, desejos e possibilidades de pensar os objetos produzidos como partes de suas vidas.

OS FIGURINOS PARA AS ESCOLAS DE SAMBA E SEUS DESFILES

Antes de passarmos à proposta principal deste trabalho - confecção dos figurinos carnavalescos - entendemos que o processo de montagem de um desfile de escola de samba carece de maiores informações para aqueles que não têm intimidade com o carnaval carioca. Como este trabalho é regido pelo signo da arte, iniciamos este capítulo com uma explanação geral sobre os principais termos e linguajar próprio do universo carnavalesco e assim tornar a leitura o mais proveitosa possível.

a) As escolas de samba em desfile

As principais Escolas de Samba cariocas desfilam em uma via destinada quase que exclusivamente para este fim, o Sambódromo ou Passarela do Samba como ficou conhecida a região da Praça Onze, na qual foi construída.

Os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, desde sua oficialização na década de 1930, têm atraído o interesse de diversos setores da sociedade: seja por motivos econômicos, socioculturais ou, ainda, pelo simples prazer em participar da festa, desfilando, assistindo ou trabalhando.

De acordo com o quadro a seguir, desenvolvido por BARBIERI (2010, p.184), podemos entender melhor a estruturação dos diversos grupos de Escolas de Samba no Rio de Janeiro: quem organiza e aonde acontecem os desfiles, em quais noites

desfilam, a quantidade de Escolas em cada grupo, aonde acontece a preparação para os desfiles e, finalmente, sua respectiva classificação.

Quadro 01 - Referência da hierarquia competitiva

Grupo	Entidade	Local desfile	Dia de desfile	Participantes 2010	Preparação dos desfiles	Classificação neutra
Grupo Especial	LIESA	Sambódromo	Domingo / Segunda	12	Cidade do Samba	Primeira divisão
Grupo de acesso A	LESGA	Sambódromo	Sábado	12	Zona Portuária	Segunda divisão
Grupo Rio de Janeiro 1	AESCRJ	Sambódromo	Terça	12	Carandiru e Zona Portuária	Terceira divisão
Grupo Rio de Janeiro 2	AESCRJ	Intendente Magalhães	Domingo	14	Carandiru 1 e 2	Quarta divisão
Grupo Rio de Janeiro 3	AESCRJ	Intendente Magalhães	Segunda	15	Carandiru 1 e 2 e espaços próximos das quadras	Quinta divisão
Grupo Rio de Janeiro 4	AESCRJ	Intendente Magalhães	Terça	08	Carandiru 2 e espaços próximos das quadras	Sexta divisão
Grupo de avaliação	AESCRJ	Intendente Magalhães	Terça	02	Carandiru e espaços próximos das quadras	Sétima divisão – Esporádica

A estruturação dos desfiles de Escolas de Samba produziu uma hierarquização interna (em cada escola) e externa (no desfile como espetáculo). A organização em vários grupos tem possibilitado uma mobilidade vertical (DAMATTA, 1997, p. 125), confirmando a hierarquização demonstrada no quadro 01.

O carnaval do Rio de Janeiro não possui uma única história, pois os seus autores são oriundos de várias vertentes que o constituíram. Dessa maneira, os grupos negros provenientes da Bahia, os imigrantes de várias regiões, as comunidades pobres

cariocas, os artesãos, artistas e músicos, bem como o povo que participava da festa carnavalesca, reuniam-se em torno dos desfiles das Escolas de Samba, tornando-o um evento urbano que amadureceu, dos anos 1930 aos anos 1950, iniciando na década de 1960 sua trajetória rumo aos “desfiles-espetáculos” dos anos 1980.

A história das Escolas de Samba está intimamente entrelaçada aos roteiros que seus desfiles seguiram na malha urbana carioca, e também aos locais que foram utilizados – e não construídos para este fim – para abrigar os barracões¹⁷ e ateliês¹⁸ onde eram elaborados - e até hoje ainda são – os elementos plástico-visuais de seus desfiles.

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

A década de 1980 foi decisiva para “o novo carnaval”¹⁹ pois muitas mudanças foram efetivadas a partir da construção e inauguração de um local específico para os desfiles das Escolas de Samba, em 1984, conhecido como Sambódromo ou “Passarela do Samba”, de acordo com CAVALCANTI (1999, p. 75). A partir desse ano, a LIESA - Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – passou a gerir o maior evento referente às Escolas de Samba (os desfiles). Segundo CAVALCANTI (2009, p. 97), a LIESA é uma associação dos dirigentes das principais Escolas de Samba do grupo Especial que foi fundada, também em 1984, após dissidência de alguns de seus diretores da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro. Essa entidade estabeleceu regras para a competição entre as Escolas de Samba, organizou o repasse de verbas do poder público e iniciativa privada para as Escolas de Samba,

¹⁷ É como ficou conhecido o local onde as alegorias e as fantasias eram realizadas, antes do carnaval.

¹⁸ Lugares onde são confeccionadas as fantasias. Isto pode acontecer dentro ou fora dos barracões.

¹⁹ O “novo carnaval”, grifado aqui, distingue-se do “antigo carnaval”, principalmente, pelas dimensões trazidas pelo novo espaço e pela maneira como os desfiles passaram a ser organizados.

além de se responsabilizar pela venda dos ingressos nas noites de desfile no Sambódromo.

A partir de então, a Prefeitura do Rio de Janeiro cedeu o direito de administração à LIESA, nos desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial, nas noites de domingo e segunda-feira de carnaval, além do desfile das campeãs, no sábado seguinte aos desfiles de carnaval.

As Escolas de Samba do grupo Especial são julgadas de acordo com a proposta de seu desfile, entre vários quesitos, por um grupo de jurados oriundos de diversas atividades e habilitados para avaliar os desfiles de cada agremiação. Esses jurados são encarregados de avaliar dez itens nos desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial, a saber: Comissão de frente, Mestre-sala e Porta-bandeira, Conjunto, Bateria, Alegorias e Adereços, Fantasias, Enredo, Harmonia, Evolução e Samba-enredo.

De acordo com o quadro 01, apresentado anteriormente, fazemos uma ressalva que todos os grupos que se colocam hierarquicamente abaixo do Grupo Especial, denominam-se de Grupos de Acesso. Para este trabalho, é importante esclarecer que os figurinos carnavalescos confeccionados para a Comissão de Frente que ainda descreveremos mais adiante, participa do Grupo de Acesso A.

Este grupo é organizado pela LESGA – Liga das Escolas de Samba do Grupo de Acesso – desde 2009, quando houve uma dissidência da AESCRJ – Associação das Escolas de Samba do carnaval do Rio de Janeiro -, que ficou responsável pelos grupos de acesso B, C, D e E (de acordo com BARBIERI, 2010, p. 188).

O desenvolvimento dos desfiles das Escolas de Samba se dá ao longo de vários meses de trabalho que formam “o calendário momino”. Sem generalizar este calendário, pudemos observar, através da participação em diversas agremiações carnavalescas, que o carnaval comumente é organizado em etapas que, com poucas

variações, se repetem nas Escolas de Samba, pois todas seguem uma espécie de calendário ao contrário, contabilizando os dias que faltam para o seu desfile. Essas etapas foram esquematizadas a seguir (no Quadro 02) e são comentadas, à medida que as ações vão ocorrendo.

Ilustramos essas etapas com as principais ações preparatórias para os desfiles das Escolas de Samba, principalmente, no que se referem aos figurinos carnavalescos para tornar mais claro os principais processos que antecedem aos desfiles de carnaval.

Quadro 02 – Ciclo de produção dos desfiles das Escolas de Samba, no grupo Especial

Etapa	Meses	Ação
01	Fevereiro/ Março	Os desfiles das Escolas de Samba;
02	Abril/ Maio	Desmontagem das alegorias; reaproveitamento de materiais; venda de esculturas para outras agremiações;
03	Maio/ Junho	Contratação/recontratação de carnavalesco e outros profissionais, como: mestre de bateria, diretor de harmonia, etc.; eleição de nova diretoria;
04	Junho/ Julho	Desenvolvimento do enredo;
05	Julho/ Agosto	Lançamento do enredo e desenho das fantasias e alegorias; definição do roteiro do desfile; entrega da sinopse do enredo para a ala de compositores do samba-enredo;
06	Agosto/ Setembro	Confecção de peças-piloto ou protótipos a serem entregues aos diretores de ala, para reprodução; ensaios nas quadras, com eliminação dos sambas-enredos pré-selecionados; início de trabalhos para estruturação de alegorias (ferragem, marcenaria);
07	Outubro	Desfile de lançamento das principais fantasias-protótipos; escolha final do samba-enredo; início de trabalho de decoração das alegorias (trabalho de bancadas);
08	Novembro/ Dezembro	Confecção das fantasias de ala (nos barracões), de composição e destaque (em ateliês externos); lançamento dos samba-enredos;
09	Janeiro/ Fevereiro	Finalização de decoração nas alegorias; finalização e entregas de fantasias e adereços e, finalmente, preparação para o desfile.

A partir do quadro 02 (desenvolvido por OLIVEIRA, 2010, p. 60), podemos entender como se estrutura um desfile de Escola de Samba para compreender como, quando e onde se dá a produção dos figurinos carnavalescos, destinada aos desfiles de

carnaval. Os desfiles acontecem entre os meses de fevereiro e março (etapa 01), de acordo com o calendário oficial da Igreja Católica (por conta da celebração da Semana Santa), conforme CAVALCANTI (2009, p. 115).

Após os desfiles e comemorações referentes à colocação de cada Escola, há um período de descanso para as equipes fixas e a dispensa das equipes temporárias. As alegorias costumam ser desmontadas para guardar as peças que poderão ser aproveitadas (placas de acetato, esculturas, adereços, por exemplo), vendendo ou doando para outras escolas aquilo que não servirá mais (etapa 02).

Neste “meio tempo”, há uma espécie de “jogo de cadeiras simbólico” entre os diversos profissionais que mais se destacaram em suas agremiações. Como esses profissionais são autônomos e seu “passe” não é fixo, há uma negociação entre as Escolas e estes profissionais. Em alguns casos, os “contratos”²⁰ são renovados, em outros, acontece a substituição por outro profissional (conforme etapa 03).

Logo após, o carnavalesco passa para o desenvolvimento do enredo, ao qual toda a Escola voltará os seus esforços a fim de executar o projeto temático (etapa 04). Os enredos podem ter inspiração histórica, contar uma narrativa fictícia ou, ainda, homenagear uma figura pública, cultura/etnia, etc. Segundo MAGALHÃES (1997, p. 26), o enredo tem papel fundamental para o desenvolvimento de um desfile de Escola de Samba e é o fio condutor para as várias fases de um projeto de desfile de carnaval (etapa 05). É a partir dele que as alegorias e fantasias passam a tomar forma.

Alguns carnavalescos apresentam em seus trabalhos aspectos projetuais, pois “após ter feito o projeto, o carnavalesco tem a chance de ver funcionando os vários setores, e se torna uma espécie de mestre-de-obras que acompanha a realização de suas idéias” (MAGALHÃES, 1997, p. 135). Podemos, ainda, acrescentar à citação da carnavalesca, o sentido mais amplo de projeto, conforme BOMFIM (1998, p. 162)

²⁰ Nem sempre há um contrato oficial entre os profissionais e as Escolas de Samba. Muitas vezes, há somente um acordo verbal.

descreve: “O projeto é a atividade onde informações de natureza abstrata serão transformadas em algo concreto – a forma. A esta atividade pertencem três tarefas principais: a organização de informações, a geração de conceitos e a apresentação de resultados”.

Dessa maneira, percebemos como se dá a interdisciplinaridade no trabalho do carnavalesco que parece se mover numa linha imaginária, atravessando a arte e o design, em processos que levam em consideração os vários atores sociais que compõem as tarefas indispensáveis à criação e ao desenvolvimento de um desfile de Escola de Samba. Entendemos que o trabalho desenvolvido por alguns carnavalescos se assemelha, em parte, tanto aos projetos elaborados por designers, como ao trabalho de caráter artístico.

Entretanto, outra abordagem para esta questão apresentada por VELHO (2006, p. 139 *apud* SANTOS, 2009, p. 170) se utiliza do conceito de Howard S. Becker para comparar o trabalho do carnaval ao trabalho artístico, já que é “sempre uma ação coletiva, em que diferentes indivíduos desempenham papéis específicos, em princípio complementares, embora nem sempre desprovidos de tensão e conflito”.

Apesar de haver uma falsa impressão de homogeneidade nos desfiles das Escolas de Samba, percebemos que cada carnavalesco acaba desenvolvendo uma linguagem com códigos visuais bem marcados, diferenciando os trabalhos da equipe que compõe cada agremiação. Uma análise mais apurada do trabalho destes “artistas coletivos” e de seus “artesãos habilidosos” revela que há uma linguagem diferenciada e relaciona-se com uma infinidade de pessoas que se identificam com suas Escolas de preferência.

Esta identidade visual criada pelos carnavalescos pode ser entendida como um aprimoramento nas linguagens desenvolvidas: seja por meio de novas técnicas, materiais ou visões diferenciadas, cada carnavalesco “escreve” também sua história e

se “inscreve” na história das Escolas de Samba. Este misto de artista e designer, o carnavalesco, se constituiu ao longo dos desfiles das Escolas de Samba, importando seu *know-how* das artes plásticas, dos espetáculos de teatro, da arquitetura e de outras origens que os tornam “clássicos”, contemporâneos, contestadores, polêmicos, etc., conforme aponta o estudo de BECKER (1977).

Dentro deste contexto, passamos para descrição do processo de desenvolvimento das fantasias, que são os objetos que vestem todos os brincantes, nos desfiles das Escolas de Samba. As fantasias fazem parte do projeto visual iniciado com o desenvolvimento do enredo (etapa 05).

b) O quesito Fantasias ou Figurinos carnavalescos

Para entendermos melhor a importância das fantasias nos desfiles de Escolas de Samba, FERREIRA (1999, pp. 105-6) descreve os tipos de elementos imprescindíveis para uma boa compreensão de seus significados, pois

“as fantasias para escola de samba têm elementos específicos e podem ser classificadas quanto ‘aos patamares corporais’, em: elementos apoiados na cabeça; elementos apoiados nos ombros; elementos apoiados na cintura; elementos apoiados no pescoço; elementos apoiados nos braços e pernas; elementos presos às mãos e elementos presos aos pés”.

Tratamos de maneira análoga o termo Fantasia para carnaval e Figurinos carnavalescos, principalmente, por entendermos que o segundo termo está mais aproximado do sentido a que se propõe as apresentações das comissões de frente teatralizadas. Desta maneira, os figurinos carnavalescos complementam o significado e o entendimento de seus personagens, assim como nas artes cênicas.

De maneira geral, os integrantes das agremiações utilizam espécies de “próteses” que aumentam, vertical e horizontalmente, as alas a fim de: (1) “dar leitura” ao público, por conta da distância das arquibancadas e (2) reforçar o entendimento dos personagens e pontos-chaves descritos nos enredos. As fantasias

são compostas por chapéus, perucas, palas, ombreiras, colares, gravatões, anquinhas, escudos, braçadeiras, perneiras, sandálias, etc.

O projeto de figurinos é comumente realizado a partir de desenhos ou croquis, manuais ou digitalizados. Muitos carnavalescos contratam desenhistas e ilustradores profissionais para este fim. O trabalho, mesmo sendo desenvolvido por um desenhista terceirizado, deve ser realizado em conjunto com o carnavalesco, já que a definição das silhuetas, da cartela de cores e dos materiais é de sua responsabilidade. Cada vez mais, observamos que os projetos de fantasias são comprometidos em apresentar inovações estéticas, seja por meio da pesquisa de novos materiais ou substituição daqueles já utilizados por novas formas de expressão, como pinturas corporais, plumas sintéticas ou materiais reciclados, sempre com o intuito de comunicar-se com o grande público e o corpo de jurados, respeitando os conceitos apresentados no enredo. Este processo é desenvolvido entre os meses de julho e agosto (etapa 05), para dar tempo de apresentar algumas fantasias à comunidade no desfile de fantasias-protótipos, em setembro ou outubro (etapa 06). Além destas fantasias, outras são também desenhadas e distribuídas para componentes de destaque, na Escola.

As fantasias de alas ou grupos, geralmente em grandes quantidades (que variam de acordo com os setores de cada Escola) são reproduzidas nos próprios barracões ou em ateliês externos a cada agremiação, em espécies de manufaturas prestadoras de serviços ou profissionais fixos contratados por cada agremiação (etapa 08).

Os materiais utilizados na confecção de fantasias também parecem incomuns, pois, além dos tecidos e malhas, alguns carnavalescos utilizam acetatos, paetês, plumas, penas e aviamentos que servem para adereçar as fantasias. O trabalho é muito rebuscado, pois, apesar de alguns aviamentos e bordados serem comprados a

metro, industrializados ou manufaturados em oficinas especializadas, o modo de aplicação é, muitas vezes, manual, ressaltando, assim, o caráter artesanal.

Observamos que as fantasias carnavalescas produzidas para vestir os brincantes geram trabalho e incrementam o comércio (etapa 08). Algumas áreas nesse segmento criam modos de produção inusitados ou adaptam os saberes de outras áreas, como no caso das de placas de acetato batidas em máquina de *Vacuum Forming*, desenvolvida, inicialmente, para adereçar as alegorias e, depois, transposta para enfeitar as fantasias, também.

As fantasias prontas não revelam a grande quantidade de etapas que antecedem os desfiles, como: o desenho de croquis, a compra de materiais, a confecção de protótipos e a reprodução das fantasias. Tudo isso de uma forma que alia o modo artesanal com a ajuda de alguns processos manufatureiros ou de design, como: costura, pistola de cola quente, soldas, placas de acetato, etc.

Os elementos plástico-visuais dos desfiles das Escolas de Samba funcionam como uma espécie de sintaxe que comunica as informações principais desenvolvidas no enredo. Estes figurinos carnavalescos, ou fantasias, “escrevem” visualmente as partes da história, que deve ser compreendida pelos que assistem aos desfiles das Escolas de Samba. Esta “escrita visual” é o que possibilita a definição das assinaturas dos carnavalescos e o *status* como artistas modernos ou designers de uma prática ainda por se estabelecer.

Desta maneira, podemos perceber que a função do carnavalesco em uma Escola de Samba demonstra “como certos indivíduos no mundo do carnaval carioca funcionariam como ponto de confluência de algumas ‘tensões e relações’”, conforme demonstrou SANTOS (2009, p. 160). Entendemos o trabalho realizado pelos carnavalescos atuais em parte como arte, em parte como design e, por isso, podemos estudar os figurinos carnavalescos, ao mesmo tempo, como processo e produto de

“novas formas de design”. Assim, os figurinos produzidos pelo (e para o) carnaval devem ser entendidos como produtos de um tecido social. As fantasias demonstram uma produção, no âmbito das Escolas de Samba, que mistura modos de operação e se assimilam às ações de design (através dos projetos e processos sistematizados), outras vezes artisticamente defendidas (com soluções intuitivas), ou ainda, realizadas de maneira artesanal (quando a habilidade e o prazer da ação são primordiais). OLIVEIRA (2010) defende a ideia de que os “objetos carnavalescos” são produtos híbridos e de difícil classificação, mas possuem especificidades das áreas de design, arte e artesanato, de acordo com o seu modo de produção ou, ainda, com seu produtor.

Após explicar sobre o desenvolvimento e a produção dos desfiles das Escolas de Samba e, mais especificamente, as fantasias carnavalescas destinados aos desfiles, apresentamos, a seguir, a produção dos figurinos carnavalescos destinados à apresentação da comissão de frente do GRESE Império da Tijuca, para o carnaval de 2011.

c) O processo de criação e confecção dos figurinos carnavalescos baseados no quadro de Brueghel: “A luta entre o Carnaval e a Quaresma”

De acordo com a contextualização sobre os desfiles das Escolas de Samba e sobre os figurinos carnavalescos, passamos para a explicação do processo de confecção dos figurinos carnavalescos realizados para um grupo de bailarinos coreografado, conhecido como Comissão de Frente.

O carnavalesco Severo Luzardo, responsável pelo enredo “O mundo em carnaval – um olhar sobre a cultura dos povos”, do GRESE Império da Tijuca, já trabalha com a criação de projetos carnavalescos e figurinos para produções televisivas há alguns anos. Em sua prática, antes da execução do projeto, há sempre um período de pesquisa. Para 2011, o carnavalesco utilizou-se da obra de Brueghel

para ilustrar o início do desfile de sua Escola de Samba, vestindo a Comissão de Frente com roupas de época. A escolha por este trabalho de Brueghel faz uma referência ao tema “Carnaval verso Quaresma”, desde antigos tempos, como um subtema desenvolvido pelo carnavalesco. Ele se baseou no período renascentista, nas formas e cores dos personagens principais do quadro de Brueghel, tanto pela temática, quanto pelos elementos simbólicos contidos na obra.

A partir dessas primeiras informações, uma equipe formada por figurinistas, alunos e ex-alunos de moda e de outros cursos que atuam junto ao curso de pós-graduação em Figurino e Carnaval, da Universidade Veiga de Almeida – UVA passou à confecção dos figurinos carnavalescos propostos pelo carnavalesco, sob nossa coordenação. Assim, temos a oportunidade de revelar como os conteúdos de arte, moda e carnaval interagem entre si, e, além disso, como esses conteúdos podem (e devem) ser usados na prática profissional, seja no caso de figurinistas ou criadores de moda.

Os figurinos carnavalescos para esta proposta contemplam as roupas, os adereços (chapéus e adornos) e os sapatos. Entretanto, entendemos ser necessária uma contextualização sobre o artista e a obra que serviu de inspiração para dar forma ao projeto.

- As comissões de frente e a inspiração na arte de Brueghel

Antes de avançarmos rumo ao trabalho de confecção de figurinos, é importante explicarmos melhor um termo que é comum ao universo do carnaval, mas que pode não ser para as demais pessoas: a comissão de frente.

A comissão de frente é um grupo de brincantes que faz parte do desfile das Escolas de Samba, mas que tem uma importância fundamental, pois está encarregado de “abrir” o desfile de cada agremiação carnavalesca, independente do grupo a que faz parte. As duas principais funções das comissões de frente são, ao mesmo tempo, pedir

passagem para os demais integrantes de sua escola e apresentar o seu enredo. Geralmente, as comissões de frente são compostas por um grupo que varia de 11 a 15 pessoas.

Atualmente, as comissões de frente têm desempenhado um papel quase que dramaturgico no sentido de encenar os pontos mais relevantes do enredo desenvolvido pelo carnavalesco e materializado através dos movimentos de dança e plasticidade de seus figurinos e adereços. No início dos desfiles das Escolas de Samba não era assim. É o que revela FARIAS (2009, p. 15), ao descrever historicamente a importância desses grupos, ao longo do século XX. De acordo com esse autor:

“A comissão de frente, na fase de estruturação das Escolas de Samba, era composta pelos veneráveis da Escola e por integrantes da comunidade, pessoas que eram a síntese de sua ancestralidade e resistência, a verdadeira história da agremiação. Com o tempo, foi necessário que ela passasse por modificações para se inserir ao contexto contemporâneo de apresentação das Escolas, em que prima pelo visual, pela criatividade e, principalmente, pela inovação”.

Após este pequeno “parêntese” sobre a importância das comissões de frente, passamos para o esclarecimento de como “penetramos” na pintura e no universo de Brueghel para chegarmos ao carnaval, do passado e do presente.

Pieter Brueghel é originário dos Países Baixos e viveu durante um dos períodos mais férteis da História da Arte, o Renascimento. Muitos são os escritos sobre este artista e sua trajetória. “O Velho”, como era chamado Pieter Brueghel, nasceu por volta de 1525, em Flandres, na Bélgica e morreu por volta de 1569. Durante esse pouco tempo de vida, o artista deixou inúmeras obras consideradas “fantásticas” (CIVITA, 1987, p. 06).

Devido ao conturbado momento histórico em que viveu e em meio às divergências religiosas entre Holanda protestante e Espanha católica, o contexto propiciou a criação de uma obra particularmente rica em contrastes e detalhes a serem

levados em consideração. Portanto, é importante essa explicação para o melhor entendimento dos temas deste pintor.

Na Figura 01, observamos a grande quantidade de elementos no quadro usado como referência para a confecção dos figurinos carnavalescos: as silhuetas dos personagens principais, Carnaval e Quaresma.



Figura 01 – Quadro de Pieter Brueghel, “A luta entre o Carnaval e a Quaresma”
Fonte: CIVITA, Victor.

Em “A luta entre o Carnaval e a Quaresma”, observamos uma representação de uma cena festiva na aldeia, com os costumes que marcavam o final da Quaresma. É sabido que A Quaresma é um período do calendário cristão que se inicia na quarta-feira de cinzas e termina no domingo de Páscoa, coincidindo com a Ressurreição de Cristo. Durante este período, é proibido qualquer tipo de excesso, exigindo-se dos fiéis uma abstenção completa.

Nesta obra, há, flagrantemente, uma metáfora que divide o homem cristão ao meio: envolto em questões religiosas que o coloca entre o sagrado e o profano; entre as tentações dos prazeres e a promessa de moderação.

Observando o referido quadro, o Sr. Carnaval é representado por uma figura masculina, profana e gorda, numa clara referência ao pecado da gula que a falta de moderação propicia. Já no caso de D. Quaresma, a silhueta feminina e religiosa é mais aproximada do ideal de beleza renascentista, ou seja, proporcionalmente distribuída, conforme MANN (2004) e KAMITA (In: CAVALCANTE, 2002).

Deste quadro podemos, ainda, destacar alguns elementos importantes para nosso trabalho, como a temática e as cores. O tema, por si só, parece pertinente, pois a “luta/batalha” põe em oposição dois principais grupos de pessoas liderados pelos personagens principais. É interessante perceber como esses grupos populares que integram à festividade assemelham-se ao carnaval contemporâneo de rua, representado pelo artista, quase como em um instante fotográfico, daquela época. A grande massa de cores mostra uma diversidade de tons terrosos, como bege, ocres, cinzas e marrons em vários matizes, já que é uma cena de rua de terra batida e com as paredes de tijolos aparentes e alvenaria referindo-se aos prédios da cena pintada. Em alguns pontos específicos do quadro, percebemos nuances de azuis, verdes, vermelhos e amarelos, no entanto os tons são rebaixados, envelhecidos ou “envernizados”.

Tendo o Renascimento como período de contextualização para a produção da obra “A luta entre o carnaval e a quaresma”, revelamos que, em pleno século XVI, as silhuetas passaram por uma grande transformação em relação ao final de Idade Média.

LAVIER (1989, p. 74) e KÖHLER (1989, p. 278) afirmam que enquanto no período medieval, as roupas eram mais aproximadas ao corpo e não havia muita distinção entre os gêneros - masculino e feminino -, no Renascimento a indumentária tornou-se

mais afastada do corpo, através de enchimentos e enxertos que tornaram as roupas bufantes e amplas. Ademais, nesse período, os homens passaram a usar calças compridas e calções e as mulheres a usarem saias separadas dos *corselets*.

O próximo tópico se encarrega em detalhar melhor os dois principais figurinos carnavalescos confeccionados para a Comissão de Frente do GRESE Império da Tijuca, no carnaval de 2011.

- Os figurinos carnavalescos dos personagens: “Sr. Carnaval e D. Quaresma”

Conforme já explicamos anteriormente, o projeto plástico-visual de enredos carnavalescos pressupõe uma pesquisa de formas, cores, texturas, etc. No caso específico dessa Comissão de Frente, o carnavalesco Severo Luzardo nos apresentou uma seleção de imagens, associada ao tema do quadro de Brueghel. Dessa forma, alertamos que não havia um projeto fechado, nem os croquis definitivos, como é comum nas outras alas que desfilam no mesmo enredo.

Nosso trabalho incluía o processo de criação dos figurinos carnavalescos, direcionado pelo carnavalesco. Assim, houve uma concepção coletiva, tanto nas formas, quanto na seleção do material a ser empregado. Apesar de não haver um projeto definitivo, o carnavalesco deixou bem claro o que gostaria de ver como representação de sua Comissão de Frente. Ele definiu os personagens principais, trouxe algumas peças de figurinos de outras produções e deu o tom de sua própria representação daquele grupo de bailarinos.

Na definição de Severo, os personagens principais – Sr. Carnaval e D. Quaresma – são ladeados pelo “povo”. Como já explicamos anteriormente, a Comissão de Frente pode conter, no máximo, quinze componentes e, para que este grupo pudesse “encenar” a batalha carnavalesca, acrescentamos outros personagens para compor a cena. Além do Sr. Carnaval e de D. Quaresma, introduzimos a figura do

Coringa, como um personagem que atíça a rivalidade dos oponentes. Colocamos quatro figuras que, ao mesmo tempo, representam guardiões e bobos do Sr. Carnaval. Adicionamos a este grupo, três casais de nobres, fazendo uma menção à corte momina e, para finalizar, uma mulher representando o “povo”.

É importante alertar que os figurinos carnavalescos, no caso da Comissão de Frente, devem vestir os bailarinos e contribuir para os movimentos de suas coreografias. Portanto, há um cuidado especial para que os figurinos não atrapalhem e, ao contrário, possam tornar seus brincantes “críveis” em seus respectivos personagens, assim como no teatro.



Figura 02 – Figurino completo e finalizado do Sr. Carnaval
Fonte: Mayra Castro e Priscilla Baetá

Na imagem a seguir, Figura 02, mostramos o personagem Sr. Carnaval. Nele, optamos por “engordá-lo” utilizando o recurso das mangas e calção bufantes, sabendo, também, que essa é uma das características da indumentária renascentista. Utilizamos o verde turquesa como cor de base para o figurino e o combinamos com tons terrosos, como bronze e ouro velho. Observamos que o colete verde é feito com o tecido próprio do mercado carnavalesco chamado de lamê irizado. A fim de “rebaixar” o tom muito vivo do verde, usamos um tecido telado e bordado em dourado, com motivos geométricos, para sobrepor o tom de verde do casaco. Empregamos

o mesmo tecido verde do colete no forro do calção, e aplicamos lamê cobre em tiras adereçadas com galões dourados e paetês verdes. Esse processo se repetiu nas mangas da capa em tecido devorado marrom. A escolha da cor verde faz uma

referência a uma das cores da Escola de Samba Império da Tijuca, mas em tonalidade mais baixa do que a usada no pavilhão daquela agremiação. Tanto no colete, quanto na capa, nossa principal intenção foi utilizar algumas cores do quadro de Brueghel, além de contrastar com a cor do figurino de sua oponente, a D. Quaresma, que veremos mais adiante. Finalizando o figurino do Sr. Carnaval, chamamos atenção para o adereço de cabeça, que teve sua estrutura feita em papel couro revestida com os



Figura 03 – Figurino completo e finalizado da D. Quaresma
Fonte: Mayra Castro e Priscilla

tecidos já descritos no figurino e finalizado com penas de pavão e faisão tingidas em tons acobreados.

Na Figura 03, D. Quaresma foi representada com um figurino em duas peças: *corselet* e saia. Essa silhueta é própria do final do renascimento, na qual a cintura é bem apertada (pelo uso do *corselet*) e contrasta com o volume da saia (afastada do corpo pelo uso de enchimentos), conforme LAVER (1989, p. 90) e KÖHLER (1989, p. 346). Na saia, há uma sobreposição de renda preta e dourada, por cima de um tecido com relevo texturizado (conhecido como *jacquard*) violeta com

motivos religiosos. Essa sobreposição forma uma espécie de “V” invertido que remete à indumentária espanhola, também por conta da sobriedade do preto, comum àquela localidade, fato descrito por LAVER (1989, p. 88). A seleção de cores desse figurino, ainda, referencia-se no imaginário que fazemos sobre sua simbologia religiosa, quando destacamos os tons arroxeados e violáceos, próprios da Igreja católica, durante o período da Quaresma. Outros detalhes confirmam o recato da representação da figura da D. Quaresma, como nas mangas compridas e utilização de gola alta e armada,

conhecida como rufo. Na cabeça, uma armação de arame foi recoberta com tecidos e telados dourados, enfeitados com pedras, paetês e plumas roxas. Há, ainda, um véu telado preto até a altura da cintura, representando uma mantilha religiosa.

Todo o processo de confecção dos figurinos passa pela modelagem das peças, corte nos tecidos, costura e, finalmente, adereçamento. Contamos com duas equipes distintas para a realização dos figurinos desta Comissão de Frente. A primeira era composta por modelistas, cortadores e costureiras. A segunda, basicamente, de aderecistas.

Para o trabalho de modelagem, corte e costura foram contratados prestadores de serviços, "importados" do campo da moda e figurino teatral. No entanto, a segunda equipe, de aderecistas, foi formada por alunos previamente selecionados, de acordo com suas habilidades e aptidões. Alunos, tanto do campo da moda, quanto da área de figurinos que estão em seu processo de formação e fizeram do atelier de carnaval, um "laboratório" experimental.

Entendemos que tanto nas artes, quanto no figurino, a formação é de cunho teórico-prático, sendo a prática a tônica da profissão, pois o "fazer" é que possibilita um aprendizado que ultrapassa a sala de aula.

Seja na utilização de processos estudados em salas de aula teóricas, seja no imprevisto da utilização de materiais inusitados (como é o caso do carnaval), percebemos o olhar de encantamento que se dá quando cada aluno consegue materializar seus desejos em adereços e peças deste figurino.

CONCLUSÃO

Este artigo empenhou-se em descrever e analisar o processo de confecção dos figurinos carnavalescos realizados para uma Comissão de Frente, tendo por base o

quadro “A luta entre o Carnaval e a Quaresma”, do artista renascentista Pieter Brueghel.

A revisão dos modos de produção dos figurinos e práticas carnavalescas, entendidos como fantasias e adereços, para as Escolas de Samba se fez extremamente necessária por revelar alguns caminhos, técnicas, processos, profissionais e espaços desenvolvidos, ao longo do tempo, no universo do carnaval.

A produção dos figurinos carnavalescos revela muito sobre quem os realiza, onde são feitos, permitindo a sobrevivência de parte da sociedade brasileira, como fenômeno de identidade cultural. Além disso, parece-nos que a produção destas fantasias carnavalescas supre “uma necessidade” de dar realce a quem os veste, ao levarem consigo um pouco da arte e do tema aqui tratados pelo artista Pieter Brueghel, em sua cena de batalha que, em alguma medida se espelha na própria festa carnavalesca contemporânea.

FERREIRA (1999, p. 115) reforça a ideia de que o profissional responsável pelos figurinos das Escolas de Samba, até meados do século XX, era oriundo de outras práticas em que contava com a habilidade manual e foi somente a partir da década de 1960, com a chegada de artistas da academia, que essa situação passou por modificações que vemos refletidas no nosso trabalho.

No entanto, MAGALHÃES (1997, p. 52) revela que, com o passar do tempo, a semelhança entre os figurinos de carnaval e aqueles desenvolvidos para as produções teatrais, demonstrado também por nós ao longo deste artigo, pode ser observada no processo de ensino/aprendizagem da oficina de carnaval, na Universidade.

Essa constatação nos leva para outro ponto a ser destacado neste trabalho: os figurinos e outras produções deste tipo, atualmente, parecem se encontrar “em aberto” ou em “transição” (conforme revelou GRABURN, 1976, p. 16), principalmente, pelo alto grau de profissões correlatas tanto à moda, quanto ao figurino e ao carnaval,

nos espetáculos teatrais, produções televisivas e nos desfiles de Escolas de Samba e blocos carnavalescos.

O entendimento de algumas questões, como as que apresentamos, pode modificar o modo de visão de educadores sobre a festa carnavalesca e os produtos gerados a partir de sua preparação. Ademais, áreas afins como as descritas devem estar mais conscientes e conhecedoras de outras realidades (e necessidades).

BIBLIOGRAFIA

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. *"Para brilhar na Sapucaí: hierarquia e liminaridade entre as escolas de samba"*. In: *TEXTOS ESCOLHIDOS DE CULTURA E ARTE POPLARES*. Rio de Janeiro: UERJ / Instituto de Artes, 2010 (na ficha catalográfica consta 2007).

BECKER, Howard S. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *"Mundos artísticos e tipos sociais"*. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BOMFIM, Gustavo Amarante. *Idéias e formas na história do design: uma investigação estética*. João Pessoa: Universitária, 1998.

BOURDIEU, Pierre. "Mercado dos bens simbólicos". In: *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinus, 2003.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. "Festa e contravenção: os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro". In: CAVALCANTI, Maria Laura e GONÇALVES, Renata (Org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

_____. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CIVITA, Victor. *Mestres da pintura: Brueghel*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

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

FARIAS, Júlio Cesar. *Comissão de frente: alegria e beleza pedem passagem*. Rio de Janeiro: Literis Ed., 2009.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

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

GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GRABURN, Nelson. *Ethnic and tourist arts: cultural expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California, 1976.

KAMITA, João Masao. "A janela do mundo: a arte no renascimento". In: CAVALCANTE, Berenice [et. Al.]. *Modernas tradições: percursos da cultura ocidental (Séculos XV-XVIII)*. Rio de Janeiro: Access, 2002.

KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LAVIER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAGALHÃES, Rosa Lúcia Benedetti. *Fazendo carnaval: The making of carnival*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997 (na ficha catalográfica consta 1977).

MANN, Nicholas (coordenador). *Renascimento*. Tradução Alexandre Martins. Barcelona: Ediciones Folio S.A., 2006.

OLIVEIRA, Madson L. G. de. *Imaginários da criação: o tempo e o espaço dos souvenirs carnavalescos*. Rio de Janeiro: PUC - Rio (Tese de Doutorado), 2010.

SABINO, Marco. *Dicionário da moda*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SANTOS, Nilton Silva dos. "Estilo autoral e individualidade artística: os carnavalescos no carnaval". In: CAVALCANTI, Maria Laura e GONÇALVES, Renata (Org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SOMMERMAN, Américo. *Inter ou transdisciplinaridade?: da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes*. São Paulo: Paullus, 2006.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Mesa Redonda 1 : Carnaval e figurino

Transcrição do evento “A academia e o samba: encontro de culturas” realizado no dia 23 de fevereiro de 2011 no Centro Universitário SENAC como parte das atividades da linha de pesquisa em Cultura e Consumo²¹

Participação de Juliana Machado de Queiroz ²², Sidney França²³ e Fernando Estima de Almeida²⁴

Mediação: Maria Eduarda Araujo Guimarães²⁵

1-Figurino de carnaval e moda

Juliana Machado de Queiroz

***Juliana Machado de Queiroz:** Bom dia eu vou falar um pouco sobre a pesquisa, mais uma pesquisa um pouco mais prática da minha área que eu sou modelista então, o que eu faço é construir roupa e eu vou começar falando da pesquisa e como a pesquisa prática é importante e não é só a prática, mas você precisa da teoria para construir a roupa, minha apresentação é um pouco mais voltada para área de moda, mas eu acho que o método de pesquisa serve para qualquer área. Então eu começo falando um pouco da definição da pesquisa bem abrangente, ação ou

²¹ Organizado pelos professores pesquisadores do Centro Universitário SENAC Fernando Estima, Maristela de Souza Goto Sugiyama e Maria Eduarda Araujo Guimarães.

²² Designer de Moda com formação em Modelagem pelo Centro Universitário Senac/SP e Pós-graduada em Figurino e Carnaval pela Universidade Veiga de Almeida/RJ. Professora de graduação na área de moda, atuando nas disciplinas de Moulage, Modelagem Plana, Criação e Desenvolvimento de Produtos, desde 2007. Pesquisadora na Área de Moda, atualmente esta envolvida no projeto “O acervo do Balé Triádico: Análise, Restauração, Catalogação e Acondicionamento na Modateca”, que preserva os figurinos e a memória da reconstituição do famoso Balé Triádico de Oskar Schlemmer, apresentado originalmente na década de 1920. Trabalhou com o estilista Samuel Cirnansck no desenvolvimento de modelagens e exposição para a SPFW. Atua como freelancer no desenvolvimento de modelagens femininas.

²³ Carnavalesco da Escola de Samba Mocidade Alegre de São Paulo

²⁴ Fernando Estima de Almeida é Mestre em Hospitalidade, pela Universidade Anhembi Morumbi e professor e pesquisador do Centro Universitário SENAC – fernando.ealmeida@sp.senac.br

²⁵ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas e professora do curso de Design de Moda do Centro Universitário SENAC

efeito de pesquisar, busca indagação, inquirição, investigação, o que é isso? O pesquisador é curioso ele tem vontade de descobrir o que acontece e de entender como funciona. O meu envolvimento com o figurino, eu vou contar um pouco a história, eu comecei a graduação de modelagem e durante o curso eu tive interesse pela construção de figurino e isso fica evidente no trabalho de conclusão de curso que é o TCC.

No TCC de modelagem precisamos construir algumas peças algumas roupas que são de 3 á 5 roupas, você faz e você tem as imagens e faz a interpretação dessas imagens, a minha proposta foi de reproduzir 3 indumentárias do século XVIII, não só o que você enxerga por fora, mas vendo todas as peças que compõem essa roupa. O que eu utilizei para a pesquisa?

Eu fui pesquisar o contexto histórico do século XVIII, entender o que acontecia neste período pra entender o como era essa roupa e porque dessas roupas e dessas formas. Partir pra pesquisa da indumentária e das estruturas, essa roupa é bem diferente do que estamos acostumados hoje, então eu fui entender como eram essas roupas e como era a forma porque pra chegar naquele volume todo tinha uma estrutura, então também fui identificar a quantidade de peças, pra chegar aquela roupa tinha mais ou menos de 6 á 8 peças pra compor aquilo tudo uma coisa vestida por cima da outra e entender essas etapas do vestir até para construir o que vem por baixo e compondo as camadas até chegar na parte que a gente enxerga que é a parte de fora. A Segunda parte é o entendimento da roupa da época e adaptação de recursos atuais de modelagem, costura e aviamento. Bom a aviamento é tudo aquilo que compõe a roupa, então, não só o tecido mais a linha, os botões, os zíperes.

Então eu fui entender e pesquisar essa modelagem, como era construída a roupa porque a modelagem de época é bem diferente da modelagem que a gente trabalha

hoje, então, eu precisei entender como era essa modelagem para poder adaptar a técnica que nós usamos.

Uma pesquisa de tecidos, entender o tecido, identificar o tipo de tecido e qual era o caimento para adaptar para o atual, e uma solução de fechamento da roupa, como essa roupa entrava e como essa roupa saía. Esse foi um dos trajes que eu selecionei para a reprodução, a imagem dele. Esse foi segundo traje, esse segundo eu só tinha essa foto, era única foto então não era a foto da peça inteira e para chegar na construção dessa roupa eu vou mostrar no processo, mas, eu tive que fazer quase que montar um quebra-cabeças eu fui buscando outras imagens do mesmo período que tivessem relação com essa forma até conseguir construir essa roupa. E o terceiro traje que eu selecionei, eu achei só essa foto deste detalhe e o que me encantou foi o detalhe, esse volume aqui da lateral e encontrei também o desenho técnico de como é feito essa roupa, com as partes.

Fui buscar referencias para a construção da roupa, primeiro as roupas de baixo entender que havia uma espécie de camisola que tinha um corsê e uma estrutura para aquela saia. Fui buscar imagens do período para ajudar a construir a minha roupa, outras imagens para ajudar a construir a parte de baixo até as imagens do corset e buscar peças da época pra entender como é feito, qual era a rigidez dessa roupa, pra poder chegar na roupa que eu construí. As referencias de moldes do corset e entender quais eram os recortes se isso tinha curva e se seguia a curva do corpo ou não.

Referencia de detalhamento porque no mesmo período existiam várias roupas, embora parecesse tudo muito próximo e semelhante elas tinham diferenças, pode ser uma diferença mínima, por exemplo, no caso dessa capa nas costas tem uma diferença que é essa costura, a dobradura é muito parecida mas a costura dá uma diferença enorme na roupa, são roupas muito parecidas mas elas não são iguais e isso precisava ficar presente na minha roupa, Isso daqui é um trabalho, uma lateral de uma saia,

com essa dobradura, então precisei prestar atenção nestes detalhes pra poder construir e fiz uma pesquisa de todo o detalhamento e aqui são só algumas imagens que eu selecionei. Mas uma pesquisa detalhada pra entender como era feito que tipo de detalhe e qual eu poderia usar, sendo que na minha imagem eu não enxergava tudo isso, tinha aquelas duas imagens eu não enxergava eu precisaria criar algumas coisas mas essa criação baseada num período não uma criação livre.

Detalhamentos de punho então existiam vários tipos de punho, um franzido diferente, um acabamento, um bordadinho, uma aplicação, então aqui eu tenho uma camada, nesta outra imagem eu tenho três camadas de tecido, aqui outro tipo de punho, outro acabamento outro tipo de detalhe aplicado então são várias diferenças na roupa.

A parte frontal, a maioria dessas roupas tem uma rigidez na frente, ela tem uma aplicação, não é o corset, porque o corset é a parte de baixo e isso ainda está por cima é o que você enxerga na roupa, tem vários modelos, são bem diferentes é tudo do mesmo período e cada um de um jeito e buscando isso pra entender como isso tava preso na roupa. Na pesquisa, eu não encontrei quase nada que mostrasse como isso era preso na roupa, então eu tive que criar uma solução pra poder fechar a minha roupa já que não dava pra entender eu não achei é bem difícil de entender que aqui eu tenho dois ganchinhos, neste outro eu tenho quatro, isso fica bem na frente do vestido e você não enxerga como isso é preso, e nestes outros aqui não tem nenhum ganchinho, então eu criei uma solução pra conseguir fechar essa roupa e uma solução que não interferisse na forma.

Referência pra definição de volume e silhueta então principalmente para aquela segunda imagem que eu tinha somente um pedaço da roupa eu fui buscar outras imagens que pudessem me mostrar como era essa roupa por inteiro, então eu tenho uma imagem que me mostra a lateral, o perfil dessa roupa, o tipo de volume que ela

apresenta, aqui também de outro ângulo mais é o mesmo volume, e aqui uma foto de perto pra eu entender se era um franzido se eram pregas porque tem essa diferença, sei que pode parecer um pouco estranho porque vocês não são da área de moda e estou falando algumas coisas bem específicas, mas tem diferença.

Fui buscar referências em pinturas pra poder entender porque você consegue ver o comportamento do tecido, aí você enxerga como é esse tecido e você até pode dizer qual tecido é próximo e semelhante há esse caimento, então essas referências também foram muito importantes para a construção da minha peça.

E entender também a dimensão entre a roupa e o corpo, você consegue ver que não é o corpo tem uma alteração, expande, não é exatamente o corpo, então por isso daquelas primeiras referências das armações. E essas seriam as peças finais, o tecido é cru, porque é uma exigência da modelagem para que a estampa ou a cor não interfiram na observação da forma e por isso que é cru, mas essas são as peças que construí e as imagens de referência logo embaixo. Essa é a primeira parte, o que é fundamental pra essa minha pesquisa, o que é fundamental entender qual é a finalidade dessa roupa e pra quem ela se destina. Acho que isso é o principal não só pra roupa, é o principal pra qualquer projeto, você precisa entender qual que é? Pra quem é esse projeto? Qual que finalidade disso e você vai buscar uma solução pra essa pergunta.

Depois disso, identifiquei essa minha paixão por figurino foi buscar uma formação, uma especialização, não encontrando aqui em São Paulo, fui ao Rio de Janeiro encontrei um curso, e no Rio de Janeiro tem alguns cursos de especialização já em figurino e inclusive em carnaval que é o que estou fazendo agora, sou estudante de um curso de figurino e carnaval. O carnaval acabou entrando na minha vida meio "aconteceu", eu não fui buscar o carnaval, ele acabou acontecendo, eu vi o curso que era de figurino e achei muito, muito legal e vi que tinha carnaval junto. "Tá carnaval!"

O que eu vou fazer no carnaval eu nunca tinha pensado em fazer fantasia não era uma coisa em que eu pensava, mas comecei a pensar e falei assim: Bom, as estruturas, o carnaval tem muitas estruturas e eu gosto de fazer estruturas porque isso já aparece no meu TCC, então vou encarar o carnaval também, e aí eu fui entrei no curso sem entender absolutamente nada de carnaval, entender assim o que a gente vê. Vê o desfile, vou ao ensaio de vez em quando acho muito legal, mas... sem entender como funciona como é esse universo do carnaval e aí, comecei a ficar apaixonada, por quê? Os processos de criação que tem no carnaval e que tem na moda, eles são muito parecidos e aí isso começou a me encantar porque eu comecei a entender um pouco *"Nossa é muito parecido com o que a gente faz"*, embora eu seja modelista eu também trabalho com processos de criação, por exemplo, a criação de uma solução pra fechar aquela roupa também é um processo de criação embora seja uma coisa mais prática, mas é um processo de criação também, e aí eu vou relacionar um pouco dos processos de criação do carnaval e da moda. Então tem lá:

Pesquisa de enredo X tema da coleção. É basicamente a mesma coisa é muito parecida, uma pesquisa geral sobre o assunto, você escolhe o recorte, qual parte exatamente você vai falar disso, se apropria desses conceitos e tem uma opinião sobre o assunto, é basicamente a mesma coisa, uma pesquisa do enredo e a pesquisa do tema da coleção, são pontos muito semelhantes.

Depois imagem de referencia para a criação, você busca imagens que vão ilustrar aquilo que você quer falar, uma imagem que se relacione com o tema, imagem que pode passar o clima da coleção, as referências históricas ou atuais, então isso é muito parecido numa área e na outra. Depois eu pulo pra concepção do espetáculo que é a criação do desfile, seja desfile de moda ou desfile da escola de samba é um espetáculo, os dois, é a criação de um grande evento. Daí, a criação da fantasias e alegorias X o cenário do desfile e das roupas da coleção, tudo tem que estar com a

mesma linguagem pra poder contar essa história, é a mesma coisa na moda, a mesma coisa não vou dizer, mas é muito semelhante, muito semelhante. Os dois também com pesquisa de tecidos e aviamentos pra construção das roupas, acho que tem uma diferença muito grande em relação á linguagem.

Então o carnaval ele tem uma linguagem um pouco mais direta, você informa isso de uma maneira, você passa a informação de uma maneira mais direta, na moda isso é tudo um pouco mais escondido, talvez seja porque a moda e os desfiles de moda sejam voltados para uma pequena parcela da população, você tem o desfile para poucas pessoas, então coloca como uma elite que vai ver este desfile e o carnaval ele é voltado pra todos, então acho que por isso, essa linguagem ser mais direta.

Processos de criação: para cada tipo de espetáculo você tem uma especificação pra pensar na construção dessa roupa, desse figurino, dessa fantasia. Vou falar um pouquinho de cada um: televisão, cinema, teatro, musicais, e por fim o carnaval. De novo, a questão fundamental que é pensar qual que é a finalidade da roupa e pra quem que ela se destina, esse é o ponto chave pra solucionar esse problema. Então, á partir destas questões você define conforto e mobilidade de que a peça necessita pensando qual que é a função dessa roupa e a questão da ergonomia que não é só voltada pra moda mais pra qualquer que você vá fazer, ela é fundamental na modelagem, principalmente quando você fala de figurino, porque esse figurino vai ter uma função

A TV ela aumenta essa imagem, então você tem essa imagem ampliada, então você os detalhes dessa roupa, ela precisa ter um primor de acabamento, uma escolha de tecido, os detalhes eles são ressaltados. - ai eu coloquei a imagem de alguns filmes- Essa imagem histórica, precisou de uma pesquisa grande pra entender como era esse rufo, esse detalhe envolta do pescoço, qual o tipo de tecido, você faz uma interpretação, mas isso tem que estar bem feito porque é ampliado, você está vendo

muito de perto na tela. Aqui embaixo, um filme da Chanel, esse último, é um detalhe esse recorte aqui no colete, como é um filme datado você também precisa ter uma pesquisa histórica, eu percebo que isso foi feito porque você tem um recorte que é coisa que é característica da época que é diferente de hoje, os recortes não são nas costas, eles são aqui na altura do ombro, ou deslocado um pouco pra frente, então, teve que ter uma pesquisa histórica pra poder construir essa peça de acordo com o período.

Os detalhes eu coloquei uma imagem de uma novela que passou há pouco tempo, do tecido você vai enxergar, você vai ver isso muito de perto porque a TV vai ampliar isso, então você tem que ver esses detalhes e eles têm que estar impecáveis e outro detalhe de outro filme de época também.

A questão do teatro, é que a diferença é que você enxerga que você vê isso a distância, então tem algumas coisas que você pode fingir que acontece, por exemplo, a roupa de época que tem várias camadas, no teatro como isso não vai ser visto, dependendo do teatro, não vai ser visto as etapas do vestir, você pode fingir que aquilo tem todas as camadas, você cria certa ilusão. E uma coisa que é fundamental é trazer soluções de fechamento que sejam fáceis pro ator poder trocar de roupa, porque este setor troca de roupas muitas vezes então, você precisa ter uma solução de fechamento apropriada pra isso. E a questão da iluminação também, que isso interfere na escolha de tecido e na escolha dos aviamentos também. Como é visto a distância você pode ressaltar uns detalhes da roupa, então, ressaltar botões, pra que isso fique e marque mais um período.

No caso da dança e dos musicais, quem determina a criação da roupa é o movimento que o ator faz e que o dançarino faz. Você cria uma roupa que ajude na movimentação, na dança. E os tecidos de malha são fundamentais pra isso, mas, você depende do ator, você tem que entender o que ele faz pra poder criar essa roupa.

Ai eu chego ao carnaval! O que levaria em consideração para uma criação? Levar em conta a duração do espetáculo que no caso do carnaval ele tem uma duração de sessenta e cinco, de sessenta á oitenta minutos mais ou menos, então, isso também deve ser levado em consideração pra criação dessa roupa. O ambiente, você vai pensar se isso é ao ar livre, é fechado? É dia ou noite? Você tem que pensar se vai chover ou não, tem que estar ali, não sabe que vai chover mas... E também se é de dia ou á noite. A questão dos materiais, usar fibras naturais? Usar fibras sintéticas? Materiais alternativos? Como escolher isso? E a modelagem pelo tamanho das peças, você atende a biotipos diferentes, então você vai ter desde o P até o GG, como trabalhar com isso e com esta questão da modelagem.

Ai tem algumas questões pro Sidney, o conforto e a funcionalidade, o que é principal: se seria o conforto dessa peça ou atender essa função? Aqui também conforto e funcionalidade, eu to colocando algumas imagens pra ilustrar isso. Custo e benefício, você tem o material – que material é isso – pena de faisão; você tem essas penas de faisão e você tem o material que imita isso e que á distância você não percebe, e então tem que pensar também pra quem que é essa roupa, qual que é o custo benefício. Dia ou noite? Eu tenho um desfile á noite, você percebe essa roupa com muito brilho e eu tenho uma baiana também num desfile de manhã e ela não tem brilho, não tem a quantidade de brilho que tem aquela roupa. Isso também é pensado? Você tem que levar em consideração porque você fica sabendo se o seu desfile é de manhã ou de noite bem antes, acho que foi em agosto agora, você fica sabendo disso bem antes, você sabe em agosto e o carnaval é em fevereiro, acho que isso também deve ser levado em consideração na construção dessa roupa, na criação.

Os materiais, sintético ou natural? Qual que é a vantagem de um, qual que é a desvantagem e como usar estes materiais.

As modelagens, dos diferentes biotipos, uma solução, por exemplo, malha, você usa malha você pode ter um tamanho único, que atende a qualquer corpo, mas se você tem outra modelagem de outro tecido, você usa P faz o P, M e G, essa modelagem tem que ser mais ampla pra poder vestir qualquer pessoa. E aqui mais algumas imagens pra ilustrar. Os detalhes, olha a riqueza de detalhes da roupa, por mais que ela seja vista á distância ela tem uma riqueza nos detalhes que é impressionante, e referências históricas também, pesquisa histórica.

Acho que pensar em ergonomia na bateria é algo fundamental, porque a pessoa vai lá no desfile e está tocando e você tem que pensar numa roupa que não atrapalhe, que ajude a pessoa a trabalhar, ela está lá trabalhando, ela está tocando o tempo inteiro e essa roupa não pode incomodar, eu acho uma questão fundamental é pensar na ergonomia dessa roupa. Ah! Eu coloquei essa imagem que eu acho linda, e da pra ver bem a estrutura das saias, tem uma leveza essas saia que é impressionante e isso também de uma referência histórica, e você consegue enxergar esses volumes no século XIX, por exemplo.

E a dimensão, como houve um crescimento dessas roupas, ai eu tenho essa foto – essa primeira aqui – Que se eu não me engano é da década de 70, e é uma porta bandeira, e eu tenho uma porta bandeira atual, olha a dimensão dessa roupa como tudo aumentou, é porque que tudo isso aumentou? Também é outra questão. Bom, pensando no ambiente e no aumento dessas roupas e entender um pouco isso, eu entendo que isso aumentou pela construção do Sambódromo, porque a visão que você tem da roupa ela se modificou, então, anteriormente você tinha uma visão do desfile que era ou do mesmo nível ou um pouco acima. Hoje, você tem o sambódromo que é uma coisa gigantesca logo, você enxerga tudo isso por cima, então essa roupa foi crescendo, onde ela cresce? Ela vai crescendo mais é uma super valorização da cintura pra cima, você cresce isso mais no ombro e cabeça, então se eu voltar as imagens

vocês vão ver que tudo é maior da cintura pra cima, tudo cresceu. E ai eu tenho um vídeo, rapidinho, de um desfile de 1980, eu vou passar um pedacinho – a imagem não é muito boa eu não vou ampliar senão fica um pouquinho ruim, só pra vocês entenderem como era e como é.

É 1980 isso, e ai eu queria que vocês observassem principalmente a altura dos carros, como é diferente, o carro ele é muito, muito mais baixo e muito menor do que é hoje. Hoje você tem carros gigantescos, e as fantasias como tudo é muito mais solto, tudo muito mais leve.

É o desfile da Portela. E dêem uma olhada no espaço, que tem alguns pedaços que mostra bastante a arquibancada. Olha o ombro como está livre, você tem um adereço de cabeça mais seu ombro está livre, é bem diferente. Então eu vou mudar, deu pra perceber. E eu peguei o desfile da mesma escola, da Portela, do desfile de 2009, e ai já percebiam a diferença do espaço, você enxerga o sambódromo e olha a altura dessa arquibancada e ai se percebe a dimensão dos carros como tudo é muito mais gigantesco e as fantasias é como elas cresceram – olha o tamanho do carro – Ai você percebe como o espaço ele interfere nessa construção. Eu acho que deu pra ilustrar as diferenças.

Bom eu acho que é isso, o carnaval ele vem se profissionalizando, prova disso são essas coisas como a construção do sambódromo, isso vem profissionalizando o carnaval com a criação de graduações e especializações voltadas para o carnaval e isso é muito forte no Rio de Janeiro. Os profissionais com formação acadêmica estão entrando no universo do samba que isso é fantástico porque antes você não encontrava isso e isso agora vem acontecendo e vem crescendo muito. Quando você entra em um ambiente do samba é valorizado o profissional que está lá, que já tem aquela vivência, aquela experiência, e alinhar os dois conhecimentos daquilo que você

tem e que você vê na universidade e que você vai aprender ali na prática. É isso, Obrigada.

2 – As etapas de construção de um desfile de escola de Samba

Sidney França

***Sidney França:** Bom, primeiramente um bom dia á todos. Então eu já começo primeiro agradecendo a oportunidade de estar aqui hoje como o Fernando disse, aliás, Fernando muito obrigado pela abertura de estar aqui hoje no SENAC, como você disse há nove dias do carnaval, realmente a minha vida está uma loucura, mas, eu poderia jamais negar esse convite, essa possibilidade de que não é valiosa só pra quem ouve, mas também pra mim, já que, como foi dito aqui, a aproximação do ambiente acadêmico com o a escola de samba cria a valorização da cultura no sentido mais amplo, já que a cultura se beneficia de uma série de conhecimentos de metodologia que é útil para construção do espetáculo chamado carnaval, então, começo agradecendo mesmo, principalmente ao Fernando Estima que é professor aqui do SENAC, que também é integrante da Mocidade Alegre, eu acredito que a maioria de vocês saiba, mas é sempre legal dizer. E também pedindo uma desculpa até porque hoje a minha voz está péssima, minha vida anda de cabeça pra baixo, só pra vocês terem uma noção eu dormi 4h da manhã de ontem pra hoje, quer dizer, já é hoje, porque hoje é o dia das escolas de Samba de São Paulo entregar as pastas de jurados, e o que são as pastas de jurados? Nós temos que montar um book pra que o jurado acompanhe o nosso desfile sabendo qual é a proposta da escola, então o jurado ele

olha a escola que desfila é claro, e também acompanha esse book pra entender tudo o que a escola criou e está ali apresentando, se existe uma fidelidade, enfim, algo bastante criterioso. Então, peço até um pouco de desculpas á vocês pela voz meio debilitada.

Enfim, vamos lá! Meu nome é Sidney França, sou carnavalesco da escola de samba Mocidade Alegre que é uma das escolas mais tradicionais e vitoriosas do carnaval de São Paulo, isso não é auto-propaganda, é porque a escola tem realmente todo um histórico com uma importância é uma página fundamental na história do Carnaval da Cidade de São Paulo – A Mocidade Alegre – E a minha formação, pra concluir a minha apresentação, sou formado em Economia pelo Mackenzie, então não tenho nada de formação acadêmica voltada a arte, a pesquisa, a história que as pessoas sempre imaginam. Ah! O Carnavalesco é um artista plástico, nem sempre. Como a nossa professora disse aqui, muitas vezes as pessoas surgem no carnaval quase que por um acidente, esse é o meu caso também, então a minha formação em Economia, não é arte, não é design, não é moda como as pessoas imaginam. Só que a gente cria uma interação com o ambiente, com a cultura, é uma identidade cultural que faz com que você assimile toda a engrenagem que faz aquilo tudo acontecer. Então hoje eu desenvolvo um trabalho focado com a criação de um desfile de escola de samba.

Falando um pouquinho, rapidamente sobre a Mocidade Alegre, acabei de dizer que é uma das escolas mais tradicionais de São Paulo, é uma escola fundada em 1967, por um grupo de amigos e esses amigos eram liderados por um carioca, uma pessoa que veio do Rio de Janeiro chamado Juarez da Cruz já falecido e essa escola se estabeleceu na Vila Mariana aqui em São Paulo isso em 1967, mas em 1970, foi para o atual endereço, no Bairro do Limão – Zona Norte de São Paulo, onde permanece até os dias atuais.

A Mocidade Alegre tem como característica um ambiente familiar, acolhedor. Uma Escola de Samba que sabe receber. Tanto que, um dos principais departamentos da nossa escola se chama Departamento de Turismo Receptivo, pra vocês terem uma noção a nossa escola treinou um grupo de pessoas com o auxílio do SEBRAE pra poder fazer um receptivo, tanto pra turistas internos da própria cidade que não conheçam a Escola, mais, também turistas de fora. Então a nossa escola aposta muito nessa questão de como receber, de como acolher a quem chega. Nós temos pessoas que conseguem abordar um turista falando inglês, japonês e francês. A escola tem toda uma estrutura voltada para o receptivo, então a gente não se preocupa só com o desfile de carnaval.

Outra coisa importante, pra comentar com vocês referente a Mocidade Alegre, é uma escola que dentro da identidade do carnaval de São Paulo representa a inovação, é uma escola que sempre busca formas diferentes de se fazer aquilo que todo mundo já faz, então, está no DNA, digamos assim, a busca por soluções, tecnologias, conceitos sempre diferenciados. Isso não vem de hoje, do meu trabalho, isso vem mesmo da identidade da escola já que foi a primeira escola de samba de São Paulo a ter um departamento cultural, isso na década de 70. A escola não tinha nem 10 anos de existência, mas já existia um departamento cultural, e esse departamento cultural foi fundado por um acadêmico, por uma pessoa que estudava Direito no Largo do São Francisco. A mocidade é uma escola que sempre teve uma proximidade muito forte com o ambiente acadêmico, é a pioneira digamos assim das escolas de São Paulo nesse intercâmbio entre o ambiente da Escola de Samba e a Universidade. Hoje o que eu faço é só manter esse padrão, essa tradição e essa identidade da Mocidade Alegre com o meu trabalho.

Falando um pouquinho sobre o meu trabalho dentro da Escola de Samba, qual é a função de um carnavalesco? Qual é um papel de um carnavalesco?

Tecnicamente falando o carnavalesco é o profissional responsável pela criação do desfile. Quando a gente fala em criação é toda a sua gama de responsabilidades, o significado da palavra criar. Desde a definição do tema, o enredo, que na verdade é o tema da escola de samba, passando pela pesquisa pra criação visual de alegorias e fantasias, acompanhando o que a gente chama de pilotos, então cada ala tem um piloto, cada carro alegórico tem uma maquete, então é tudo muito estudado. Existe um planejamento para que tudo seja construído e produzido fielmente ao piloto e com adequação aquilo que a Escola tem como proposta de desfile.

Então é função do carnavalesco não só a concepção, mas o acompanhamento da produção também. Eu sempre brinco na Escola de Samba que eu sou o primeiro a trabalhar, porque tenho que definir o tema da escola, e o último também há parar de trabalhar porque o meu trabalho só encerra quando fecha o portão e a escola passou pelo desfile. Digamos que, quando as pessoas esqueceram que existe carnaval, eu to lá pesquisando o tema para o próximo ano, então eu tenho essa sorte e peso, responsabilidade comigo. Tecnicamente é isso, a função do carnavalesco - criar, só que criar é muito amplo, então a idéia é explicar á vocês o processo de criação. Pra vocês entenderem, é lógico que estou falando da realidade da minha Escola, o meu trabalho da Mocidade Alegre que possa de repente não servir para as outras 13 Escolas de Samba do Grupo Especial de São Paulo.

Falando pelo padrão de trabalho da Mocidade Alegre, tudo começa há 15 dias de um resultado de um carnaval, então quer dizer, nós vamos desfilar agora dia 05/03, a Mocidade Alegre é a terceira escola á desfilar no sábado de carnaval, 00:40 de sábado para domingo, e a apuração vai ser no dia 8/03, terça-feira de carnaval, isso significa que mais ou menos lá pro dia 20/03, eu tenho que apresentar pra diretoria da escola três opções de tema para o carnaval 2012. Agora imagina a minha cabeça pensando em um carnaval que está há nove dias para acontecer, mas na verdade eu tenho três

pesquisas prontas porque o meu contrato prevê que eu tenho que entregar pra diretoria da escola três opções de tema e essa diretoria entra em um consenso e vai definir pra mim qual é o melhor deles. E assim que eles definirem qual é o melhor, eu tenho que me reunir com o departamento cultural da escola pra me aprofundar nas pesquisas desse tema para que em abril de 2011 eu entregue um escopo, uma sinopse de como a Escola vai se apresentar no ano de 2012. É um trabalho que digamos, é muito cronológico, então as pessoas imaginam “mas o carnaval deve ser algo tão avulso, cada um se comporta como quer, folia oba-oba”. Não! Hoje uma Escola de Samba pra ela ser competitiva, pra ela fazer um grande desfile que hoje o desfile da Escola de Samba se tornou um espetáculo, essa é a verdade, se tornou um grande espetáculo. Ainda tem sim, traços de cultura popular mas, o processo é profissional, então é como eu disse á vocês, eu tenho 15 dias depois de um resultado de Carnaval pra apresentar três propostas de tema que vai ser escolhido pela diretoria.

Uma vez escolhido esse tema eu vou pesquisar e explorar o máximo de recursos de visual e de representatividade, cenografia, coreografia, e ai enfim, explorar artisticamente tudo que esse tema definido tem á oferecer. E aí mais ou menos em maio eu tenho que apresentar para a comunidade, existe uma festa na Escola pra apresentar publicamente esse tema, pra imprensa, pra comunidade, pra outras Escolas de Samba, enfim, a Escola divulga oficialmente o seu tema em maio. Só que quando se divulga, eu já redigi a sinopse. O que é a sinopse? A sinopse é um texto de uma lauda, essa sinopse ela tem que conter todas as idéias centrais do que eu quero para o próximo desfile da Escola, como a escola irá apresentar este tema, por exemplo, vamos utilizar como exemplo pra ficar tudo muito didático pra vocês esse carnaval de 2011. Nós definimos isso em Março de 2010, nós definimos que o tema da Mocidade alegre pra 2011 seria “*Carrossel das Ilusões*”. O que é Carrossel das Ilusões? Aonde eu fui pra tirar essa idéia? O tema da Escola de 2010 era o Espelho, o nosso tema foi o

espelho, e dentre as pesquisas que eu fiz eu achei muitas referências, muita informação pra poder falar do espelho e uma das partes que mais me encantou foi justamente o espelho como elemento de ilusão, quase todas as peças de mágica, os truques, shows de ilusionismos, apelam pro espelho. Então a ilusão e o espelho tem uma proximidade muito grande só que não cabia mais dentre tantas informações relevantes colocar num tema do espelho a ilusão, então isso virou um outro carnaval.

Então o “Carrossel das Ilusões” foi um tema que um pedacinho do carnaval passado que eu pesquisei e desmembrou num outro desfile. Isso então em Março de 2010 definiu-se que o tema da Escola seria “Carrossel das Ilusões”. Em maio eu apresentei pra comunidade, pra imprensa e também no site da Escola e está até hoje lá pra quem entrar: www.mocidadealegre.com.br, essa sinopse ela mostra cronologicamente de como a escola vai desfilar com o tema “Carrossel das Ilusões”. Hoje o regulamento dos desfiles das Escolas de Samba de São Paulo, prevê que têm que ter no máximo cinco carros alegóricos, cinco alegorias. E o número de alegorias no desfile de uma Escola de Samba pontua quantos setores o desfile vai ter, porque o desfile da Escola de Samba nada mais é que um teatro em movimento onde cada carro alegórico fecha um ato, digamos assim, então você tem uma série de alas e vem o carro alegórico que encerra aquele capítulo do tema.

Hoje o desfile de uma Escola de Samba é dividido em cinco setores, como se fosse um livro de cinco capítulos, ou uma peça de teatro em cinco atos, onde cada carro alegórico é o auge desse ato representado. E aí o primeiro setor do desfile da Mocidade Alegre de agora de 2011, ele se chama “*Uma Delirante Viagem no Carrossel das Ilusões*”. O que é isso? Dentro das minhas pesquisas e da minha piração, por que agente tem que dosar inspiração com transpiração, então a gente tem que suar pra poder pesquisar, mas também tem aquela dose de poesia de brincar com o tema, deixar ele leve, ao mesmo tempo que ele seja didático, mas que ele tenha uma carga

poética relevante, já que o desfile da Escola de Samba tem esse dom de encantar e das pessoas ficarem hipnotizadas com aquela festa cheia de cores, formas, volume de dança enfim. E a abertura do nosso desfile de agora de 2011, como eu disse á vocês se chamou "*Uma Delirante Viagem ao Carrossel das Ilusões*". Qual foi a minha idéia? Que cada um que se entregue ao desfile da Mocidade Alegre, vai entregar a sua mente a ilusão, e uma vez entregando a sua mente a ilusão você ganha o direito de embarcar no carrossel que te leva á mundos de ilusão. O nosso carro abre-alas, o carro que abre o desfile da Mocidade Alegre daqui á nove dias, ele é um parque de diversões. Como assim um parque de diversões? Quem entregar a sua mente ao desfile da Escola, á ilusão, vai embarcar nesse carrossel, é como se a sua mente se tornasse um parque de diversões que dentro de toda aquela loucura te leva há outros mundos de ilusão. Pra vocês terem uma noção da complexidade da questão pra construir isso, nós contratamos técnicos do Hopi Hari [parque de diversões em São Paulo], pra construir esse parque de diversões, porque a Roda Gigante gira, o Carrossel gira, a montanha russa sobe e desce. Como eu disse á vocês, hoje o carnaval ele se tornou muito profissional, hoje uma Escola de Samba gasta muito, para vocês terem uma idéia o nosso desfile de 2011 está orçado em 3 milhões e meio de reais, entre serviço, produto, mão de obra, material, enfim ai vai.

Hoje o desfile da Escola de Samba se tornou um espetáculo. Voltando a questão do tema que foi definido lá em março, depois que a gente apresentar o primeiro setor que é embarque nessa viagem, nessa ilusão e conheça o carrossel, o segundo setor ele vai apresentar o mundo da criança, a ilusão infantil, já que a criança vive a ilusão com a máxima verdade. A criança acredita que a ilusão não passa de uma grande verdade, nós adultos sabemos quando agente está sendo iludido, mas a criança acredita naquele mundo paralelo que ela constrói que os brinquedos ganham vida, que os animais conversam os amigos imaginários. Então a Escola vai mostrar uma série de

elementos poéticos que retrata a ilusão infantil e o carro alegórico que fecha esse segundo setor. A *Terra do Nunca*, Petter Pan, Capitão Gancho, Sininho, isso tudo, agente vai criar uma ilha que vai ser a *Terra do Nunca* no segundo carro alegórico onde vai ter a nau do capital gancho, a árvore encantada, os meninos perdidos, a sininho, a Wendy, enfim, toda uma alegoria voltada pra esse clima da *Terra do Nunca* pra retratar fielmente a ilusão da criança o universo infantil.

Depois que a gente falar sobre o universo infantil, a gente vai para o terceiro setor que se chama "*Abracadabra, Magia e Ilusão*", ou seja, depois que você embarcou No Carrossel e conheceu a *Terra do Nunca*, qual é o outro mundo de ilusão que a Escola te propõe a conhecer? As mágicas, os truques e o ilusionismo. Então nós vamos ter a ala do coelho que sai da cartola, os jogos de cartas, shows de ilusão, enfim, todo um contexto poético que fale do abracadabra, e o terceiro carro alegórico se chama também abracadabra que tem um Mandrake enorme, cartas de baralho, cubos giratórios e nesse carro vem um ilusionista que é o Issao Imamura, japonês ilusionista que ele vem fazendo magias, truques em cima do carro para poder entreter a platéia, a arquibancada. Depois a gente vai pro mundo do cinema, que hoje o cinema 3D é uma referência de ilusão ótica, então nós vamos ter um carro que vai ser uma sala de cinema. Mas uma vez a gente teve que ir atrás de técnicos para poder criar efeitos de imagens tridimensionais, óculos 3D. Nós vamos mostrar neste quarto carro alegórico o clima da ilusão ótica através dos efeitos tridimensionais de uma sala de cinema, então, o carro alegórico será uma sala de cinema.

E ai nós vamos fechar o desfile de 2011 mostrando o carnaval, vamos fazer uma metalinguagem, nós vamos mostrar o carnaval como uma festa de ilusão, já que por 65 minutos uma Escola de Samba transforma uma realidade do dia a dia em uma grande ilusão, uma festa onde a ilusão é o combustível da alegria e ai nós vamos fazer uma homenagem neste último carro alegórico aos carnavalescos de todas as outras

Escolas de Samba de São Paulo, porque eles são os magos da ilusão, que na arte de criar transforma durante 65 minutos a realidade em ilusão. Então quer dizer: é o Carrossel que te leva a esse mundo de ilusão através de um parque de diversões, que te leva a conhecer a Terra do Nunca, que vai para o Abracadabra, o cinema 3D e termina no próprio carnaval que é aquela festa que se auto-homenageia digamos assim trazendo pra si a responsabilidade de ser guardião da ilusão por 65 minutos. Essa é toda uma costura literária que eu produzi pra que a Escola apresente agora em 2011. Então quer dizer que o carnaval está sendo agora em março só que isso já estava pronto, concebido pelo menos teoricamente as pesquisas que eu fiz em maio de 2010, existe um planejamento muito grande. Tudo isso que eu falei pra vocês, técnico de Hopi Hari, técnico de cinema é tudo um trabalho estrutural que a escola teve que adquirir recursos financeiros e também operacionais, pessoas que viabilizassem essa construção, essa concepção de idéias pra que tudo funcionasse como eu imaginei. Em maio, definido o tema, definida a pesquisa, definida a linguagem de como eu quero abordar esse tema, o próximo passo são os desenhos, projetos de carros alegóricos e fantasias, eu passo mais ou menos de maio até julho, exatamente 3 meses desenhando os carros alegóricos e as fantasias das alas.

Hoje a Mocidade Alegre desfila com 5 carros alegóricos, 25 alas e cada ala tem 100 pessoas, 4 casais de Mestre Salas e Porta Bandeira, mas a comissão de frente e todos os destaques. Destaques são aquelas pessoas que vão encima dos carros alegóricos com roupas de luxo, algumas dessas roupas pra vocês terem uma noção, chegam a custar de 15 a 20 mil reais. É um trabalho muito grande, eu tenho que desenhar em três meses praticamente, eu fiz as contas esses dias, se eu não me engano foram 287 figurinos, mais os carros alegóricos que tem que ter a perspectiva frontal, lateral e planta baixa. Claro que tudo isso também demanda de um conhecimento não só artístico, mas técnico.

Eu já fiz curso no SENAC de Auto-cad pra poder construir a planta baixa dos carros, agora depois do carnaval eu vou começar um curso em uma Escola de cinema aqui em Moema chamada Melies pra construir o carro alegórico em maquete eletrônica, a escola de samba também utiliza de recursos tecnológicos pra conceber e construir o carnaval. Existe todo um processo de construção, criação e viabilidade da festa.

Uma questão que eu acho que seria interessante explicar pra vocês também acabou de dizer que o desfile da Mocidade imagina que vai gastar num total entre 3 milhões e 3 milhões e meio. Quando a gente fala em 3 milhões de reais as pessoas imaginam “ah! Eles devem obter este valor facilmente”, também é outro esforço da escola, obter recurso financeiro pra custear o desfile. A prefeitura de São Paulo ela entrega para cada Escola de Samba do grupo especial 500 mil reais, 500 mil a Prefeitura. Fora a Prefeitura nós temos como verba fixa a verba da Rede Globo, porque a Globo para transmitir com exclusividade ela paga os direitos de transmissão que dá entre 180 a 200 mil reais, algo nesse valor, então já são 700 mil. Fora isso nós temos uma parcela na vendagem dos ingressos e camarotes do próprio sambódromo, então o Anhembi ele vende através do Ingresso Fácil, os ingressos pra arquibancadas, mesas de pista, cadeira de pista, frisas e camarotes, tira o custo do evento e o que sobra, o que se considera lucro é dividido igualmente entre as Escolas que desfilam no grupo especial, entre as três fontes de receita fixa que é venda de ingresso e camarotes, Rede Globo e Prefeitura dá mais ou menos 850 mil reais, por ai, a diferença a Escola tem que levantar com parcerias, venda de fantasias, aluguel de quadra durante o ano pra eventos empresariais, a Escola faz muitos shows durante o ano, tem a boutique, tem o bar, então, a Escola tem que movimentar também a sua estrutura pra poder arrecadar o valor total do seu carnaval, isso significa que a diretoria da Escola faz um trabalho gigantesco de captação de recursos para poder viabilizar o desfile que eu

criei, quer dizer, a Presidente sempre brinca – ‘você é quem cria pra eu gastar’, eu falo: Ah! Presidente é assim né! Então cada um tem o seu papel.

Mas, enfim, como o processo de é mais ou menos nesse modelo que eu disse á vocês. Eu vi aqui no powerpoint da professora algo muito interessante sobre indumentária, que é muito próximo do que eu faço também, porque depois que estão desenhadas todas as fantasias das 25 alas da Escola o próximo trabalho é construir um piloto de cada fantasia, entra exatamente no planejamento que ela disse que fez pra construir lá a peça do século XVIII, eu faço praticamente o mesmo processo, eu tenho que fazer uma pesquisa bastante ampla pra poder conceber esses 25 personagens do desfile, as 25 alas, isso considerando que esses 25 figurinos tem que estar amarrados com o tema central, então quando eu digo pra vocês que o setor 2 da Terra do Nunca vai apresentar a ilusão da criança significa que entre o carro abre-alas que é o primeiro carro alegórico e o segundo que é a Terra do Nunca eu tenho 8 alas, essas 8 alas tem que fazer referência a ilusão infantil, existe um fio condutor pra que eu desenvolva dentro de uma pesquisa ampla quais serão os temas dessas alas. Por exemplo, eu comecei com a ala, vamos pontuar agora, numerar as alas que nós teremos entre o primeiro e segundo carro alegórico só pra vocês terem isso como exemplo do que eu quero dizer. A primeira ala depois do primeiro carro alegórico que é a ala número 1 das 25 se chama "*Uni-Dune-Te*", eu escolhi justamente pra poder mergulhar no universo infantil, então é uma ala que vai ter 3 figurinos, Uni-Dune-Te, só nesta ala eu já tenho 3 figurinos, ou seja, 30 pessoas de "*Une*", 30 pessoas de "*Dune*", 30 pessoas de "*Te*", isso significa que tenho que fazer um piloto de cada uma dessas três fantasias ai o piloto obedece justamente á pergunta central da apresentação dela. Qual é a função desse figurino? E há quem ele se destina? É exatamente essa a minha maior questão, a função é ilustrar através dessa indumentária um pedaço de uma peça

literária que eu criei, de um desenvolvimento de tema que eu tenho que apresentar de forma eficiente, de forma convincente.

Coreograficamente dizendo, quanto o corpo dela está dentro do samba com o tempo do desfile. Quer dizer, imagine que a Escola está tocando samba e a pessoa está num ritmo totalmente alheio, a pessoa está fora do compasso, está fora do tempo do desfile musicalmente e coreograficamente falando esse é o quesito evolução a expressão corporal. Se eu não construo uma fantasia que de liberdade para as pessoas dançarem eu estou comprometendo o quesito evolução. Olha só, além de comprometer a própria representatividade cênica e plástica do desfile através da indumentária eu posso comprometer a liberdade da pessoa dançar e ser julgada como uma evolução espontânea, como uma interação corporal espontânea durante o desfile. Então é tudo muito entrelaçado, um quesito pode abordar o outro. Então como eu disse a vocês, bateria, samba enredo, evolução, harmonia, fantasia entra nessa questão do figurino diretamente, temos também o enredo, ou seja, o jurado também analisa o quanto eu explorei do tema que eu mesmo oferecesse a Escola, isso também é julgado, temos também mestre sala e porta bandeira que é o casal que carrega a bandeira, o pavilhão da Escola, eles são julgados pela dança, comissão de frente, a comissão de frente é aquele grupo de no máximo 15 pessoas que através de um movimento cenográfico e coreográfico tem que montar uma coreografia uma dramaticidade, mas também apresentar a escola para o público, isso também entra como mérito de julgamento – acho que eu falei todos – Bateria, evolução, harmonia, samba enredo e alegoria, olha justo o meu quesito principal eu ia esquecendo. Alegoria que são os carros alegóricos, eles também são julgados como cenografia sobre rodas é como se fosse um cenário sobre rodas em movimento durante o desfile. Esses são os nove quesitos, todos estão entrelaçados e o meu trabalho impacta diretamente em todos eles porque, por exemplo, bateria: as pessoas falam “bateria é quando eles

estão tocando os instrumentos”, mas se eu não construa uma fantasia que dê liberdade pra eles tocarem os seus instrumentos eu estou comprometendo também o desempenho deles na percussão. Como eu disse agora, se eu não construo uma fantasia que dê liberdade de movimento o próprio folião o componente da Escola não consegue evoluir, não consegue dançar dentro do compasso do samba com liberdade, com fluência de forma espontânea. Quer dizer o meu trabalho, o meu papel é criar e essa criação impacta diretamente no contexto do desfile da escola.

Referente também a questão do papel do carnavalesco, do trabalho do carnavalesco na Escola de samba sofreu uma transformação junto com o que você viu aqui no vídeo que foi a evolução do próprio carnaval na década de 70 para 80, na transição da década de 70 para 80, o carnaval ainda era muito amador mas, não no sentido pejorativo da palavra, dizer que as pessoas não sabiam construir é que era outro perfil de carnaval, de evolução de Escola de samba. A Escola de samba era um elemento de integração cultural essencialmente focada nas classes D e E, era extremamente popular, de lá pra cá a classe média surgiu na Escola de samba e isso exigiu também que a Escola de samba requeresse uma série de aspectos organizacionais para atender essa demanda mais exigente. Por exemplo, pra vocês terem uma noção melhor do que eu estou dizendo, hoje na Mocidade Alegre se uma pessoa for desfilar ela têm que assinar um termo, imagine que vocês queiram desfilar na Mocidade Alegre, vocês terão que assinar um termo de responsabilidade sobre a fantasia. Por quê? Se você chegar no dia do desfile com essa fantasia quebrada, rasgada, faltando parte, você não vai desfilar, e antigamente quando você falava para uma pessoa pouco instruída... Você não vai desfilar... a pessoa chorava e ficava no canto dela, hoje em dia a pessoa vai no PROCON, entendeu? Então quer dizer, a Escola de samba teve que acompanhar a evolução da sociedade e de novos públicos que entraram no ambiente da Escola de samba e ela teve que adquirir uma série de

hábitos, estruturas e formalidades pra poder conviver com essa nova realidade. Da década de 70 pra hoje, o público da Escola de samba Mocidade Alegre mudou e isso também contribuiu para o quem ela mostrou que foi a grandiosidade das fantasias. Acredito que não só o público que mudou muito dentro da Escola de samba, a televisão. Na década de 70 não existia a transmissão pelo menos no carnaval de São Paulo, não existia a transmissão ao vivo. Em meados da década de 80 pra cá a transmissão ao vivo fez com que as escolas se tornassem mais grandiosas, vaidosas, pensassem mais nos detalhes que constroem o seu visual.

Além disso, o próprio sambódromo, aqui em São Paulo o carnaval passou por vários pontos de desfile. Na década de 60 desfilava no Ibirapuera, sabe onde monta a árvore de Natal do Ibirapuera, onde tem o Obelisco, aquele pedaço todo era o carnaval de São Paulo na década de 60, dali foi para o Anhangabaú, Vale do Anhangabaú, depois para Avenida São João, depois para Tiradentes e de lá para o Anhembi, para o Sambódromo que foi construído em 1991, o primeiro desfile no Sambódromo foi em 1991. Estamos agora em 2011 completando 20 anos de Sambódromo, e isso é recente para São Paulo.

Isso tudo foi somando para que o carnaval se tornasse mais espetáculo e cada vez menos uma festa totalmente espontânea. Hoje o nosso trabalho de construir um desfile é equilibrar é dosar o que é popular e o que é sofisticado, entre o que é espontâneo e o que é entretenimento profissional, um show ou espetáculo criado pra encantar, hoje a Escola de samba vive esse dilema, até que ponto ela é popular na essência das suas raízes da onde ela veio, até que ponto ela vai virar Broadway. Esse é o maior dilema das Escolas de samba a gente tem que dosar pra que a gente consiga caminhar e levar tradição e evolução passo á passo. Bom, alguém quer perguntar alguma coisa referente aos desfiles das Escolas de samba alguma dúvida que eu possa ter gerado em vocês e de repente não ter respondido em algumas das minhas falas?

Participante da platéia: Bom dia, eu queria fazer uma pergunta mais voltada para o tema da sustentabilidade, como as escolas estão trabalhando pra ficar com olhar voltado para o material que elas usam, para o lixo que acaba ficando pós carnaval, conta um pouco sobre isso pra mim, por favor?

***Sidney França:** Até pouco tempo, quando eu falo muito pouco tempo é até o carnaval de 2007, não existia nenhum programa oficial junto as Escolas de samba de São Paulo que focasse na questão da sustentabilidade e também da responsabilidade ambiental e ai o SEBRAE ofereceu um programa. O SEBRAE tem sido muito parceiro do carnaval de São Paulo, isso é muito legal comentar.

O SEBRAE tem uma série de programas focados no carnaval das Escolas de samba especificamente, um deles é a questão da sustentabilidade, então as escolas de samba de São Paulo desde 2007, elas estão sendo preparadas, através desse programa e o que foi solicitado pelo SEBRAE é que cada Escola enviasse uma comitiva de no máximo quatro pessoas, existe hoje uma junta dentro do SEBRAE onde cada Escola nomeia quatro representantes pra poder fazer um trabalho de sustentabilidade. Ano a ano, isso está repercutindo cada vez mais, expandindo nas Escolas de São Paulo. No primeiro ano foi muito fraco, no segundo ano um pouquinho mais agora já estamos com isso mais consolidado. Hoje quando termina um desfile de Escola de Samba, elas já tem mais conhecimento técnico do que fazer com o material que sobra, o que se pode dizer que reaproveita com mais ênfase, com mais frequência é isopor, as esculturas dos carros alegóricos se usa muito pra construir a esculturas. Quando volta para o nosso barracão que é o local específico pra construção dos carros alegóricos sempre é feito um reaproveitamento do isopor, hoje 80% do que usou num desfile de um carnaval é reciclado para um próximo, isso já impacta bastante.

Ferragem, os carros alegóricos, tem toda a estrutura de serralheria, reaproveitamos muito da serralheria também, e arame das fantasias, porque tudo que sustenta as fantasias é aramado, costeiro, cabeça, então a gente procura também reaproveitar a aramagem. Agora, tecido se perde muito, pena se perde muito até porque a maioria das pessoas não devolve as fantasias, então a gente acaba não tendo um índice muito grande de retorno pra poder fazer um reaproveitamento considerável.

***Participante da platéia:** A história das grandes empresas, alguma coisa podia se pensar uma idéia de eles estarem devolvendo as fantasias como se devolve pilha, como devolve celular.

***Sidney França:** Só que assim, ai entra duas questões. Uma que já é feita essa conscientização. Quando uma pessoa retira uma fantasia para desfilarmos ela recebe o manual do desfilante, junto com a fantasia vai o manual com várias dicas, dentre essas dicas nos temos lá: Se você não for utilizar mais a fantasia após o carnaval, devolva pra Escola, isso já existe. Só que assim, a pessoa pagou pela aquela fantasia, muitas vezes, não, sempre, ela tem o direito de não devolver e muitas vezes ela não devolve. Nós não podemos considerar que 100% das fantasias retornarão e das que retornam muitas vezes não se aproveita quase nada porque pedra, tecido, tudo isso se perde no contexto.

***Participante da platéia:** Vocês têm algum museu, alguma coisa dentro da escola com as fantasias?

***Sidney França:** Não, até porque não tem como montar esse museu dentro da escola porque a estrutura é bastante enxuta, para poder viabilizar o carnaval da

escola. Talvez quando a Escola tiver um ambiente maior, porque a nossa quadra é alugada, a nossa quadra é um espaço bastante modesto, mas quando a Escola tiver um espaço definitivo, talvez construa um acervo e tenha algumas peças de amostragem, mas hoje não tem. Só completando a sua questão, pra ir além da questão da sustentabilidade fora o carnaval, porque a sua pergunta foi bem específica quanto ao desfile só que também esse programa aborda o dia a dia da escola. Coleta de lixo seletivo, enfim, então tudo isso está sendo preparado dentro da Escola, não só para o dia do desfile, mas pra quadra que tem milhares de pessoas, centenas de pessoas que freqüentam a escola por semana através dos projetos sociais, dos ensaios de final de semana, essas pessoas dentro da quadra tenham um comportamento de responsabilidade sócio-ambiental.

***Participante da platéia:** É só uma observação e uma pergunta. A sustentabilidade intangível que eu diria esse é o amor pelo carnaval, a gente faz uma observação que é um ano de preparo, 3 milhões e pouco de grana, mobiliza para a preparação uma carpintaria extraordinária, uma dinâmica extraordinária onde quase cinco mil pessoas ao final e entre todo mundo acaba se envolvendo mesmo, e é um produto cultural de uma hora, o ciclo de vida de uma hora, quer dizer, o que move tudo isso? É garra. É o amor pelo carnaval, é amor, é paixão. Mesmo que ele tenha esse caráter de entretenimento e de business que foi uma evolução normal e importante, é gostoso de ver as escolas de samba espontâneas das pequenas cidades, mais tudo é importante nesse movimento da cultura. Então, essa é uma observação que eu fico impressionada, uma hora de ciclo de vida, esse carnaval. E outra coisa que você falou e eu queria fazer uma pergunta pra ver como é que anda as coisas, que vocês tem um espaço pequeno pra todas as suas atividades. Vai sair mesmo a Fábrica

do Samba em São Paulo daquele jeito que saiu no Rio de Janeiro que lamentavelmente a gente viu esse incêndio?

***Sidney França:** Primeiramente, a senhora disse sobre a questão da alegria, da espontaneidade. Realmente, a gente sempre brinca que o desfile de uma Escola de Samba tem tudo pra dar errado e na hora dá certo. É uma festa que tem tudo pra dar errado, porque imagine só você juntar 3.500 pessoas aonde cada uma tem que saber a sua posição, o seu momento, a sua roupa, a sua adequação e o seu papel dentro daquele contexto, então a porta-bandeira sabe que ela está ali porque tem que carregar a bandeira da Escola, o ritmista tem que estar ali porque tem que tocar os instrumentos, o cantor pra cantar o samba, o destaque pra dar 'tchau' lá encima do carro alegórico e brincar com as pessoas, a passista pra sambar, a baiana pra girar. Então é um grande quebra-cabeças onde são várias peças que na hora teria tudo pra dar errado, mas é tanto planejamento que na hora dá certo. Só vem completar o que eu disse agora á pouco a nossa maior questão, o nosso maior enigma para quem trabalha nos bastidores da Escola de Samba é crescer, é fazer cada vez mais e melhor mais sem perder a alegria e a espontaneidade. Tem que saber dosar as coisas só como complemento desta sua observação.

***Participante da platéia:** A alegria ai entraria no ambiente acadêmico como uma categoria das Ciências Sociais a ser estudada que é um fenômeno.

***Sidney França:** Aliás, é um retrato da identidade do perfil brasileiro.

***Participante da platéia:** Pode ser que não seja felicidade, mas alegria.

***Sidney França:** Exatamente, pode ser que não seja uma felicidade plena mais que naquele momento a alegria, falando antropologicamente, alegria do povo brasileiro acaba sendo canalizada dentro de um inconsciente coletivo retrata a força do espírito brasileiro. Mas enfim, falando referente a Fábrica dos Sonhos; o que é a Fábrica dos sonhos pra quem não está interado com esse assunto? A Prefeitura de São Paulo já dispensou um espaço que é do lado do sambódromo, é próximo ao sambódromo do Anhembi para construir o que se chama de Fábrica dos Sonhos, lá será construído quatorze galpões, um para cada escola de samba do grupo especial para construir os seus carros alegóricos e as suas fantasias. É o que no Rio de Janeiro já existe chamado Cidade do Samba, então aqui em São Paulo será a Fábrica dos Sonhos. Esse complexo de criação de carnaval, ele não vai ser só para a construção do Carnaval mais também pra criar um museu do carnaval, vai ter lá dentro a primeira Faculdade Paulistana de Carnaval como já tem no Rio de Janeiro, vai ser um complexo de memória, formação e construção do carnaval de São Paulo. É o que a gente acredita que vai ser um divisor no carnaval Paulistano. Hoje qual é a situação desse projeto? O espaço esta reservado, já existe da Prefeitura a certeza que o ambiente vai ser construído naquele espaço, tanto que lá existia um clube de beisebol que foi transferido pra outra região, o espaço já foi publicado no Diário do Município e todo tramite legal já foi consolidado. Houve a licitação da Empresa que vai fazer a construção desse espaço e a idéia é que comece em meados de Agosto/Setembro de 2011. Pelo que a Prefeitura fez até agora tudo leva a crer que este projeto vai ser realmente concluído, não tem nenhum movimento que nos leva a desacreditar deste projeto. Só para concluir a sua fala, você disse sobre a Cidade do Samba do Rio que agrega os barracões das Escolas de Samba e que recentemente aconteceu uma tragédia, onde três barracões pegaram fogo, se incendiaram e inclusive uma das Escolas que é a Grande Rio perdeu 100% do seu carnaval faltando 28 dias eles perderam tudo. E ai, aqui em São Paulo, o Diário de São

Paulo, a Folha, todo mundo veio perguntar pra nós das Escolas de Samba, “Ai o que vocês acham? Vocês não acham perigoso construir todos os barracões lado á lado e se dá uma intempérie, um problema técnico ou climático vai prejudicar todas as Escolas”. Olha pelo menos falando a minha opinião, é mais benéfico do que maléfico porque o acidente você previne, você tem que criar mecanismos pra que, não digo zero, mas pra tudo praticamente na vida – não existe zero% - Mais que minimize ao máximo a possibilidade de ocorrer o que aconteceu lá. Nós não podemos generalizar e acreditar porque pegou fogo e pode disseminar de uma Escola para outra aquilo condena toda a idéia de se criar um ambiente profissionalize o evento foi uma fatalidade que poderia ser evitada se o projeto de combate a incêndio fosse um pouco mais eficiente.

***Participante da platéia:** Quantos profissionais envolvem e estão ligados á você em todo esse processo, se eles são remunerados, se existem profissionais do samba remunerados dentro da sua equipe? Quantos são e como faz pra se tornar um profissional do samba?

***Sidney França:** Legal, muito bacana a pergunta dele aliás, é algo sempre que eu gosto de dizer que as pessoas canalizam, existe dentro do carnaval, é que de repente nem todos vocês tenham um contato muito próximo com as Escolas de Samba, mas existe dentro da escola o endeusamento da figura do carnavalesco isso já é cultural. Quando as pessoas entram na Escola de Samba as são meio que um *Big Brother*. Na primeira semana você raciocina como quem está de fora, na segunda semana você já se vê mergulhado naquilo de maneira que você não consegue ter um distanciamento, então quem vive a Escola de Samba percebe que algumas figuras, algumas pessoas elas são até supervalorizadas e o meu papel é um desses as pessoas acham que o carnavalesco é o mágico! É dotado de super-poderes, ele vai criar pra

mim uma fantasia maravilhosa, e ai eu vou lá, e a passista nossa! Que a minha fantasia vai ser a mais bonita, que não vai ter passista mais bonita que eu, vou ganhar o troféu do Diário de São Paulo, enfim, existe um endeusamento de algumas figuras dentro da Escola de Samba, como a porta-bandeira. As pessoas vão Escola de Samba e olha a porta-bandeira e fala: *Que maravilha aquela mulher girando com a bandeira, que lindo que coisa hipnotizante.* Só que ela é humana como qualquer outra pessoa, ela ta ali pra desempenhar um papel cultural que isso é tradição, assim como eu. Eu sempre gosto linkando com a pergunta dele, eu sem a minha equipe não seria nada, tudo bem que a faisquinha inicial é minha eu dou o *start* da coisa, eu tenho a idéia, a criação e eles complementam seja com pesquisa, seja no dia a dia mesmo construindo o carnaval é uma equipe, como ele perguntou e é bastante pertinente. Quem são essas pessoas de onde elas vieram e como elas chegaram lá e como elas se mantiveram lá melhor dizendo. Hoje, falando de novo pela Mocidade Alegre dentro do nosso barracão – lembrando que barracão é um galpão onde se constroem os carros alegóricos e as fantasias - neste local nós temos aproximadamente 87 pessoas, entre costureiras, serralheiro, marceneiro, escultor, pintor, infestador, enfim. Entre todos os profissionais da mais ou menos, 87 pessoas contando já comigo. Todas essas pessoas que trabalham lá em horário comercial e chega nessa época de carnaval já não é mais horário comercial a gente vira a madrugada são todas remuneradas, são todos profissionais. A costureira recebe, o serralheiro, marceneiro, escultor, pintor, e ai vai, todo mundo é remunerado. 80% da nossa equipe vêm de Parintins, são artesãos de Parintins, porque hoje a mão de obra mais funcional para gama de efeitos de movimento de cenografia vem de Parintins pras Escolas de São Paulo. Digamos que mais ou menos 65 profissionais desses 87 são de Parintins e o restante é daqui de São Paulo, todos remunerados, só que fora essas 87 pessoas nós, temos vários ateliês terceirizados, porque quando eu digo que lá no barracão nós fazemos as fantasias, nós

fazemos os pilotos, então eu disse que nós temos 25 alas e cada ala tem 100 fantasias. Lá dentro nós fazemos o piloto só que a Escola contrata ateliês terceirizados pra fazer. Tem 25 ateliês espalhados em São Paulo onde cada ateliê reproduz 100 peças daquelas que nós reproduzimos lá dentro, se nós falarmos de empregos indiretos a coisa extrapola mais ainda, agora o que é dentro do nosso barracão são mesmo com essas 87 pessoas, os cinco carros alegóricos, as oito fantasias que são quatro casais de mestre-sala e porta-bandeira, a comissão de frente que algo que é muito sigiloso, ela tem que ter uma fantasia impactante mais também funcional. Eles vão quase todos os dias provarem as roupas, as fantasias mais estratégicas e exclusivas são feitas lá dentro, agora as 25 alas que é produção em série são 25 ateliês terceirizados fora. Lá dentro nós temos 87 e eu não sei se precisar neste momento o número exato mais com certeza passa de 500 pessoas se somar os 25 ateliês terceirizados que a escola contrata.

*E a estrutura Administrativa?

***Sidney França:** Administrativamente a Escola tem uma secretária, uma equipe de manutenção, que é encanador e eletricista que é formada por cinco pessoas, tem um motorista e um design gráfico que é um rapaz que cuida do nosso site, então ele é exclusivo da escola não é uma empresa fora que faz isso, administrativamente a escola conta com nove pessoas, é bem enxuto. Agora a produção do carnaval que demanda uma contratação de pessoas em um número maior.

***Fernando Estima:** Se você quiser a gente tem o desfile de carnaval de 2009 pra você.

***Sidney França:** Ah é legal, tranquilo vamos lá, 2009 legal.

Esse foi o primeiro carnaval que eu assinei como carnavalesco da Escola. Em 2009 foi o primeiro carnaval que eu assinei como carnavalesco da Escola, foi 2009, 2010 e agora 2011 nesses anos nós fomos campeões e o tema da Escola era do Coração, falava do coração e olha que ironia do destino no início da minha fala eu disse á vocês que um dos fundadores Juarez da Cruz ele veio do Rio de Janeiro e fundou a Escola com um grupo de amigos, em 2009 o tema da Mocidade era o coração e nós ganhamos o carnaval falando do coração e não é que o fundador da Escola teve um ataque cardíaco no dia do resultado, saiu, foi para a UTI e faleceu do coração 7 dias depois. Olha que coisa né!

Aqui eles prepararam uma apresentação do carnaval de 2009, vocês vão reparar o seguinte: a abertura do desfile ela é toda dourada, vocês irão reparar que o início é todo dourado e o que acontece, a entrada da escola era o Egito porque nas minhas pesquisas os egípcios acreditavam que o coração era um símbolo da razão e não da emoção, eles acreditavam que pensávamos pelo coração e não sentíamos como hoje tem nessa leitura poética, uma pirâmide.

Esse era o carro do *Moulin Rouge*.

Esse carnaval ele foi do ano de 2009, como eu disse a Escola se tornou campeã e foi o sétimo campeonato da escola este. Já em 2010, pra vocês terem como o carnaval agora é técnico, rigoroso e criterioso, em 2010 nosso tema era o espelho foi um dos desfiles mais impactantes que já passaram pelo Anhembi, foi muito bonito, forte um momento muito eletrizante. Quando a gente terminou o desfile a gente tem credencial, o pessoal da diretoria e tal, terminou o nosso desfile a gente foi até a lateral da pista pra ver a próxima escola que desfilaria após e todo mundo da mídia, o pessoal da Globo que conhece a gente – *"Nossa! Parabéns, não tem como a Mocidade Alegre não ganhar já ganhou, já ganhou"*. Ai no outro dia sai no Diário de São Paulo – Mocidade

Alegre é nota 10 – aquela comoção toda. Ai, no dia da apuração, na última nota do último quesito quando o Chico Pinheiro fala na Globo assim: *“Agora se a Mocidade Alegre tirar um 10 ela é a Campeã do Carnaval”*, ai o cara da locução do carnaval fala – Mocidade Alegre nota 9,75 ai a gente desmonta né! Por quê? Foi um trabalho tão gigantesco, tão grandioso, tão pleno e ai você fala: Caramba, 9.75! E a Escola ficou em 2º lugar na última nota do último quesito. Só que é assim, cria aquele sentimento de frustração as pessoas ficam nossa como que perdeu? As Escolas de Samba recebem uma pasta, elas são julgadas, tem 5 jurados para cada um dos nove quesitos, são 45 jurados espalhados pelo sambódromo e uma semana depois do resultado do carnaval a Liga das Escolas de Samba apresenta cada escola a sua pasta de justificativa. O jurado quando ele uma nota, até nota 10 ele tem que justificar ele não pode simplesmente: gostei, 10. Porque o julgamento não é subjetivo ele tem que julgar com parâmetros muito claramente estabelecidos, então existe o manual do julgador onde está pautado tudo que ele tem que levar em consideração e tudo que ele tem que ignorar dentro do contexto do julgamento, e ai veio lá que ele deu 9.75 porque apagou uma fita de LED porque na comissão de frente nós colocamos um rapaz todo vestido de branco com fitas de LED, essas fitas RGB que trocam de cor, ficam vermelho, verde, azul, porque dentro do contexto do enredo eu coloquei que o primeiro espelho era a própria vida humana já que o homem foi feito a imagem e semelhança do criador. Deus quando fez o homem, isso está no Gênesis, é Bíblia, então o que eu coloquei que o primeiro espelho é a própria vida já que nos somos a imagem e semelhança do criador. Então ele era o criador, já que ninguém viu Deus, eu coloquei que o criador era um cara todo de branco e iluminado já que de Deus emana a Luz de onde inspira a vida e ele veio todo iluminado, em um dos movimentos coreográficos, ele abriu a perna e foi fazer um passo e estourou um fio, e esse fio apagou todos os LEDs da perna direita, o jurado viu – 9.75 – Então nós perdemos o campeonato 2010 por causa de um LED que foi

apagado na perna direita. Olha como o carnaval é criterioso. A Mocidade Alegre é a Escola mais regular dessa década, ela ganhou em 2007, foi vice em 2008, ganhou em 2009 e foi vice em 2010. Então ela está em 1° e 2° e vamos ver se agora a gente desempata e em 2011 tem que ganhar.

O que acontece, em 2008 a Escola também ficou em 2° lugar a Vai-Vai foi Campeã daquele ano também por 0.25 e na última nota, só que em 2008 foi porque caiu um leque de pluma da comissão de frente, quer dizer, por muito pouco uma Escola de Samba perde um carnaval. Mais alguma pergunta? Tranquilo? Podemos encerrar.

Obrigado pela manifestação carinhosa e os aplausos e estejam todos convidados nesta sexta feira ao último ensaio na rua enfrente a quadra da Escola, no sábado é o último ensaio no Anhembi no sambódromo agente ensaia na pista e no domingo é o último ensaio na quadra, então apareçam lá.

Obrigado.

Mesa Redonda 2: O Carnaval de São Paulo e Imagens do Carnaval

Transcrição do evento “A academia e o samba: encontro de culturas” realizado no dia 23 de fevereiro de 2011 no Centro Universitário SENAC como parte das atividades da linha de pesquisa em Cultura e Consumo²⁶

Participação de Maria Aparecida Urbano²⁷, Olga Rodrigues de Moraes Von Simson²⁸ e João Kuclsar Kulcsar²⁹

Mediação: Nanci Rodrigues Barbosa³⁰

***Nanci:** Boa tarde á todos é um prazer estar participando desse encontro pra refletir sobre o tema A Academia e o Samba – Encontro de Culturas trazendo então olhares distintos e perspectivas múltiplas pra gente entender essa questão esse tema do carnaval e nós temos na nesta Segunda mesa a Professor Maria Aparecida Urbano pesquisadora do carnaval há mais de 30 anos com uma experiência enorme e comentadora dos desfiles das Escolas de Samba de São Paulo pela rádio Jovem Pan, ela também é autora de um dos livros que estão sendo apresentados aqui pra que agente entre em contato que é “ Carnaval e Samba em Evolução na Cidade de São Paulo”. A segunda Professora convidada é Olga Rodrigues de Moraes Von Simpson ela é Doutora e pesquisadora nesse tema está ligada a UNICAMP e é também autora do livro “O Carnaval em Branco e Negro”, e traz nesta conversa aqui conosco uma abordagem histórica e sociológica sobre o tema.

²⁶ Organizado pelos professores pesquisadores do Centro Universitário SENAC Fernando Estima, Maristela de Souza Goto Sugiyama e Maria Eduarda Araujo Guimarães.

²⁷ Pesquisadora do carnaval com atuação em várias escolas de samba de São Paulo e comentarista da Rádio Jovem Pan durante os desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial no Sambódromo Paulistano.

²⁸ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo é professora da Universidade Estadual de Campinas.

²⁹ Mestre em Artes pela University of Kent at Canterbury é professor pesquisador do curso de Fotografia do Centro Universitário SENAC.

³⁰ Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo é professora pesquisadora do do curso de Audiovisual do Centro Universitário SENAC.

E o Professor João Kuclsar está á caminho e assim que ele chegar iniciará a apresentação. Eu sou Nanci, professora aqui do SENAC do curso de Audiovisual e nós estabelecemos essa ponte aqui com o Professor Fernando justamente porque em uma das aulas de Cultura Brasileira eu o convidei pra falar sobre o tema e nós fomos depois com alguns alunos acompanhar umas atividades da Escola Mocidade Alegre e acho que esse é um tema extremamente rico importante pra gente pensar e refletir sobre as relações sociais, culturais e da vivência desse mundo simbólico maravilhoso e que permite agente entender um pouco mais este momento de vida e toda a carga simbólica, alegre e visualmente muito interessante. Só pra gente ver o que foi combinado aqui, temos apresentação dos três palestrantes trazendo a suas contribuições e depois agente abre par um debate. O tempo previsto para cada uma das falas em torno de 25 a 30 minutos para a gente ter depois um tempo de conversa.

1-Carnaval de São Paulo

Olga Rodrigues de Moraes Von Simson

***Olga:** Eu queria começar contando pra vocês quem eu sou de onde eu venho, qual é a minha posição dentro desse mundo do carnaval. Eu sou formada na Faculdade de Filosofia e Ciências e Letras aqui da USP na área de Ciências Sociais e minha especialização dentro das Ciências Sociais é a Sociologia da Cultura e pertenci desde a época de graduação e pertenço ainda á um centro de pesquisa dos mais antigos lá do departamento de Ciências Sociais que é o Centro de Estudos Rurais e Urbanos – o CERU – quando eu estava na verdade finalizando a graduação e querendo pensar num mestrado e num doutorado houve uma série de discursos entre os pesquisadores do CERU e chegamos a conclusão que as classes populares da cidade de São Paulo já eram muito conhecidas pelo aspecto do trabalho e que faltavam pesquisas que dessem

conta do tempo de lazer dessa população. E aí três grandes vertentes se formaram no CERU para pesquisar esse tempo do lazer. Uma se voltou para o aspecto religioso e se concentrou principalmente na Umbanda que estava num crescimento muito grande nessa época, isso era começo dos anos 70. A outra na verdade se preocupou com o crescimento enorme que existia na época do futebol de várzea, que era também uma atividade importantíssima nos finais de semana, principalmente nos finais de semana das classes populares, e uma terceira pensou no carnaval como outro caminho pra pensar na verdade esse lazer da classe popular e eu, então, resolvi escolher o campo do carnaval, mas pensando o carnaval sob o enfoque da cidade.

Na verdade eu não entendi naquele primeiro momento porque eu construí o meu campo de pesquisa sob esse olhar e só fui compreender isso depois que estava tudo terminado e que eu já tinha defendido o doutorado e que já estava indo para a edição do livro. Eu não sou nascida em São Paulo, eu nasci no interior do estado, em Jaboticabal e vim com 3 anos de idade morar na cidade de São Paulo e, para mim, essa cidade que não era minha de origem era um grande enigma e eu queria na verdade conhecer em maior profundidade a cidade. Minha avó paterna morava nos Campos Elíseos e a cada 15 ou 20 dias a gente ia visitá-la, nos pegávamos o bonde na Lapa e íamos até a Praça Marechal Deodoro e depois havia um caminho de uns cinco ou seis quarteirões pra chegar até a casa da minha avó e, ao fazer essa caminhada, eu ia vendo as famílias negras da Barra Funda, as crianças brincando na rua, as pessoas sentadas na porta das casas conversando e aquele era um mundo completamente diverso daquele que eu vivia no Alto da Lapa e que me trazia uma grande curiosidade.

Ao estudar e ao me formar eu tinha como colegas na sua grande maioria as netas dos imigrantes italianos, espanhóis e portugueses porque a Lapa era um bairro de origem operária com um grande contingente de famílias imigrantes. Também era outro enigma que se colocava pra mim com o desejo de conhecimento e

aprofundamento e na verdade me valer do carnaval – do carnaval branco e do carnaval negro – para dar conta de entender essa cidade e de compreender a formação populacional que vai dar origem a Grande São Paulo nos seus diferentes bairros.

Então o meu trabalho com o carnaval focaliza o surgimento do carnaval popular na cidade de São Paulo através dos seus diferentes bairros, então eu tenho o carnaval branco na Mooca, Brás, Lapa, Água Branca e tenho o carnaval negro surgindo nos três redutos negros da cidade que são: Bexiga, Barra Funda e Baixada do Glicério. Na minha maneira de entender e tentar conhecer esse carnaval eu fui fazer uma parceria entre o centro em que eu trabalhava que era o CERU e o Museu da Imagem e do Som (MIS), que na época era dirigido por um amigo meu professor Bóris Kossoy que era um fotógrafo e grande preocupado com a memória imagética da cidade e me propus a trazer as grandes lideranças do carnaval de São Paulo para o espaço do MIS e, junto com o MIS, explorar a memória desses guardiões da memória do carnaval paulistano, que eram seu Nenê da Vila Matilde, Zézinho do Morro da Casa Verde, vários deles, na verdade todos os grandes nomes do carnaval antigo de São Paulo da formação original do carnaval popular, eu fui trazendo.

Para o carnaval branco de origem imigrante eu já tive mais dificuldade por que a grande maioria das famílias dos bairros operários da Lapa, Água Branca, Mooca e do Brás tinham feito um processo de ascensão social na nossa cidade, as novas gerações já não viviam mais nestes bairros operários originais, tinham se mudado para bairros de classe média e classe média alta, e nessa mudança levaram os seus avós, os seus pais e seus avós que não viviam mais no bairro onde eles tinham desenvolvido esse carnaval branco do início do século. Eu tive que buscar algumas pessoas, alguns senhores de mais idade na Lapa, na Água Branca e no Brás e muitos deles não conseguiam chegar no Museu da Imagem e do Som e não se interessavam em dar um

depoimento lá no museu e eu tive que entrevistá-los nas suas casas ou nos espaços que eles escolhessem, mas consegui colher também uma quantidade significativa de depoimentos orais sobre o carnaval branco.

Logo de início nos primeiros depoimentos que eu colhi que foi com o seu Zezinho do Morro da Casa Verde ele trouxe um conjunto de fotografias antigas que ele tinha sobre a participação do carnaval, desde a idade de 8 anos, quando ele saía levado pela mãe pra desfilhar no cordão Camisa Verde e Branco, da Barra Funda, e aí quando ele chegou com as fotografias eu disse: “Seu Zezinho é um carnaval que eu não participei que eu não conheci, eu prefiro primeiro colher o seu depoimento oral e depois a gente senta junto e o senhor vai me contar o que é essas fotografias representam o que elas contêm e quais são os dados que a gente pode perceber a partir dessas imagens”. E terminada a gravação oral eu me sentei ao lado de seu Zezinho e com a fotografia entre nós dois, começamos uma conversa. Seu Zezinho era uma pessoa muito reservada que falava pouco, mas tinha um grande processo de reflexão, quando ele respondia uma questão e depois eu fazia uma pergunta ele demorava um certo tempo para responder, mas quando ele respondia e não respondia a questão com dados brutos, ele já respondia a questão com dados trabalhados e que denotavam uma reflexão muito grande. Ao trazer a fotografia entre nós dois e começar um processo de exame e esclarecimento dessa fotografia eu percebi que a timidez e que o retraimento de seu Zezinho caíam por terra e ele se tornava muito mais loquaz, ele falava com muito mais entusiasmo e eu notei então que as fotos históricas antigas poderiam ser um argumento muito bom, o melhor depoimento do antigo carnavalesco e para permitir aos pesquisadores construir perguntas e questões melhor embasadas no processo de reconstrução dessa memória e passei a pedir a todos eles que me trouxessem as suas fotos antigas para a sessão de depoimento que a gente gravava no Museu da Imagem e do Som e quando ia a casa dos participantes do carnaval

branco pedia a eles também que fossem buscar nos seus baús, na caixa de sapatos encima do guarda-roupa as fotografias antigas que eles tivessem para ilustrar o depoimento que estavam dando.

E com isso terminado o trabalho eu tinha mais de 500 fotografias históricas sobre o carnaval de São Paulo e precisava na verdade encontrar uma maneira de integrá-las ao texto que eu havia produzido sobre essa reconstrução sócio-histórica do carnaval paulistano.

Eu me lembro que eu estava em uma das ultimas revisões do livro, era um domingo a tarde, e eu estava insatisfeita porque como eu havia feito uma espécie de álbum com as fotografias mais significativas para defesa do doutorado e tinha feito legendas muito suculentas para cada uma das imagens, a editora não quis desmontar esse álbum e preferiu editar as fotografias ao fim do livro. E eu dizia que elas precisavam dialogar com o que eu estou na verdade analisando e explorando aqui no texto. Ai nessa última revisão me surgiu a idéia no momento do texto em que eu achava que a fotografia poderia falar mais um pouco ainda sobre aquilo que eu estava discutido, colocar um pequeno ícone de uma máquina fotográfica e no centro dessa máquina fotográfica colocar o número da fotografia que constava no álbum do fim do livro, para assim permitir ao leitor quando ele quisesse se remeter a imagem para esclarecer mais profundamente aquilo que estava sendo discutido.

O meu livro tem na segunda parte dele esse álbum fotográfico e por isso vocês vão ver que cada legenda começa por uma pequena máquina fotográfica com o número que faz a ligação com o texto, que está todo permeado pelas maquininhas fotográficas que permitem essa relação. Porque que eu queria na verdade essa possibilidade? Porque eu estava convencida que as imagens fotográficas eram dados fundamentais para o processo de entendimento dos dois tipos de carnaval. Um carnaval negro que resultava de um esforço muito grande da população dos três

territórios negros de São Paulo durante todo o ano realizando uma série de atividades como romaria, bailes, piqueniques, idas a Santos e tudo mais pra coletar o dinheiro necessário pra montagem desse carnaval luxuoso que eles realizavam na época certa.

E outro tipo de visão do carnaval, que era a visão dos descendentes de imigrantes com o seu bairro definido o seu clube de bairro e a realização no carnaval no clube de bairro durante quatro dias seguidos com bailes noturnos e com matinês durante o dia para as crianças e para os jovens, produzindo, na verdade, uma riqueza muito significativa de um capital volumoso que permitia então o funcionamento do clube de bairro durante o resto do ano. Enquanto os negros arrecadavam e trabalhava intensamente durante todo o ano pra poder montar o seu desfile carnavalesco que os mostrava pra cidade branca discriminadora e voltada para o trabalho que eles eram um grupo que tinham uma cultura significativa, que eram capazes de criar no campo da arte e que se afirmavam etnicamente como diferentes do contingente branco. O carnaval era pra eles um momento de afirmação identitária, é o momento pleno de satisfação porque era o momento onde eles se tornavam os grandes atores no espaço da avenida, eles é que estavam criando, produzindo a mensagem culturalmente válida e estavam sendo reconhecidos pelo resto da população como um grupo muito significativo nessa cidade voltada para o trabalho.

E os brancos na verdade, se valendo do tempo do carnaval com os seus desfiles e com os bailes numerosos pra produzir o capital necessário que permitisse ao clube de bairro continuar reunindo o grupo de famílias imigrantes todos os finais de semana numa convivência muito significativa para a manutenção desse grupo, geralmente de origem italiana, no bairro popular da cidade de São Paulo. A grande conclusão da minha pesquisa, além da reconstrução sócio-histórica que eu elaborei, foi essa visão diferenciada que brancos e negros tinham em relação aos festejos carnavalescos, enquanto para os negros era o momento mais importante do ano, era o ápice de uma

caminhada cheia de sacrifícios e cheia de lutas para sua afirmação étnica e cultural, para os brancos ele era o momento para a produção de recursos que permitisse a convivência étnica e cultural do bairro durante todo o ano.

Em largas pinceladas era isso que eu queria trazer aqui pra vocês pra abrir a nossa discussão.

***Nanci:** Posso fazer uma pergunta específica porque a gente ainda tem um tempo na sua fala. Eu li o seu livro e há uma abordagem na questão das mulheres, se você pudesse colocar essa sua percepção na história acha que já aproveitaria.

***Olga:** Quando eu vou focalizar em um dos capítulos o tema mulher e carnaval, eu digo que na verdade a visão que a gente tem pelos meios de comunicação de massa sobre a participação feminina no carnaval é uma visão errônea, porque a gente as enxerga luxuosamente despidas no alto dos carros alegóricos, enfeitando o desfile carnavalesco. Mas, o papel feminino através do recolhimento dessas histórias e desses depoimentos tanto de homens como de mulheres é muito diverso. São elas que na verdade vão criar as condições para que as associações carnavalescas, sejam elas brancas ou negras, lideradas pelos seus maridos, filhos ou irmãos, possam na verdade funcionar de maneira adequada durante todo o ano, possam realizar o trabalho de recolha e produção desse capital necessário para a montagem do desfile e elas ficam em uma espécie de papel secundário, na sombra, trabalhando na elaboração das fantasias, ajudando na cozinha para produzir os alimentos necessários que vão ser vendidos durante os ensaios, introduzindo seus filhos, ainda crianças, no festejo e na alegria do carnaval e dando todo apoio necessário para que os seus maridos, ou seus filhos ou seus irmãos possam montar esse carnaval.

Eu me lembro entrevistando Dona Tereza, a esposa do seu Nenê da Vila Matilde ela me dizendo: *"Olha professora á cada início de ano eu renovo todos os meus eletrodomésticos"*, eu falei como assim Dona Tereza? *"Porque a verba da prefeitura não chega, as fantasias estão encomendadas, as costureiras e as bordadeiras precisam ser pagas pra que a gente possa ter as fantasias pro desfile e aí começa a dar o desespero, aí a gente começa a vender, eu vendo tudo que eu tenho dentro de casa, fico sem nada, porque é com esse dinheiro que eu vou na verdade conseguir adiantar aquilo que a prefeitura diz que vai dar e que permite que a escola vai pra avenida, depois se a prefeitura der eu posso comprar os meus eletrodomésticos de novo e me aparelhar dentro de casa, se ela não der, o que as vezes também acontece, aí é uma longa luta para devagarzinho ir comprando tudo de novo pra ter a minha casa aparelhada, então eu já sei e já espero por isso que todo ano eu vou na verdade adiantar a verba pra que o desfile aconteça através dessa venda de todos os meus eletrodomésticos aqui dentro de casa"*. Então é um papel que a maioria daqueles que estão assistindo o desfile carnavalesco, que estão na quadra da Escola de Samba muitas vezes não se dá conta, é um papel que é exercido na sombra com muita garra com muita generosidade, com muita vontade que a escola seja bem sucedida e que seu marido e seu filho, seu sobrinho se sintam reconhecidos e valorizados pelo trabalho que realizam na escola e raramente elas recebem na verdade o reconhecimento e a homenagem que merecem por essa vida voltada silenciosamente para o sucesso e para o progresso do desfile carnavalesco.

2 – O Samba e a cidade

Maria Aparecida Urbano

***Maria Aparecida:** Boa tarde á todos, pra mim é um imenso prazer estar aqui conversando com vocês. Eu não sou uma professora universitária e sim uma sambista, me considero professora sim na minha última tese feita foi na academia da Faculdade de Samba Barroca Zona Sul, é interessante falar isso porque é a única Escola de São Paulo que leva esse nome é Grêmio Recreativo Cultural Faculdade de Samba Barroca Zona Sul.

***Nanci:** Samba se aprende na escola.

***Maria Aparecida:** E por lá eu me formei também. Bom, para falar um pouco da gente, eu tenho 36 anos de avenida, comecei a minha carreira na São João Kuclsar, nos últimos anos de desfiles da São João Kuclsar, de lá para Tiradentes e da Tiradentes para o Sambódromo, sou carnavalesca e sou a primeira mulher carnavalesca de São Paulo, porque quando as escolas começaram a ter regulamentos, não existia ainda aqui em São Paulo o papel do carnavalesco. Quem era carnavalesco era a pessoa que sabia fazer alguma coisa de artesanato, sabia pintar, pregar, sabia alguma coisa e assim eram feitos os carros alegóricos, assim eram feitas as fantasias. Geralmente as escolas eram em bairros e sempre em comunidade e nessas comunidades um ajudava o outro. Quem sabia costurar, costurava. Quem sabia cortar, bordar e assim se faziam as fantasias, foi dessa forma que foram surgindo as primeiras escolas de Samba em São Paulo.

E por falar em primeira Escola de Samba em São Paulo, vamos voltar um pouquinho no tempo porque eu tenho a impressão que o que mais que vocês

gostariam de ouvir hoje é sobre a parte da imprensa falada, escrita, televisionada e internet. Vamos entrar um pouco por esse caminho, a coisa mais importante para todos nós, o que se escreve fica o que se fala evapora com o tempo, o que é feito DVD, CD pode ficar, pode sumir, nós tínhamos antes aquelas fitas enormes, depois os *cacetinhos* que a gente ia atrás das pessoas gravando, tudo isso sumiu, mas e o que se escreveu, o que se escreveu é o que se conta a nossa história. Muito antigamente aqui em São Paulo existia o Correio Paulistano [jornal], nesse Correio Paulistano é que nos aprendemos a história dos carnavais de São Paulo. Das grandes sociedades e das pequenas sociedades.

Grandes sociedades porque eram clubes de elite, que saíam com seus carros alegóricos, tudo isso aqui em São Paulo hein! Feito por artistas plásticos e no movimento e muito bonito, desfilavam no centro da cidade. E as pequenas sociedades eram as comunidades negras no começo, e se juntavam aquela comunidade e saíam como bloco, como rancho, como cordão e iam desfilando onde? Nos bairros. E o primeiro encontro dessas entidades foi, não sei muito bem, se foi na Celso Garcia, porque antes disso os negros em 1935, 1936 eles foram banidos do centro da cidade e não tinha vez nenhuma de se apresentar em lugar nenhum, então o que foi feito com a imprensa que dirigia o carnaval, eles pegaram todas essas comunidades pequenas, que eram pequenas unidades carnavalescas e levaram pro Parque Água Branca e esse parque que existe até hoje, lá eram feitas exposições de indústria, é como antigamente que nós tínhamos a aldeia aqui e tantas feiras, era feita lá e na época de carnaval eles pegaram todo esse povo das pequenas sociedades e levaram todos pra lá porque assim a cidade ficava livre dos negros, era assim os negros.

Então o que aconteceu essa época?

Em 1934, pelo jornal O Correio Paulistano nós ficamos sabendo que existia a primeira Escola de Samba porque até ai em São Paulo só tinha blocos, cordões e

alguns ranchos, e o que aconteceu é que surgiu aqui em São Paulo a Escola de Samba Primeira de São Paulo, foi criada por Eupídio Faria, ele era um negro muito alto, muito comandante de grupo e ele passou muitos anos no Rio de Janeiro e com essa passagem de lá, que no Rio de Janeiro as Escolas de Samba começaram em 1928, ele aprendeu muita coisa e veio pra São Paulo e fundou a primeira Escola de Samba de São Paulo, acontece que foi uma Escola muito bem organizada, coisa que aqui a gente não tinha, cada um fazia a sua fantasia, não tínhamos enredo, era tema, então surgia um tema, vamos desfilarmos de marinheiro, aí cada um fazia a sua roupa de marinheiro e lá ia pra avenida, se juntavam e lá iam. E era assim, cada um tinha uma proposta e ia embora.

Mas ele não, ele já vinha com tudo preparado, ele já tinha, o enredo, ele aprendeu no Rio de Janeiro, porque o enredo é importante e soube montar a Escola até com departamento feminino muito bem preparado. O que aconteceu? A primeira aparição dele em público foi na passagem de ano de 1935 para 1936, foi um sucesso, os jornais publicaram todos os eventos que ele participou, ganhou tudo que era concurso porque ele ia concorrer com esses grupos menores. Claro que ele sendo muito mais organizado ele ganhava sempre, acontece que no Brasil nos tivemos a Segunda Guerra Mundial e com ela o carnaval foi a primeira coisa que foi suspensa, e como foi suspensa, esses grupos sumiram. Mas esses grupos de samba de São Paulo, grupos negros no começo, eles eram montados, criados dentro de família, era o pai, a mãe, o tio e aí começou o vizinho, o quarteirão mais abaixo vinha e aí foi crescendo e aconteceu uma comunidade. Em cada bairro tinha uma comunidade, nessa época todo mundo parou, quando terminou a Segunda Guerra houve a volta, mais isso bem para a frente, voltaram as Escolas de Samba.

Aquelas que eram de família voltaram e continuaram que nós temos muitas até agora entre nós. A Primeira de São Paulo e funcionava da seguinte forma: a casa de

Eupídio era em Higienópolis, ele fazia as reuniões dele lá dentro da casa dele, mas ele tinha um lugar que ele fazia um encontro, que era na Florêncio de Abreu, nº51, que hoje já não existe mais. Ali quem tinha vontade de participar de uma Escola de Samba ia pra lá, então não era aquela comunidade de família e não sendo aquele grupo familiar, na volta ele não voltou porque os membros da sua comunidade eles se dispersaram e a Primeira de São Paulo sumiu. Tanto é que nosso antigo companheiro de samba, o seu Nenê, teve até alguns bate-bocas falando sobre esse assunto com ele, ele não admitia que tivesse existido outra escola de samba.

Muitos ainda admitem que a primeira Escola de Samba de São Paulo foi a Lavapés, ela é considerada a mais antiga e foi fundada em 1937, é a mais antiga de São Paulo que está aí ainda. Mas a Primeira de São Paulo existiu e muito bem. Mas o que eu queria falar é o seguinte, pelos jornais é que nós sabemos de todas essas histórias. Soubemos como se comportavam as grandes sociedades e as pequenas sociedades o que acontecia desde janeiro até dezembro, depois do jornal, as revistas do rádio que falavam sobre as músicas carnavalescas, marchinhas. Como é que hoje ninguém lembra um samba enredo nem do ano passado, vagamente a melodia de um samba que ficou atrás, mais por quê? A mídia aquele tempo era rádio e a rádio tocava de dezembro a fevereiro o dia todo, algumas estações uma em uma hora outra em outra as marchinhas carnavalescas, então todo mundo aprendeu. E o que o pessoal daquela época aprendeu e passou pros filhos, dos filhos pros netos, e hoje vocês cantam ainda toda aquelas marchinhas como "*Mamãe eu quero*", "*Alalaô*" e todas elas ta bem na cabeça de todos ainda. E os novos sambas enredo não, por quê? Eles não têm a oportunidade de serem tocados em rádios, nem em televisão. Hoje o negócio é evolução e tal que não tem tempo pro samba, tem notícia todo dia, essas notícias atropelam e é mais importante e o vai ficando pra trás. Mesmo a revista, a gente tinha antigamente a Manchete, o Cruzeiro e as reportagens eram muito completas, cada

peessoa que escrevia se preocupava em detalhes, então nós podemos contar até hoje muitas histórias do nosso carnaval pelas revistas e pelos jornais.

Hoje eu sinto uma falta muito grande disso porque os jornais publicam sim, têm alguns jornalistas ainda que se preocupe em trazer a verdade que ele consegue pegar em uma quadra, com uma pessoa, com os diretores da Escola e levar para o jornal, mas a maioria dos jornalistas dá a notícia e quando dão a notícia, as vezes eles vêm, interpelam a gente e faz uma entrevista, as vezes de horas, mas eles já botam uma coisa na cabeça dele que e quer ver se a pessoa chega naquilo que ele quer quando não chega ela fala: *"Ah! Pois é, fulana de tal admitiu que está acontecendo isso"*, quando na verdade nós não falamos isso.

Então acho que o caminho de jornalismo tem que ser um trabalho muito sério, tanto quem escreve para o jornal como para revista, como quem transmite em rádio, televisão, internet que hoje nós usamos tanto e tem tantos programas já sérios dentro da internet e o que a gente busca dentro da internet tem que ser sempre a verdade, sempre a verdade não adianta mascarar a verdade sempre aparece. E também a diferença que existe do que era o carnaval e o que é hoje, e o que é Escola de Samba eu sempre faço essa divisão inclusive no meu livro eu usei muito isso; o que é o carnaval? O que é escola de samba? O carnaval é eterno, sempre existiu é da liberdade da pessoa, se modificar a sair á vontade pelas ruas e a Escola de Samba não, ela tem compromisso, ela tem um enredo, ela traz histórias pra avenida.

Eu não sei se vocês têm a oportunidade de acompanhar os enredos que estão sendo levado para os jornais. Infelizmente também quem transmite para a televisão ou não tem essa vivência ou essa preocupação de levar a história que as escolas trazem. Nós muitas vezes encontramos enredos nas Escolas de Samba que o povo não conhece, isso aconteceu com as histórias dos negros, até a participação em 1978 do Fernando Pamplona, que trouxe o primeiro enredo – O Zumbi dos Palmares – Ninguém

conhecia nada sobre a comunidade negra. Quem eram esses negros? Quê era a África? O que veio da África? Então era uma coisa absolutamente colocada de lado, tanto também o nosso folclore, ninguém falava do nosso folclore, depois de Fernando Pamplona, graças a Deus, nós tivemos uma abertura enorme, hoje nós conhecemos muitas histórias que às vezes os próprios livros não contam. Mas pesquisadores, que são os carnavalescos, vão atrás, vão esmiuçar toda aquela história e trazem e para a avenida. O papel do carnavalesco é de um pesquisador, ele faz o papel de um diretor de teatro porque hoje na avenida nós temos uma apresentação. Na minha abertura na Jovem Pan eu sempre digo isso que nós estamos a frente de um grande espetáculo, é o maior espetáculo do mundo, um espetáculo que dura 14 horas ou mais como é os nossos dois dias de espetáculo, e às vezes muito mais, continua contando histórias fabulosas, com cenários ricos, muito bem bolados porque o carnavalesco entra nas histórias, ele participa desde a colocação das figuras principais, que são os destaques que vão encima dos carros alegóricos, que muita gente vê uma fantasia muito bonita e não tem idéia o que é aquilo. E infelizmente a televisão não segue esse ritmo de mostrar *"ali está o destaque tal que participa do enredo, o que ele representa dentro do enredo"*, infelizmente ele passa, e é uma história completa e essa história que nós trazemos para avenida é um espetáculo que é preparado pelas escolas de samba.

Na verdade, ali na avenida você não encontra a Escola de Samba, você encontra um público que nós até brincando que são *sambeiros*, que gostam de carnaval e para participar do carnaval eles participam de uma escola de samba e saem na avenida. Nenhuma comunidade de Escola de Samba durante o seu ano todo nas suas festividades – isso eu já estou calculando as grandes Escolas – na sua comunidade eles não tem mais que 500 – 800 pessoas participantes, mas na avenida, isso por causa de imposição da mídia, ela sai com 3 – 4 mil pessoas. Da onde vêm essas pessoas? Do público em geral, daquele que quer aparecer na avenida e tem o prazer de vestir uma

fantasia e tem os seus 70 minutos de glória, esse é nós falamos entre nós os *sambeiros*, mas que pra nós é necessário. Porque uma Escola de Samba vier como ela é normalmente com 500, 700, 800 pessoas, a televisão nem vai olhar, o jornal nem vai ter a curiosidade de saber que Escola é, então o que nós vamos fazer, abrir as portas e se unir novamente com o chamado carnaval que é a integração do povo na sua fantasia, no seu momento de glória, na sua transformação. Então novamente as Escolas de Samba estão rígidas com as suas raízes culturais se voltam a fazer um carnaval para a mídia, para o público em geral, que na verdade essas pessoas que saem dentro da Escola de Samba que vão à quadra, têm dinheiro, compram a sua fantasia, juntam os amigos e vão pra avenida, pra eles é uma glória, uma satisfação – puxa saí na Escola tal – Beleza! Só que tem uma coisa ele não conhece o que é um pavilhão, o porquê aquele pavilhão está na avenida, o que ele representa para a Escola. Ele não conhece quem é o presidente, ele não conhece a ala da velha guarda porque que aquela velha guarda está lá, tudo isso para ele passa despercebido.

E hoje a Escola na avenida o que ela é? Onde está a Escola de Samba hoje, no seu pavilhão, no casal de mestre-sala e porta-bandeira, na bateria, na ala das baianas, na ala da velha guarda, essa é a Escola de Samba que hoje está na avenida. Todo o restante, todo o enredo é o espetáculo, é o grande espetáculo que vocês todos assistem.

Geralmente eu me preocupo porque quando eu começo a falar eu falo demais (risos). Ai também eu vou dar mais uma pincelada da Escola de Samba pra vocês. Essa semana eu dei uma palestra no clube Israelita contando o que é uma Escola de Samba durante o ano todo, independente do carnaval. Como é que ela funciona, quem é ela, quem trabalha e todo mundo se admirou muito de saber que uma Escola de Samba tem um contingente muito grande de empregados registrados que trabalham o ano todo e na época de carnaval tem empregados contratados. E é uma gama muito

grande de profissões diferentes, por exemplo, quando se fala em fantasia, a nós temos uma oficina de costura muito grande, desde a modelista, cortadeira, costureira, overloquista e todas as pessoas dedicadas ao final de uma fantasia, depois vem as bordadeiras. Hoje em dia se cola muito as fantasias, coisa que antigamente não se fazia, só ai é uma oficina montada com todos os detalhes com as 30 máquinas trabalhando sobre a supervisão também de uma diretora ali da escola que toma conta de toda essa parte. Também eles não sabiam que dentro do enredo tem que ter e se montar uma fantasia de cada ala que uma turma de costureiras vai preparar, vai ter um dia especial para que essas fantasias sejam colocadas primeiro para a diretoria aprovar todos aqueles figurinos e se não aprovar tem que dar as mudanças e depois um dia especial já um tipo de uma festa, para demonstrar os pilotos principalmente pra quem ajuda a escola, os patrocinadores da Escola porque hoje nenhuma Escola vive sozinha, por mais que ela trabalhe o ano todo, a despesa é muito grande perto da receita, então ela tem que ter patrocínio. Patrocínio claro não vai pra avenida com o slogan do patrocinador porque é proibido, mas dentro da quadra ela pode fazer isso.

E na quadra nessa hora de ensaio geral as quadras grandes ficam até 5 mil pessoas vendo o slogan de uma firma que está ajudando a Escola, então é uma propaganda muito grande. Então nessa área de propaganda também a escola recebe também a sua colaboração e às vezes até quase se ferram, como o ano passado a Cacau Show, acho que todo mundo deve ter acompanhado o que aconteceu com a nossa querida Angelina [presidente da Escola de Samba Rosas de ouro]. Quando eu estive na quadra ela estava entrando em contato com o dono da Cacau Show e ela falou pra mim: *"Ah Cida eu to devendo tanto, eu preciso arrumar um patrocínio e esse caiu do céu na minha mão o que você acha do enredo?"*. Eu falei bom não sei o que ele quer, porque ele ia trazer o enredo. Falei *"primeiro você vai ter que ver o enredo para ver se vale a pena ou não para a Escola"* e ela estava com 300 mil reais de dívida

naquele mês e daí, 300 mil numa Escola de Samba não é nada, mas ele chegou o enredo ela achou que era legal e os 300 mil na mão – Meu Deus do céu – Vamos botar a casa em dia e ela aceitou. O enredo muito bom mesmo, mas e depois pra levar pra frente ela tinha exclusividade com ele, não podia ter mais patrocinador, o que ela sofreu durante o ano todo por causa de um patrocínio não foi brincadeira. E quando chegou na época da gravação, ela chegou a gravar o samba, só que no samba ela falava que “o cacau é um show” e foi cortada por causa dessa frase. Já tinha mandado fazer todos os CDs, e aí? Mudar, como mudar em cima da hora. Se ela fosse com isso ela ia ser penalizada em 10 pontos, é mesma coisa que tirar uma Escola da avenida, foi cruel, ela sofreu muito, teve que refazer o enredo, aí ela deixou bem claro, ela tirou o show e eu já nem me lembro mais o que ela colocou no lugar – o samba é show – Mas quando ela conseguiu o campeonato, que ela mereceu por todo o sofrimento que ela passou, a gente que acompanhou e sabe o que foi sofrido, que ela entrou na avenida no dia da apoteose ela gritou bem alto: “*O cacau gente é Show*”, com toda a alma dela, foi muito bonito, ela mereceu, mas veja só, as vezes por causa de uma Escola estar endividada acaba caindo numa coisa que não é legal para a escola e como essa história muitas outras aconteceram nestes 30 e tantos anos que a gente tem de experiência, quantas coisas aconteceram dentro do samba que a gente acompanhou. Obrigada.

3-Imagens do carnaval

João Kuclsar

***João Kuclsar:** Boa tarde a todos queria primeiramente pedir desculpas para os colegas de mesa, organização e o pessoal do público e audiência pelo meu atraso, houve um imprevisto, saí com muita antecedência, mas poderia ser até pior.

A minha perspectiva é bem diferente eu gosto muito de carnaval, adoro carnaval, mas a questão e a minha aproximação é pela imagem. Eu sou professor de Fotografia do Bacharelado aqui do Centro Universitário SENAC, então a partir do convite do Fernando, eu procurei dar outra perspectiva, outro ponto de vista, não sei se com alguns problemas ou não, mas eu acho que aqui tem algumas pessoas que qualquer coisa podem comentar, falar, fiquem a vontade, não tem problema nenhum, não tenho receio.

Eu comecei a fazer não uma pesquisa como o da professora mais uma busca de imagens de carnaval, uma aproximação de imagens antigas do carnaval e essa foram algumas imagens que consegui pela internet antigas. A colega também estava falando de como as pessoas se comportavam nos blocos. São imagens á primeira da esquerda de 1909, desculpe não tenho crédito mais para frente tem as imagens com o crédito, depois em baixo de 1914 e de 1910 no Rio de Janeiro. Essa é uma imagem também do carnaval de 1932 e também ali na frente á Carmem Miranda e aqui em cima a Aurora Miranda. E comecei a pesquisar essas imagens desses blocos, essa é uma de Pierrô em Salvador 1953. E aqui começa o que eu queria discutir um pouco com vocês a questão das imagens nas revistas, nos jornais, como é que a imagem de carnaval é colocada. Eu começo mostrando essa revista é uma revista chamada "Vu" pra gente compreender um pouco a questão das imagens da revista, independente de ser imagem de carnaval, a primeira imagem fotográfica aparece num jornal de 1888 que

as técnicas ajudam a se colocar uma imagem fotográfica num jornal. Essa imagem era de uma favela, foi nos Estados Unidos, a partir daí houve um desenvolvimento técnico de fotojornalismo que normalmente uma imagem de carnaval é associada com fotojornalismo, uma fotografia documental que registra aquilo que está acontecendo. Essa era uma revista muito ousada para a época a revista "Vu" dos anos 30. Essas revistas aparecem também porque na década de 20 apareceu uma câmera chamada Leica, uma câmera pequena que se usava um filme de 35 milímetros e colocava nessa câmera fotográfica ai você tinha versatilidade e então poderia ir a campo pra fotografar, você não tinha que ficar num estúdio com iluminação, as câmeras antigamente era muito grandes, então você conseguia começar aqueles registros que vocês viram alguns deles não como uma Leica mais com outros tipos de câmera um pouco mais pesadas mais elas tinham que á partir de um determinado momento ter uma leveza e conseguir registrar as imagens.

E começa, a partir dos anos 1930, a aparecer as revistas, em 1929 a revista Time, em 1936 a revista Life, nos Estados Unidos. Eram revistas mais limpas a gente pode estar vendo do lado esquerdo tem a revista Life, a primeira edição de 1936, é bem simples com uma fotografa famosa Margareth Bourke-White e depois vocês vão vendo que depois nos anos 1960 já começa aparecer imagens e o título da revista e muitas vezes legenda.

Só uma pequena amostragem da revista Life para gente entrar nas imagens de carnaval para a gente ter uma idéia do tipo de fotografia, porque principalmente essa revista ela serviu assim... Essa revista aqui é da Inglaterra Picture Post também dos anos 30 e na França a Paris Match. São revistas porque nessa época só aparece, mais ou menos nos anos 1950, a televisão, então o mundo visual era por meio das revistas e de jornais. Essas revistas por vezes tinham cerca de 18 páginas de grandes ensaios fotográficos, os foto-jornalistas faziam grandes temas e faziam esses jornais. Essas

são duas revistas americanas a Time e a Newsweek, eu só as coloquei aqui para mostrar um pouco a foto da frente, mais é a primeira vez que fica tão aparente a questão da manipulação da imagem e a gente vai ver isso daqui á pouco numa foto de carnaval, onde um famoso jogador de futebol americano, depois ator, como se fosse o Pelé aqui no Brasil, O. J. Simpson, ele cometeu um crime e foi preso e a foto que foi tirada foi uma foto da polícia que é uma foto padrão que você tira num determinado local, só que cada revista colocou a perspectiva que achava dele e a manchete que achava. Então a revista Time foi mais preconceituosa, escureceu o rosto dele, a imagem original era uma e as revistas uma escureceu mais que a outra. A Time escureceu mais o rosto dele pra dar uma característica mais negativa.

Agora um tema mais contemporâneo a Suzana Vieira "*Não me escondo de ninguém*", com photoshop ela não precisa se esconder de ninguém, eu quis comentar e mostrar um pouco dessa imagem de que sempre teve essa manipulação, mexer com as imagens porque o que a gente vê ultimamente nas revistas nas capas é essa grande manipulação e tratamento das imagens.

***Olga:** E antes era num laboratório muito mais difícil, muito mais penoso mais agora com a informática num instante elas estão remoçadas.

***João Kuclsar:** Exatamente, era muito mais difícil, tinha que ter um grande laboratorista para trabalhar e agora hoje com alguém que trabalha no photoshop consegue resolver rapidamente todas essas questões. Eu me lembro, abrindo esse parênteses da primeira vez que apareceu, quem é mais antigo lembra da Hortência na Playboy, eu não vi a Playboy, mas eu vi a capa, mas era impressionante, ai eu percebi eu não trabalhava com fotografias tão intensamente eu vi.

***Olga:** Na verdade antes do photoshop os russos eram os especialistas nesse processo de transformação laboratorial que todos aqueles que caíam em desgraça em relação ao regime político eram retirados das fotografias oficiais e outras pessoas colocadas no local, e isso era um processo que levava tempo, muito trabalho e tinha que ter o profissional muito bem formado pra realizar essa limpeza política nas fotos oficiais. Hoje em dia a gente vê isso e qualquer um faz, um jovem que tem algum domínio sobre a informática é capaz de realizar esse processo, então ficou muito mais comum e muito mais democratizado vamos dizer.

***João Kuclsar:** Têm umas imagens do Stalin, ele estava com quatro pessoas, é um livro famoso que tem dele e daí mostra as quatro fotos, mostram quatro, depois três, depois dois, depois só ele, ele vai eliminando as pessoas das imagens. Eu queria mostrar agora alguns fotógrafos que fizeram e trabalharam com imagens do carnaval de Olinda em 1947, de Marcelo Gatterrot documentando a festa popular, e nessa época era um pouco diferente, as câmeras que eles usavam eram de médio formato, não sei se dá pra perceber do lado esquerdo eram mais quadrados, os negativos e os formatos mais são imagens que mostram em preto e branco. O filme colorido aparece em 1936, a partir dessa evolução do filme que começa. Mas alguns fotógrafos que faziam fotografia documental usavam o preto e branco. Essas duas imagens são do Rio de Janeiro, 1954 e a de baixo 1950, na Praça XI, no Rio de Janeiro. Outro fotógrafo francês que se radicou na Bahia, Pierre Verger, também chega depois da guerra, então se imagina alguém saindo da guerra na Europa e vai pra Salvador, para a Bahia, ele se integra muito as questões da religiosidade e ele fica fazendo a ponte entre a África e Brasil. Aqui também são imagens do carnaval, então você imagina uma pessoa, um francês chegando depois da guerra e encontrar isso no Brasil dessa forma.

Ai é uma foto de Recife, eu não sei, não sou especialista também, mas encontrei em vários momentos essa foto de Pierre Verger que era de um tamborim quadrado.

Aqui também no Rio de Janeiro nos anos 40.

Essas revistas que eu comentei com vocês, eu queria indicar alguns pontos que eu comecei rapidamente mais elas tinham o que? Elas trabalhavam com novos conceitos editoriais, como uma nova forma de se trabalhar com revista em função da câmera, em função dos avanços tecnológicos e inovações. A fotografia não era só na ilustração, tinha um ensaio fotográfico, tinha uma série de fotos sobre um assunto, renovava-se na linguagem principalmente como eu falei quando a evolução técnica e durante esse período os filmes fotográficos ficaram mais sensíveis então você conseguia fotografar de dia, mas também a noite e essas grandes reportagens ilustradas.

No Brasil, que eu vou falar rapidamente e comentar algumas revistas antigas e vamos concentrar mais na questão da Cruzeiro e da Manchete, que falam de carnaval, mas só pra gente ter um período; a Cruzeiro é de 1928-1975, a última edição e era do Assis Chateaubriand, um Roberto Marinho da época, Diários Associados, a Revista Realidade a gente não vai ver essa revista, mas ela tinha outro conceito, o homem era o centro, da Editora Abril de Roberto Civita e a Manchete que durou até os anos 2000 e ela acontece algumas vezes esporadicamente, mas com continuidade de 1952 a 2000. E alguns fotógrafos, Jean Manson, último francês que eu queria comentar, que ele realmente revolucionou o foto jornalismo brasileiro, os outros dois fotógrafos que a gente viu eram fotógrafos documentais faziam grandes ensaios sobre determinados temas e o Jean Manson é um fotojornalista como a gente conhece atualmente, que documenta e registra um determinado fato, uma determinada situação.

O que acontece de importante na revista O Cruzeiro é que esses outros fotógrafos são brasileiros e conseguem registrar da forma brasileira a questão do

carnaval, José Medeiros, Flávio Dan e Luiz Carlos Barreto que depois virou um cineasta. Mostrando um pouco das imagens da revista O Cruzeiro essa imagem inicial pra gente ter um pouco a noção das câmeras fotográficas da época, essa é a final da Copa do Mundo em 1950, no Maracanã, é uma foto do José Medeiros que ele virou o ponto de vista ao invés dele fotografar os jogadores fotografou os colegas, os fotógrafos. Aqui a gente tem um câmera menor de um formato menor do que câmeras de maior formato. Aqui em cima do lado esquerdo a primeira capa da revista O Cruzeiro e depois algumas capas, inicialmente se trabalhava com ilustração, aqui a gente vai ver uma foto da Carmem Miranda, do próprio Jean Manson, e aqui a última capa de 1975 é o Pelé que ele vai jogar no Cosmos que ele está de Tio Sam, que ele ganha uma mala de dinheiro pra jogar futebol nos Estados Unidos.

Aqui é uma foto do Jean Manson, a característica dele não nessas imagens, mas ele era um fotógrafo que hoje ele não poderia trabalhar em jornal porque ele montava todas as cenas, ele montava tudo que acontecia e ele tinha que contar uma história e ele encenava exatamente, - fica com a mão mais pra cá, faz isso aqui - Ontem eu estava com um grupo de fotógrafos conversando e hoje ele seria despedido na hora. Isso não quer dizer que os fotógrafos não façam essa montagem, mas não é permitido eticamente o que ele fazia, mas ele foi considerado um dos pais do fotojornalismo brasileiro porque ele trabalhou nas outras revistas, ele trabalhou na revista "Vu" e na revista Paris Match, então ele trouxe todo o conhecimento das grandes revistas pra trabalhar no Cruzeiro antes dele e do David Nasser, que era um jornalista e que fazia também as reportagens mudou a partir da chegada dele, essa nova orientação, então com certeza aqui ele pediu a melhor composição pra esses dois.

***Olga:** Também é importante lembrar que esses fotógrafos estrangeiros trazem outro tipo de olhar pra realidade brasileira. Enquanto os fotógrafos Brasileiros se

preocupavam mais com a elite e fotografavam geralmente os brancos de algum dinheiro, esses estrangeiros vem com um olhar pro exótico, para o popular e para a cultura popular e vão valorizar na verdade os traços que marcam uma identidade brasileira e popular, por isso que o carnaval vai ser um tema tão importante pra eles. Na produção deles a gente encontra uma riqueza do registro carnavalesco que normalmente com os fotógrafos brasileiros a gente não é capaz de encontrar. Quando eu trabalhei com os meus informantes, na época do início do carnaval ter máquina fotográfica não era pra alguém da classe popular, era muito caro e raramente uma pessoa de classe média tinha uma máquina fotográfica. Então eles se fantasiavam e iam ao fotógrafo do bairro, ao estúdio do fotógrafo do bairro ainda antes de sair para o desfile pra que a fantasia, a maquiagem tudo estivesse intacto, se fotografavam pra deixar aquilo registrado pra posteridade e depois iam pra avenida. E o seu Nenê da Vila Matilde tinha uma preocupação muito grande com o registro fotográfico em relação a sua agremiação. Antes de descer pra avenida ele reunia turmas seja no quintal da casa do pai dele, seja num ponto importante lá da Vila Matilde e fotografava o grupo todo antes de descer pra avenida. Então, essa preocupação com o registro estava presente entre eles apesar deles não terem os meios – vamos dizer – tão fáceis como a gente tem na contemporaneidade.

***João Kuclsar:** Aqui também fotografia de carnaval no Rio de Janeiro e aqui algumas capas para a gente ver um pouco a seqüência de carnaval. Novamente as mais antigas. A revista O Cruzeiro chegou a ser internacional nos anos 1960, aqui é uma edição espanhola e falava basicamente sobre o carnaval. E a revista Manchete, antigamente, as vezes escolhiam uma personalidade, mas a partir dos anos 1980, por exemplo, do lado esquerdo 1986, 1985 e 1986 parece que falta um pouco de criatividade. São sempre três mulheres ou duas, aqui estão em uma seqüência pra

gente ver um pouco a questão da evolução, então 1988, 1989, 1990, mãos para cima não sei por que tem que ter mãos pra cima (risos). Quando é a Luiza Brunet, então ela fica sozinha. A Xuxa me fez lembrar que eu tinha imagens mais antigas dela um pouquinho anteriores a Luiza Brunet e a Xuxa e eu achei duas capas aqui ela com o Pelé, na Manchete, e na Playboy também não vi essa Xuxa da Playboy – Agora uma mais recente a Sabrina Sato, são todas fotos que cada vez mais os fotojornalistas trabalham com fotografia de estúdio, então convidam a fotógrafo, o personagem ou montam o estúdio na casa do próprio personagem, normalmente é mais isso que acontece, maquiadores toda uma equipe de produção. Agora como é mais difícil juntar as estrelas é mais fácil fazer uma colagem, você corta um pedaço de cada uma e põe na capa e continua, e você coloca três, esse é o número. A revista Caras com a Suzana Vieira de novo e agora tem o Juarez Cláudio da Grande Rio.

E aí eu trouxe algumas imagens mais contemporâneas de desfile, minha questão eu acompanho o carnaval e me interessa como eu falei eu vejo sempre as imagens, pego no dia seguinte e acompanho que é o fotógrafo como é que são as imagens e realmente são poucas imagens que se sobressaem e são publicadas. Normalmente, a imagem é uma reprodução do que é visto na televisão, então ontem mesmo eu estava conversando com outro fotógrafo e ele falou o seguinte, ele é um fotojornalista de esportes e ele comentou que teve um jogo do Palmeiras que perdeu pro Goiás, foi eliminado ou perdeu alguma coisa, e a imagem da televisão pegou um menino bravo, chorando, a TV pegou e o que aconteceu a imagem no dia seguinte não era de nenhum fotógrafo, era uma reprodução da televisão daquela imagem, porque todo mundo viu aquela imagem e ficou forte então, hoje o foto-jornalismo e as imagens dos jornais copiam o que é visto na televisão porque é isso que você quer ver no dia seguinte. No seguinte tá fria a questão então é muito copiada então, é difícil você ver

os jornais sofrem essa pressão de reproduzirem aquilo que está visto ou que você vê na televisão no dia anterior.

***Participante da platéia:** Você soube que agora uns 15 dias atrás mostraram o menino de novo feliz no dia que o Palmeiras ganhou.

***Olga:** Não sei se você ficou sabendo, mas existia um jornal antigamente em São Paulo que se chamava A Hora, que perguntava a minha amiga aqui porque eu já não lembrava o nome do jornal, que era especializado em publicar na quarta feira de cinzas as fotos mais escabrosas dos bailes, mais liberais que aconteciam na cidade. Então havia fila na banca de jornal na quarta feira fora as encomendas a priori que o jornalista recebia de toda as pessoas nos anos de 1940 e 1950.

***Maria Aparecida:** Mas a coisa importante também falar que as pessoas que saiam nas fotos eram pessoas contratadas, porque o jornal vendia barbaridade! Então eles contratavam as pessoas em posições não recomendáveis.

***Olga:** De início eram fotos naturais, mas com a vendagem dos jornais houve esse processo de contratação. Ai, eu conversando com uma jornalista que trabalhava neste jornal eu falei: *"mas é verdade mesmo de tudo que falam a respeito?"* E ai ela me disse *"é e eu passei por um aperto tremendo, Olga."* *"Mas que aperto?"* Ai ela falou, porque na verdade quem fazia as legendas, que eram legendas que insinuavam que eram especiais pra determinadas fotos, era um colega meu, mas no dia da quarta feira de cinzas que ele tinha que fazer as legendas ele não veio e ai o editor me disse: *"você hoje vai fazer as legendas"*, ai ela falou – *"eu não sei fazer isso"* – Então ele falou pra ela: *"você é um homem sacana que tem que ter um olhar o mais sacana"*

possível e com esse olhar e com essa visão se sentindo homem que você vai construir as legendas dessas fotos". Ela falou que foi a experiência mais difícil que eu vivi na minha carreira de jornalista e aí você pode ver como a imagem carnavalesca pode ser deturpada e pode ser na verdade uma mercadoria a ser vendida pras pessoas interessadas.

***João Kuclsar:** E a legenda poderia mudar todo o sentido. E aqui essa é uma imagem normalmente do carnaval do Rio, mas que se é muito vendida e repetida nos jornais pela questão que isso é o ponto de vista da televisão. Aqui é do carnaval de São Paulo, eu não sei por que eu achei essa imagem, mais... da Mocidade fotos do José Patrício, Vêrter Santana é agora recente da baiana, e esta aqui é de um fotógrafo chamado David Drew Zingg, nos anos 70 da baiana e também muito importante, mais um estrangeiro que se apaixonou pelo Brasil e decidiu ficar. Ele era maravilhoso.

Aqui outro fotógrafo rancês, ele veio pro Ano da França no Brasil e essa imagem que ele fotografou do carnaval. O que eu queria mostrar com essa imagem era o outro ponto de vista, coisa que normalmente não é mostrado nos jornais. Essa é do Mauricio Lima, esta também. Mauricio Lima era um palestrante, um fotógrafo de uma agência francesa, um brasileiro e que é um fotógrafo diferenciado que geralmente ele vai cobrir a Guerra do Iraque do Afeganistão e a gente vê a diferença de um grande fotógrafo em uma foto como essa e que fala muito.

E para terminar mostrar outro fotógrafo, Walter Firmo que é afro descendente, negro do Rio de Janeiro, e que ele consegue realmente mostrar um pouco daquilo que a senhora estava falando que ele fazia esses registros porque ele entendia, ele gosta do carnaval, então a gente vê uma série de imagens que a gente normalmente não vê nos ensaios, que sabe o vocabulário, que sabe como é que funciona o ano inteiro, quer dizer ele estava lá o tempo inteiro pra acompanhar e pra fotografar essas imagens. O

trem, a luz entrando, ele é considerado um dos melhores que trabalha a questão da fotografia colorida, ele já tem 60 e poucos anos ainda faz workshops e é uma figura e acabou de lançar um livro, veja a fantasia não cabe onde a pessoa mora.

***Olga:** O contraste entre a riqueza da fantasia e a pobreza do entorno.

***João Kuclsar:** E o orgulho de estar com aquilo, estar trajada. Essa é a última imagem também de uma cena de carnaval. Na verdade eram algumas imagens, algumas provocações, mostrar o ponto de vista da fotografia a questão do carnaval foi provocar talvez algumas conversas, era isso. Obrigado.

***Nanci:** Bom, obrigada pelas apresentações acho que tem algumas questões aqui bastante instigantes pra gente conversar do ponto de vista desde a da conformação da questão do carnaval como um objeto de pesquisa, trabalhado e reorganizado e que a professora Olga trouxe como uma das questões que acho bastante interessante e lembrando um pouco da própria história e pesquisa na área do cinema, esses temas também tinham uma abordagem pouco privilegiada, pouco estudada esses temas justamente carnaval, a religião e o futebol foram três temas que ficaram bastante relegados ou trouxeram um olhar bastante discriminatório e até que tinham bastante dificuldade de compreender o que isso ganhava como vivência como uma relação forte á partir do momento que a cultura mesmo vai ganhando outra perspectiva outra relação, não tão subjugada a relação de trabalho, relação econômica ela vai ganhando outras questões. A gente tem no *Garrincha Alegria do Povo*, um olhar do Joaquim Pedro de profundo estranhamento de como é que esta população que vai para o estádio com essa característica que tem a ver com essa foto que o João Kuclsar trouxe, a penúltima da fantasia com o espaço, quer dizer como é que aquele sujeito e

o público está ali envolvido com cada momento, com cada situação e com cada manobra e que significado tem para aquelas pessoas desenvolvendo aquela paixão pelo futebol e no caso aqui a questão do carnaval.

***Olga:** Na verdade, ao falar de futebol você me provocou, porque eu não sei se vocês sabem quanto o carnaval quanto o futebol tem origem européia. O carnaval surge nos países nórdicos quando o frio é muito forte e eles tem que ficar presos nos seus abrigos, seja numa gruta, seja numa construção fechada durante 5 meses porque a neve cobre tudo e pra isso eles levam uma grande quantidade de carne e de gordura que eles vão consumindo muito controladamente, porque não se sabe se a primavera vai chegar no começo de fevereiro ou se ela só vai vir no começo de março. Quando chega a primeira lua cheia de fevereiro, eles vão observar os ursos e por isso que o urso está sempre presente no carnaval e sai desfilando no Recife todo ano. Se o urso começa a acordar do seu processo de hibernação é sinal que a primavera está chegando e ai eles precisam rapidamente consumir todas as carnes e gorduras que ainda restam porque com o tempo quente elas vão apodrecer, daí então é uma grande festa de alegria pela volta da primavera em honra á Deusa da Fertilidade e de consumo de carne e gordura é por isso que no nosso inconsciente, até hoje, existe a idéia de que na época do carnaval há mais liberalidade nas relações sexuais, nas brincadeiras, no jeito de se vestir e de se maquiar. Está ligada a essa homenagem a Deusa da Fertilidade e nesse processo na verdade as festas aconteciam primeiro na Europa, na França, Veneza, Itália e tudo mais e quando são trazidas através do processo colonial pro Brasil elas vão ganhar um novo sabor, um novo entusiasmo e uma nova criatividade porque se soma a uma contribuição afro, com toda a capacidade de produzir música, de dançar, vestir de se fantasiar de se transmutar. E ai o carnaval vai ter um significado muito importante no nosso país e vai ser chamado

de País do Carnaval por causa dessa somatória de uma raiz européia com uma contribuição africana.

O futebol é a mesma coisa. Nasce na Inglaterra, vem para cá nos clubes dos ingleses que participavam das primeiras multinacionais voltadas as coisas de frigoríficos de carne, era um joguinho meio parado, meio insosso, ai faltava pessoas pra jogar porque o inglês tinha voltado para a Inglaterra, eles vão buscar um funcionário da fábrica pra participar, aquele que já estava gostando de copiar o jogo e os passes ai entra de novo a criatividade e a capacidade dos afros descendentes de realizar o jogo com uma capacidade que os ingleses ficaram embasbacados e o Brasil vai se tornar o País do Futebol. Então, são trajetórias muito paralelas de duas manifestações que nascem com as elites que vão ser melhoradas e recriadas e colocadas num patamar muito superior pela participação popular, principalmente da participação da cultura afro-brasileira.

É neste sentido que eu queria na verdade fazer essa contribuição para as nossas discussões.

***Nanci:** Alguém quer fazer alguma pergunta?

***Participante da platéia:** Por favor, a minha curiosidade notando a transformação após primeira Guerra, um pouquinho que antecedeu a segunda Guerra, essa transição toda. A minha curiosidade é, o carnaval seria isso com a atividade e a atratividade que é visto hoje, se não houvesse tanto interesse. Fica até essa pergunta pra senhora, venderia tanto o carnaval brasileiro se não fosse associado a nudez, não sei isso é uma curiosidade, isso já foi debatido?

***Maria Aparecida:** Eu até tinha pedido um tempinho pra falar, vendo as fotos ai, a transformação de uma Escola de Samba. A Escola de Samba sempre teve as suas passistas meninas que usavam uma saia curta porque os passos precisavam das pernas livres pra poder sambar melhor e isso foi se tornando uma bola de neve, cada vez menos roupa. Acontece o seguinte, dentro das escolas de samba e principalmente a bateria, do que eu gostaria de passar pra vocês, sempre a Rainha da Bateria era uma figura da Escola ou era a mulher do apitador que antigamente não falava mestre de bateria e sim apitador, porque ele apitava e com aquele apito ele regia a bateria, hoje é mestre de bateria. Sempre na frente ele colocava a mulher dele, quando ele não era casado tinha a mulher do presidente ou então alguém especial da Escola e ela ia à frente da bateria. E por muitas Escolas essa frente de bateria passava de mãe para filha, era uma tradição das Escolas de Samba levar a Rainha da bateria e membro da Escola.

***Olga:** Que era a mulher mais bonita geralmente?

***Maria Aparecida:** As vezes não era tão bonita. Mas era especial, era uma mulher especial, a mulher do presidente não era tão bonita, mas ela estava ali na frente – era especial- Então era sempre assim um lugar destinado a uma mulher querida dentro da Escola, isso foi por muitos e muitos anos. E o que eu queria falar era exatamente isso, essa semana eu estive na Folha de S.Paulo e também saiu no Diário também, a menina numa entrevista perguntando o que eu achava da transformação das musas, hoje rainha de bateria. Então eu falei pra ele que eu não aceitava como antiga do Samba e sempre procurando preservar nossas raízes, eu não aceitava isso e todas as Escolas demoraram muito pra aceitar isso e quem foi aceitar foram as Escolas mais novas, as antigas ainda conservam, pode ser musa, pode ser madrinha, pode ser

alguma coisa, mas nunca rainha. E hoje pelo que está vendo, a menina ela vem da televisão e eu vi a pouco tempo numa revista que uma determinada atriz ela tinha uma poupança razoável e o que ela fez com essa poupança? Ela investiu tudo nela, ela fez mil plásticas pra ficar muito bonita pra sair no carnaval. Qual é a intenção? De ser contratada por alguma agência de modelos sei lá do que né! Mas virar uma artista, coisa que na Escola de Samba os participantes, as mulheres que participam elas não estão vendo isso, elas estão vendo a beleza da Escola, as rainhas de carnaval – graças a Deus – ainda está dentro das nossas comunidades, as rainhas e o Rei Momo ainda está dentro da comunidade. Agora também nós temos o Rei Momo, a rainha, as princesas que representam o carnaval, e nós temos também o primeiro casal que antigamente era só ele – cidadão samba- que é mais ou menos o que representa o Rei Momo.

Rei Momo representa o carnaval.

Cidadão Samba representa as Escolas de Samba. E hoje é o casal, a mulher também Cidadã Samba, são das Escolas de Samba ainda está a raiz. Agora o que acontece? Uma determinada artista quer aparecer no carnaval então vai pra uma Escola de Samba e quando recebe essas artistas, pua! Fica envaidecido porque a televisão vai ficar o tempo todo em cima da Escola, porque ela está ali, a televisão acompanha inteirinho o desfile, não lembra que tem destaque, rainha do carnaval, não lembra do Mestre-Sala e Porta-Bandeira que é um casal maravilhoso, mais estas artistas que vem semi nuas, há, não há duvidas, elas estão sempre presentes.

Então, com a evolução se tornou quase que obrigatório essa presença, a Escola hoje que não tem um grande nome pra sair na frente da bateria a televisão não está nem ai. Essa é a verdade! Agora, da pessoa de sair nua em cima de um carro alegórico existem duas coisas interessantes: uma se a escola concorda, se é um figurante, outra se está dentro do enredo.

Uma vez eu dei uma palestra na USP e me perguntaram exatamente isso, como é que eu faço um dos rapazes, pra sair com aquelas meninas que saem nuas no carro alegórico!!! Só eu de Escola de Samba lá e só professores, tudo bem, olhei pra ele e falei assim: bom se você tem amor a vida, tente.

Nossa! Porque que a senhora falou assim?

Tente, porque se ela está nua encima do carro alegórico é porque o enredo está pedindo, agora se ela está lá em cima ela está fazendo o papel dela é um papel difícil pra uma mulher sair nua encima de um carro alegórico, mais ao lado dela está a mãe, o pai, o primo, ta o irmão, chegue, tente chegar perto dela, tente, ai é que está. Agora como eu sempre digo o samba está sempre em evolução, a evolução nunca está sendo para voltar as raízes, ela caminha pra frente e cada vez que caminha pra frente nós vamos perdendo um pouco daquela nossa história, daquelas nossas raízes e então aparece mesmo. Tenham a certeza que nenhum presidente de Escola de Samba gosta de ver no seu carro alegórico mulheres nuas, quando é do enredo tudo bem, elas são respeitadas e estão guardadas a sete chaves ali, mas infelizmente hoje as vezes chegando na avenida entre uma passista e outra passista somente pintada ou então o tapa-sexo ta mais caindo do que tudo, ai inclusive a Escola perde ponto, se cair esse tapa-sexo o jurado tira ponto. Claro, é uma fantasia que não está dentro do enredo, ele tira ponto, então na verdade não é bem quisto o nu dentro da Escola de Samba, não é bem quisto - não sei se eu respondi a sua pergunta.

***Participante da platéia:** Realmente eu agradeço, são pontos de vista que ninguém ta tentando pregar o moralismo nem nada. A minha pergunta houve evolução e uma série de coisas que as pessoas sabem e que discutem abertamente, porém, é necessário ter essa nudez para o andamento da coisa, ou se fizesse á moda antiga se as Escolas teriam um desempenho. Mas a resposta foi dada. Por elas não haveria, foi o

que eu entendi, mas como se associa à imagem de uma grande atriz a nudez, mas me respondeu perfeitamente.

***Olga:** Posso acrescentar alguma coisa? Na verdade o desfile é também um imenso espaço de marketing. Já no século XIX quando eram as grandes sociedades em quem promovia o desfile era o setor comercial associado a juventude universitária, os alunos da faculdade de Direito, os alunos da faculdade de Medicina e tudo mais, quem saíam nos carros alegóricos luxuosamente despidas eram as prostitutas estrangeiras dos grandes prostíbulos de São Paulo. Se chamava uma cafetina que era dona de um prostíbulo famoso e dizia tem lugar para 4 moças no carro alegórico da nossa sociedade, aí ela ia escolher as 4 mulheres mais bonitas, mais chamativas porque ela estava fazendo propaganda da sua empresa comercial, então essa visão de que a maior liberalidade na criação carnavalesca do que no resto do ano e que esses espaços dos desfiles carnavalescos podem render alguma vantagem para o marketing, seja o marketing individual hoje em dia da fulana que quer se tornar uma atriz ou uma vedete, ou seja o marketing de um grande prostíbulo chique que servia a elite Paulistana no século XIX e no começo do século XX. Não é na verdade uma grande inovação é na verdade uma mudança de classe social porque agora agente está com as classes populares fazendo carnaval e naquela época quem fazia o grande carnaval eram as grandes sociedades mantidas pela elite comercial da cidade.

***Participante da platéia:** Ainda sobre isso, essa nudez não é um pouco culpa do turismo que se apropriou da festa popular que há décadas atrás o cartão postal do Rio de Janeiro eu sei que foram mulheres de biquínis na praia. Se no carnaval um pouco dessa nudez com grande parte de vender o carnaval pra fora, é o turismo que levou essa imagem.

***Olga:** Eu acho que ajuda, mas não é o turismo o grande culpado. Era na verdade um lazer e um divertimento das famílias que depois vai se tornar por ser uma cidade turística uma atração que vai ser incorporada pela prefeitura, pelo sistema de turismo e tudo mais e aí então o nudismo vai atrair de maneira muito mais forte os estrangeiros que estão vindo para o Brasil pensando que abaixo do Equador não há pecado, e aí eu posso fazer tudo.

***Participante da platéia:** Eu vi recentemente uma propaganda da Embratur, que simplesmente uma mulher loira e não uma mulata sambista, loira e só com a foto do rosto com o esplendor, eu achei super interessante porque não estava vendo o nudismo e tal. A propaganda de São Paulo também é uma modelo bonita também que só aparece o rosto com um sorriso e um esplendor evitando essa exploração do corpo e da sensualidade. Acho que tendência é mudar essa imagem negativa mostrando um novo visual.

***Maria Aparecida:** Eu acho que o culpado disso tudo é, mais do turismo, a televisão. Porque a televisão vende a imagem para todo o Brasil e pra fora também, então abrange um campo muito maior e ela vendendo pra fora é exatamente aquilo que ela focaliza na mídia. Você pode prestar bem atenção, este ano vocês já vão prestar atenção. Quando o mestre-sala e a porta-bandeira começam a rodopiar, que vocês sabem muito bem que o mestre-sala e a porta-bandeira fazem, eles não sambam, eles dançam isso é diferente. No rodopiar dela você pode perceber que tem sempre uma câmera pegando de baixo para cima, pra que? Se a roupa dela é maravilhosa se o bailado dela é tão lindo não precisa fazer isso agora quando passa aquele grupo de algumas artistas eles ficam de cima para baixo, de baixo para cima.

Isso ele está vendendo a imagem é uma imagem que não é o que nós queríamos, é claro, nenhuma Escola de Samba gostaria disso, gostaria que aparecesse sim, bem focalizado uma bateria, como é que o nosso mestre de bateria hoje coordena essa bateria, tem uma orquestra ali, mais isso não aparece, aquele destaque que gastou uma fortuna que está ali representando a figura do enredo, a figura principal, ele não aparece e se aparece é muito de relance. Uma coisa muito boa esse ano que eu espero que vá melhorar a imagem da televisão, a Folha de S.Paulo que faz a Sambista Nota 10, todo ano ela faz esse concurso, esse ano ela está dando mais um prêmio que é o melhor destaque nota 10. Queira Deus que com isso valorize os destaques que estão dentro dos carros porque eles já são julgados como alegorias, não são julgados como fantasia, ele faz parte do carro, então é uma troca uma coisa muito boa que nós conseguimos e foi muito difícil mas nós conseguimos que a imprensa olhasse esses destaques, então vai ser julgado o melhor destaque esse ano. Tirar um pouco a imagem do chão, daquelas pessoas, nós temos muita coisa para apresentar e muita coisa para mostrar para fora porque fala assim; *"Lá fora só se sabe o que é futebol, é o samba e o samba é as mulatas e é isso que é o Brasil."* Não é por aí, nós trazemos muita coisa, o nosso folclore é lindíssimo quanta coisa nós podemos transmitir para fora então nós esperamos que chega num pico e tal que já não tem tanto interesse mais, todas essas artistas chegam num ponto que a própria televisão cansa isso já aconteceu e não é a primeira vez e começa a dar valor a outros quesitos do carnaval. Esperamos chegar lá.

***Maria Cláudia Bonadio:** Só uma complementação na verdade com tudo isso que foi falado aqui, a minha impressão eu queria saber a opinião de vocês, mas sei que falou do turismo a questão da nudez e qual a impressão que eu tenho. Eu não estudei diretamente o carnaval mais eu estudei recentemente o Alceu Pena que era um

ilustrador da revista *O Cruzeiro* que retratava o carnaval, então eu estudei o Alceu por diversos aspectos e ai desde o meu doutorado eu trabalho muito com revista eu tenho a impressão que essa imagem da nudez na capa da revista dessas moças todas com o braço para cima, que isso é uma coisa que surge mais ou menos como pacote, no período da ditadura militar curiosamente nesse período, eu tenho a impressão que é no começo dos anos 80 no momento que vem aqueles Shows de mulatas do Sargentelli e começa a ter esse pacote todo com a idéia do Brasil pra 'exportação', e ai se começa a valorizar essa imagem. Então, eu tenho um pouco a impressão que isso vem muito mais através da imprensa que vende e isso é uma coisa que pode aumentar e como vocês deram um exemplo da revista da *Hora* que o jornal fazia isso e eu fiquei com essa impressão e queria saber o que vocês achavam, fiquei com a impressão que é nesse período que pela minha observação de revista que eu tenho, até pela mais que o João Kuclsar traz a da Xuxa da Luiza Brunet, mas enfim ai já não sei se é 1985 se já passou, mas eu me lembro muito disso de crianças sentados num consultório de dentistas esperando e aquelas revistas Manchete sempre mostrando muito o corpo de mulheres, então só queria saber a impressão de vocês.

***Olga:** Eu acho que a Maria Aparecida botou o dedo na ferida quando ela fala da televisão. Quando a televisão começa a transmitir os bailes carnavalescos e os desfiles é que começa esse desejo das mulheres que pretendem entrar no mercado da mídia de se despirem e de luxuosamente se mostrarem nesse desfile carnavalesco e ai a liberalidade da demonstração vai se ficando cada vez maior por causa da competição entre elas.

Então, segundo a minha visão há uma mudança de uma manifestação que era mais familiar pra uma manifestação que vai se tornar um chamativo para o marketing da grande mídia com a chegada da televisão transmitindo os desfiles. Porque antes

para você ver o desfile você tinha que ir na avenida, se postar lá e ficar lá esperando que uma aparecesse um pouquinho menos de roupa. Agora não, estão nos espaços mais altos e mais visíveis, estão cada vez mais luxuosamente despidas com o objetivo de conseguir se destacar numa competição muito acirrada pra ser a nova musa, a nova artista de novela e tudo mais.

***João Kuclsar:** Lembrar que a questão da TV, a partir de 1973 que aparece a televisão colorida, então começa a ter outro atrativo. E só complementando o que você estava falando, realmente, as propagandas agora da Embratur são melhores mas eu vi uma em 1997 que eu nunca me esqueço, que era a seguinte propaganda na televisão aberta Britânica: era um cara sentava em um ônibus andando e vendo fotos e uma mulher morena, bonita do lado com um casaco branco e ele falava: "*ah! Férias*" e eu não me lembro onde era, mostrava as férias em algum lugar da Europa o pessoal todo agasalhado com frio, ela olha pra ele, levanta tira o casaco branco está com um biquíni e fala "*Vá para o Brasil*", do governo brasileiro mudou o conceito de férias. Olha como em 1997, ainda bem que mudou mas...

***Maria Aparecida:** Agora vocês vão prestar atenção na televisão desse ano nas alas. A gente fala: "*puxa na Escola de Samba todo mundo pelado*", vocês vão prestar atenção nas alas é uma coisa que eu até critico – muita roupa, muita roupa – É incrível todas as alas são vestidas da cabeça aos pés, eu já conversei com alguns carnavalescos e eles dão até risada de mim. É assim, eles fazem um collant, aquilo lá gruda no corpo transpira horrores, em cima daquilo vem um costeiro enorme que ele carrega nos braços e tudo mais, aí vem aquele chapéu colosso e ainda tem a fantasia da frente e a sapatilha. Então, ele está vestido da ponta do dedão, então presta atenção, toda a Escola está vestida. Vocês vão encontrar as mulheres nuas na frente

da bateria ou então aquela que faz composição nos carros alegóricos quem vem com pouca roupa. São composição é coisa moderna também isso, elas não estão dentro do enredo, elas estão enfeitando o carro alegórico. Mas prestem atenção como as Escolas de Samba vêm muito bem vestidas.

***Nanci:** Eu acho que essa questão da transmissão da televisão é muito interessante. É um primeiro aspecto que na verdade você tem alguns elementos que expressam, são vestidas com pouca roupa, mais o conjunto da Escola não. Tem o Beto Brant [cineasta] ele diz que um dos trabalhos que ele gostaria muito de fazer é pensar e realizar um trabalho de transmissão ao vivo das Escolas de Samba, diferente do que a televisão hoje faz. Isto é um desejo dele e discutindo isso a partir de um e de outras experiências que ele tem desenvolvido, e na área de cinema, de ficção mas de pensar que é um espetáculo grandioso, mas que fica tão condicionado a uma série de amarras e interesses que esta essência se perde, então ele discute o momento e a sensação de acompanhar no sambódromo a vivência, é isto é o que a gente deveria ter como perspectiva de pensar uma transmissão do desfile que é completamente diferente do que a gente vê na TV. É pensar isso com uma linguagem televisiva com uma imagem audiovisual que considere a linguagem mais que não seja esse tipo de amarra. Não só pela nudez por todo o diálogo que se estabelece, porque vocês estavam falando, você tem a Escola, traz o enredo, cada integrante, cada ala tem uma proposta narrativa pra este enredo e esta proposta narrativa se perde nessa cobertura ou na forma dessa cobertura trabalha.

Descontextualizada, completamente em termos de sentido, amarração, uma proposta, a organização, o tema, o porquê, o vínculo e o sentido que aquela escola tem. Era uma problematização que estava sendo feita justamente sobre este aspecto, quer dizer, o que seria esta cobertura ou uma forma de abordar e de trabalhar esta

imagem destes momentos, dos 70 minutos da Escola passando mais que tivesse outro tipo de abordagem e que conseguisse trabalhar a relação do público com a própria Escola que isso também se esvazia no modelo de transmissão que hoje é vivenciado. É claro que é vivenciado de outra forma. Pensar esta forma de trabalhar essa cobertura.

***Olga:** A influência do modelo da Escola de Samba nas outras manifestações folclóricas brasileiras. Então você tem Parintins, que está cada vez mais parecido com uma Escola de Samba, então é uma espécie de imposição desse modelo por causa da influência televisiva para as outras manifestações folclóricas que tinham uma identidade e uma característica muito diversa do carnaval.

***Nanci:** Então eu gostaria imensamente de a participação da Maria Aparecida, da Olga, do João Kuksar, já falei somente o primeiro nome, acho que a gente já estabeleceu uma relação aqui de proximidade que é muito gostoso e gostaria mais uma vez de agradecer os organizadores aqui desse encontro, agradecer o convite e a presença de todos os colegas que estiveram aqui acompanhando e certamente contribuindo para que este olhar sobre a cultura, sobre o carnaval e o samba e essas outras expressões culturais possam ser compreendidas e pensadas aqui neste nosso espaço educacional de outra forma até possibilitando vivências e reflexões para os nossos alunos de outra forma. Então agradeço imensamente o olhar, a reflexão e a experiência que vocês trouxeram. Obrigada.

A construção de uma memória social: a coleção de moda Nara Leão como fonte histórica

Rochelle Cristina dos Santos³¹

Resumo

Neste artigo, pretende-se validar uma abordagem metodológica fundamentada na História do Tempo Presente, ao trabalhar com uma coleção de moda como fonte de pesquisa histórica. Será demonstrada a metodologia historiográfica aplicada para

³¹ Professora no curso de Design da UFSC. Mestre em História pela UDESC -2012. Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda pela FESC – 2006. Integrante dos grupos de pesquisa “Moda e Sociedade” e “Moda, cultura e Historicidade”. Em 2011 as principais publicações foram: Capítulo no livro “História e Cultura de Moda”– Participação, comunicação oral e publicação nos anais do VII Colóquio de Moda – Participação, comunicação e publicação nos anais do evento “I seminário Internacional em História do Tempo Presente”. Endereço eletrônico para *lattes*: <http://lattes.cnpq.br/4583665777378132>

desenvolvimento da dissertação³² defendida pela autora cujo objeto de pesquisa é a Coleção de Moda Nara Leão 2007/2008, criação do estilista Ronaldo Fraga. Tratando-se de um recorte, algumas informações surgem resumidas, e estão assim colocadas para a compreensão dos caminhos seguidos pela autora em sua proposta de mestrado.

Palavras-chave: História do Tempo Presente. Fonte histórica. Coleção de Moda.

Abstract

This article aims to validate a methodological approach based on the History of the Present Time, *by working with* a fashion collection as a source of historical research. Will be demonstrated historiographical methodology applied to development of the dissertation by the author whose object of research is the Collection of Nara Leão Fashion 2007/2008, *creation* of designer Ronaldo Fraga. In the case of a crop, *some* information are summarized, and are well placed to understand the paths followed by the author in his proposed master...

Keywords: History of the Present Time. Historical source. Fashion Collection.

³² A dissertação na íntegra está disponível na Biblioteca da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Os estudos referentes à História do Tempo Presente abordam questionamentos relacionados às transformações da sociedade, tendo como ponto de partida as inquietações do presente em relação ao passado. A necessidade de presentificar o passado vem como um dos elementos mais importantes destes estudos. Os campos de percepção dessas manifestações que buscam manter o passado sempre presente são os mais variados possíveis. A moda constituída de referências sobre o passado é um forte indicio de que os mais diversos segmentos que fazem parte da construção da sociedade e do indivíduo são capazes de construir narrativas históricas.

As influências históricas e suas percepções trazidas pela memória individual ou coletiva no campo da moda não só manifesta a influência da história na criação da moda, como confirma que a moda também responde a questões sociais vivenciadas em determinados períodos. Os estilos e criações, seguindo uma tendência *retrô*, não são mera coincidência no decorrer da construção histórica do período. Os estilos são continuidades de um momento em que as manifestações acontecem simultaneamente. A sociedade e o indivíduo respondem, mesmo que sem propósito intencional ou racional, às problematizações atuais das modificações da sociedade a qual estão inseridos.

As referências constituídas através das lembranças do autor da coleção a ser analisada e a produção de discursos divulgados na mídia sobre a coleção agenciam a recepção dessa memória que se constrói. Essa coleção foi escolhida por se tratar da representação de uma figura pública, através da moda, revivendo, assim, fatos e acontecimentos que tramitam não apenas na vida pessoal da personalidade em questão, mas em mudanças sociais, políticas e culturais de uma época. A reapropriação desses fatos permite salvaguardar ou reavivar uma memória coletiva sobre parte da cultura de uma sociedade.

Ao falar em memória social e sua relevância na compreensão histórica, estamos trabalhando a partir de uma nova corrente de estudos denominada História do Tempo Presente. Os estudos focados em história do tempo presente ganharam legitimação a partir da criação do *Institut d'Histoire Du Temps Présent* e do *Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine* em 1978 (CHAUVEAU, TÉTART, 1999, p. 8). Sendo um campo necessariamente novo, sua própria metodologia encontra-se em definição (BERSTEIN; MILZA, 1999, p. 130), e possivelmente não busca o esgotamento de suas possibilidades.

A nova História do Tempo Presente propõe pesquisas que condicionam as ações dos sujeitos históricos às possibilidades de realização num mundo descolado das experiências diretas de produção da vida e significado por um espectro bastante amplo de interações de tempo e espaço inusitadas. O Regime de Historicidade ao qual estamos inseridos, trata da relação que a sociedade mantém com o seu passado e as formas que essa sociedade se apropria desse passado para constituir o seu presente (HARTOG, 2006, p. 265). Dessa forma, pode-se pensar que o presente não reconhece o passado como algo posto e acabado, pois os questionamentos do presente produzem novas interpretações do passado.

Levando em consideração que esta pesquisa está enquadrada nos preceitos idealizados por esta vertente historiográfica, será feita uma abordagem sobre suas principais diretrizes. Para situar a validade de uma pesquisa, cujo objeto de análise é uma coleção de moda, dentro do campo da História do Tempo Presente, pode-se fundamentar os estudos inicialmente em conceitos relacionados com o tempo.

De acordo com Mészáros, existe uma diferença entre o tempo do indivíduo e o tempo da humanidade. O tempo tal qual se conhece como tempo histórico da humanidade tem como finalidade traçar os caminhos pelos quais a sociedade passou. Enquanto o tempo do indivíduo trata das ações e relações que esse indivíduo vivencia

e constrói, e o resultado dessas manifestações, é que poderão contribuir para a formação e desenvolvimento da história da humanidade, pois o tempo do social é mais longo que o tempo do indivíduo (MÉZASROS, 2007, p. 34).

Nesse sentido, o tempo histórico da humanidade *transcende* o tempo dos indivíduos – trazendo consigo a dimensão mais fundamental do valor – mas mantendo-se, ao mesmo tempo, em um sentido dialético, como inseparável dele. Por conseguinte, apenas através da inter-relação mais próxima entre os indivíduos e a humanidade, um sistema de valor apropriado pode-se estabelecer e posteriormente desenvolver – tanto expandido como intensificado – no decorrer da história. Pois a humanidade não age por si mesma, mas por meio da intervenção dos indivíduos particulares no processo histórico, inseparável dos grupos sociais aos quais os indivíduos pertencem como sujeitos sociais. (MÉSZAROS, 2007, p.35)

A construção histórica sempre será dada a partir da abordagem que o historiador lhe confere, e sua metodologia está imbuída das ações de seu tempo. Não é possível separar - mesmo não se tratando de uma história do tempo presente, ou de um passado próximo – o tempo da escrita histórica, do tempo de seu acontecimento. Seu registro no tempo sofrerá influências tanto do momento de sua ação, quanto do momento em que a ação será descrita.

A escolha por uma coleção de Ronaldo Fraga aconteceu pelo fato de o estilista ter sido considerado, no final da década de 90, um dos nomes mais importantes no processo de construção da identidade da moda brasileira. A partir do século XXI, passou a desfilas no São Paulo Fashion *Week*, atualmente considerado o maior evento da América Latina e o quinto maior evento de moda do mundo³³, com coleções como “Rute-Salomão” e “Quem matou Zuzu Angel”. Desde então, é aclamado como estilista “cult” da moda brasileira. Em 2007, recebeu das mãos do Ministro da cultura, Gilberto Gil, a Comenda da Ordem Cultural, prêmio concedido a personalidades que “dão corpo”

³³ Disponível em: <<http://modaspot.abril.com.br/cultura-fashion/cultura-historia/cultura-historia-estilistas/quem-e-quem-na-moda-brasileira>>. Acesso em: 23 set. 2011.

à cultura brasileira. Esse prêmio foi o primeiro a tratar a moda como instrumento de reafirmação cultural pelos órgãos do governo.³⁴

Há ainda de se considerar o momento apropriado para o lançamento da coleção, a fim de compreender a eficácia da ação individual do estilista, com as ações capazes de constituir um tempo histórico. O desfile da coleção aconteceu quando se comemorava os 50 anos da Bossa Nova no Brasil. Para enriquecer a recepção da coleção, Ronaldo Fraga dispôs um palco na passarela, onde a cantora Fernanda Takai interpretou músicas do repertório consagrado de Nara Leão. A criação da Coleção de Moda Nara Leão é uma obra do estilista Ronaldo Fraga, mas a sua divulgação teve uma participação ativa da cantora Fernanda Takai. Em entrevista concedida à revista Cláudia³⁵, a repórter Déborah de Paula Souza fez a seguinte pergunta: “Por que escolheu Nara Leão como tema?” A resposta de Ronaldo, nessa entrevista, foi a seguinte:

Tudo começou porque o Nelson Motta, que foi muito amigo dela [da Nara Leão], convidou a cantora Fernanda Takai para regravar parte de sua obra, lembrando que em 2008 a bossa nova completa 50 anos e em 2009 fará 20 anos que Nara morreu. Fernanda sabia da minha paixão por Nara e, como já cantou em duas trilhas de desfiles meus, me procurou – a partir daí não consegui pensar em outra coisa.³⁶

Ronaldo Fraga e Nara Leão são as personagens principais desta pesquisa, sendo o primeiro o idealizador, e a segunda, a musa inspiradora. Nara Leão nasceu em 1942 e faleceu em 1989, e sua atuação profissional mais significativa aconteceu entre as décadas de 1960 e 1970(CABRAL, 2008). Ronaldo Fraga, um estilista brasileiro, que começou a fazer sucesso na década de 1990 e que, no início da década de 2000, passou a apresentar coleções de moda inspiradas em personalidades nacionais ou fatos culturais, principalmente relacionados à cultura brasileira.

³⁴ Disponível em: <<http://www.ronaldofraga.com.br>>. Acesso em: 2 out 2009.

³⁵ Revista Cláudia, online, 06/2007. Repórter Déborah de Paula Souza. Disponível em:

<http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/conteudo_238643.shtml>. Acesso em: 12 abr. 2011.

³⁶ Ibidem.

A reconstituição de memória biográfica envolve e articula um processo complexo entre recordação e esquecimento; sua trama correlaciona tempo e memória, pois não são recordados todos os acontecimentos, visto que se dá preferência a alguns e esquecem-se outros, muitas vezes sem manter o fio condutor. (TEDESCO, 2011, p. 118)

Não foi possível apurar precisamente quantos modelos contemplam a CMNL. O próprio Ronaldo Fraga admitiu que não possuía essa informação. No *site* "estilo UOL" no qual as imagens foram visualizadas, constavam aproximadamente 47 modelos. No entanto, é possível ver no *site* oficial de Ronaldo Fraga que algumas peças foram incorporadas na coleção linha "Ronaldo Fraga para filhotes", uma linha destinada às crianças. A cantora Fernanda Takai também aparece em ensaios fotográficos com peças que não foram vistas na divulgação da coleção.



Fonte: www.estilo.uol.com.br

Figura 1: Imagens dos desfiles da CMNL



Fonte: Google Imagens

Figura 2: Imagens de Fernanda Takai com roupas da CMNL

Saias abaixo do joelho ou na altura dos joelhos, alguns modelos curtos, uma tentativa de homenagear os joelhos sempre à mostra de Nara Leão, uma grande variação de comprimentos; vestidos com decotes assimétricos, triangular, formado por tecido transpassado; vestido tulipa arredondado é a peça-chave da coleção e aparece em muitos modelos em diferentes versões; estampas, listras, xadrez; nos tecidos, muita textura siliconada; algodão e seda pura também foram utilizados para confeccionar as peças; e o prateado é destaque na coleção em que o roxo, o *pink* e os tons de alaranjado também fazem parte. As blusas são soltas do corpo e aparecem com excesso de tecidos. Faixas são usadas para marcar a silhueta de algumas peças; sapatos de verniz estilo boneca que reproduziram um fusca, remetendo ao primeiro

carro da cantora; nos cabelos, franjinhas pretas *fake* em todas as modelos, em referência à franja que Nara Leão usava³⁷.

O estilista Ronaldo Fraga parece ter aderido ao momento presentista, em que o passado vende mais que o futuro, como indicou Huyssen (2004). Realizando homenagens", a personalidades da cultura brasileira, como Nara Leão, o estilista está homenageando a época em que a cantora viveu, os anos em que foram mais expressivos na vida dessa personagem. Ronaldo Fraga apresentou nas passarelas, uma biografia singular sobre sua homenageada. Assim como em qualquer processo biográfico, Ronaldo Fraga se considera e é considerado pela mídia contemporânea uma voz autorizada, pois sua trajetória permite perceber que a CMNL é uma entre tantas biografias de moda que o estilista já produziu. Assim como em qualquer produção biográfica, seja escrita ou mesmo visual, como o caso da CMNL, os temas são selecionados, e o que é narrado são partes da vida do biografado, e não o todo.

Entender essas ações individuais, no caso o lançamento de uma coleção de moda, como ações capazes de produzir história, é algo que tem sido percebido por historiadores que trabalham com a História do Tempo Presente. Para Mészáros, (2007, p.35) "A verdadeira consciência de que a determinação subjacente vital é a relação objetiva entre a humanidade e os indivíduos particulares aparecem muito tarde na história." E pode-se ainda pontuar que, mesmo tendo a História do Tempo Presente abordando certas temáticas, tanto essa nova corrente como alguns de seus objetos de pesquisa sofrem preconceitos e necessitam de um grande aprofundamento teórico para validar sua relevância.

Permitir que a história se utilize de determinados objetos como fontes de saberes sociais é um processo muito recente. Passou a existir uma relação de apoio entre determinadas disciplinas que antes pareciam tão divergentes. Os estudos históricos

³⁷ Disponível em: <<http://moda.terra.com.br/spfw2008verao/interna/0,,O11694458-EI9505,00.html>>. e <<http://estilo.uol.com.br/moda/spfw/ultnot/2007/06/17/ult3902u422.jhtm>>. Acesso em: 13 mai. 2011.

passaram a valer-se de métodos emprestados de outras disciplinas, com a finalidade de melhor abordar e compreender seus novos objetos.

Na organização da obra “Fazendo História”, Jacques Le Goff e Pierre Nora (1996) expuseram em três tomos, temáticas que podem conduzir o historiador a trabalhar com suas fontes: “Novos problemas”; “Novas Abordagens”; “Novos Objetos”. Ainda no que concerne ao reconhecimento de possibilidades distintas de fontes históricas, Carla Bassanezi Pinsky e Tânia Regina de Luca, organizadoras do livro “O historiador e suas fontes” (2009), onde, através da contribuição de vários autores que partilham o uso de suas fontes de pesquisa, apontam o diálogo do historiador com seus documentos como primordial para se chegar a uma consideração sobre qual fonte histórica utilizar. “A História se utiliza de documentos, transformados em fonte pelo olhar do pesquisador.”(LUCA; PINSKY, 2009, p.8).

Tratando-se especificamente da coleção Nara Leão para análise das fontes, foi necessário buscar conhecimentos de outras disciplinas, dentre elas as voltadas para a comunicação, pois parte das fontes trabalhadas foram veiculadas na mídia, e foi necessário compreender seu poder de impacto, bem como a produção e eficácia do discurso. Outras disciplinas, principalmente as ligadas ao campo da linguística e das artes visuais, fornecem conhecimento para se analisar as imagens produzidas e divulgadas sobre o desfile, além de aprofundar o conhecimento sobre as formas representação de elementos culturais, através da aparência, neste caso, do produto de moda.

Nas análises³⁸, foram utilizados recursos advindos da semiótica, não sendo intenção, realizar um trabalho em caráter semiótico, mas reconhecendo como certas ferramentas podem contribuir para análise do discurso com uma finalidade histórica. De acordo com Pomian (1998, p. 74-76) é possível fazer uso dos estudos da semiótica,

³⁸ Análises disponíveis no Capítulo IV da dissertação, sob o título: “Descosturando os sentidos: análise da Coleção de Moda Nara Leão.”

que investiga os signos, significados e estruturas; contrapondo com os estudos da pragmática, que investiga as coisas, as ações e as séries temporais. “[...] o estudo da cultura só poderia tornar inteligíveis os objetos tal como os percebemos na experiência, na condição de ultrapassar a oposição entre a abordagem semiótica e a abordagem pragmática.” No que tange a moda,

As funções social e cultural da roupa só podem ser entendidas em termos de comunicabilidade. Temos, portanto, de analisar o efeito produzido por aquilo que é visto sobre aquele que vê, como em qualquer ordem de discurso no qual o que vem primeiro não é o locutor, mas o ouvinte. (ROCHE, 2009, p. 513)

No entanto, para Chartier, estas alterações na forma de fazer história não estão relacionadas a algum tipo de crise das ciências sociais. Estão sim ligadas às alterações nas práticas de pesquisa.

Enfim, ao renunciar ao primado tirânico do recorte social para dar conta dos desvios culturais, a história em seus últimos desenvolvimentos mostrou, de vez, que é impossível qualificar os motivos, os objetos ou as práticas culturais em termos imediatamente sociológicos e que sua distribuição e seus usos numa dada sociedade não se organizam necessariamente segundo divisões sociais prévias, identificadas a partir de diferenças de estado e de fortuna. (CHARTIER, 1991, p.177)

No caso da coleção escolhida como objeto de pesquisa, ou de qualquer outro objeto que relacione o passado com o presente, o que vale são as experiências que o sujeito ou a sociedade podem adquirir através de seu passado. Essas experiências não dependem da presença do sujeito atual no fato passado, mas sim da maneira como tais fatos foram (re) produzidos na sua memória. “O que está em causa é a própria noção de passado e as relações com ele tecidas, em particular a do conhecimento e da representação intuitiva.”(MENESES, 1999, p. 13). A partir dessa citação, pode-se ratificar que a representação do passado não ocorre aleatoriamente. Ela é pautada em preferências que muitas vezes sugerem identificações do sujeito com o tema escolhido

para ser reapresentado. E a forma como esta representação é dada altera, através da sua forma de exposição, a maneira como os sujeitos sociais irão reconhecer esse objeto como objeto histórico.

Para Meneses (2003), os estudos das fontes visuais permitem a compreensão de momentos e situações sociais em determinado período histórico. O autor demonstra aos historiadores as possibilidades que justificam o uso das fontes visuais como processo de manifestação, inclusão e exclusão no convívio social. Meneses aponta que as fontes visuais (ou a visualidade) são elementos carregados de valor cognitivo. Analisa os estudos da imagem pelas ciências sociais e sua atuação e participação no contexto da vida social. Logo, os estudos das fontes visuais permitem a compreensão de momentos e situações sociais em determinado período histórico. A coleção de moda é uma imagem não apenas física, veiculada através de anúncios, ou divulgação de uma marca; a moda, as roupas, são ferramentas que o sujeito se utiliza para compor uma imagem e representação de si próprio.

O referido autor enfatiza que, no campo de estudos das fontes visuais, o sentido das imagens nem sempre está no contexto da imagem em si, mas nos envolvimento sociais aos quais ela foi exposta em sua concepção. A cultura visual poderia ser considerada uma subcategoria da cultura material. Isso, claro, relacionado à produção e ao consumo em que, nesse caso, pode-se enquadrar a coleção da moda Nara Leão.

Presume-se, às vezes, que a moda, de maneira misteriosa, seja o exemplo mais bem acabado da essência de tendências culturais de uma determinada época. O que esse conceito ignora é que a moda, assim como outras formas de cultura popular, emerge de um conjunto de organizações e redes que interagem e moldam esse conceito de várias maneiras. (CRANE, 2006, p. 46)

A moda permite que o sujeito se construa, se molde em seus próprios princípios. Essa permissividade é basicamente a pedra fundamental para a compreensão do uso de elementos e referências que se escolhe para que o “receptor da imagem” faça uma

“leitura” adequada do sujeito em questão. A necessidade de presentificar o passado vem como um dos elementos de transformação do sujeito em relação às suas memórias.

É no campo da História do Tempo Presente que a memória passa a se destacar no fazer histórico. As lembranças que provocam a memória são o início da produção de um saber sobre o passado. A lembrança é involuntária, fragmentos surgem e muitas vezes são compostos de acordo com aqueles que os lembram, sendo que um mesmo fato vivenciado por diversas pessoas pode ser lembrado por cada uma delas de forma diferente. Memorizar já remete ao ato de preservar um saber de algo definido, logo a memória deve ser definida, deve ser produzida, e toda produção é feita a partir de seleções. Quem produz a memória se valida de referências, seleciona o que deve ser memorizado sobre determinados assuntos. Essa calcificação de temas, memorizadas por uma sociedade, pode se tornar objetos da história.

Para Paul Ricoeur, a imaginação e a memória possuem semelhanças e diferenças: ambas tratam da presença de um ausente, porém, enquanto a memória se posiciona em relação a um real anterior, a imaginação trata de um irreal. Apesar das diferenças, memória e imaginação caminham em uma mesma direção. As falhas da lembrança que constituem a memória, ou mesmo a inconstância do lembrar que depende de quem recorda, buscam a imaginação para preencher lacunas. Assim, essas memórias devem ser analisadas de acordo com quem as produziu, com a metodologia utilizada para sua composição e com os interesses que essa memória carrega. (RICOEUR, 2007, p. 27-34).

Através da apresentação do processo de criação e das peças da Coleção de Moda Nara Leão, verifica-se que a narrativa de Ronaldo Fraga sobre a coleção busca fundamentar sua escolha em interesses pessoais, agregando as oportunidades que surgiram em determinado momento. Ele afirma que, quando Fernanda Takai lhe

contou que iria gravar um CD em homenagem à Nara Leão, ele já intencionava fazer uma coleção dedicada à cantora. Em entrevista a um *site* de assuntos de moda, Ronaldo Fraga faz a seguinte declaração:

Minha paixão por ela vem desde sempre. Lembro de quando tinha uns 3 anos de idade e vestia uma camiseta com a frase "para ver a banda passar". Todo adulto que me via começava a cantar a música. A primeira coisa que aprendi a ler foi a letra dessa canção. Então Nara sempre esteve muito presente dentro de casa. Tenho uma admiração pela trajetória dela.³⁹

O estilista atribui seu interesse a uma ou mais lembranças da infância que remetem à Nara Leão. A frase na camiseta, a letra da música, a interação dos adultos ao vê-lo vestido com essa peça e ainda em meio a esse contexto ele "lembra" que essa música foi a primeira coisa que aprendeu a ler.

Temos frequentemente repetido: a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. Podemos então chamar de lembranças muitas representações que repousam, pelo menos em parte, em depoimentos e racionalização. (HALBWACHS, 2006, p. 76)⁴⁰

Para Ricouer, (2008, p. 135) a lembrança é "uma espécie de imagem", e a recordação, "uma espécie de busca" por "essa imagem". Ronaldo Fraga, ao ter que conceder uma entrevista, precisou buscar suas lembranças pessoais para que a sua criação não tivesse apenas um significado atrelado a uma ação coletiva, especificamente as comemorações dos 50 anos da Bossa Nova e dos 40 anos da Tropicália.

Ainda de acordo com Ricouer, (2008, p. 41) as lembranças encontram-se no plural, enquanto a memória está no singular: "Um primeiro traço caracteriza o regime

³⁹ BATISTA, João. Conversinha: Ronaldo Fraga fala de Nara Leão, musa inspiradora de sua nova coleção. Disponível em: <<http://www.erikapalomino.com.br/erika2006/fashion.php?m=3871>>. Acesso em: 15 ago. 2009.

⁴⁰ HALBWACHS, op. cit., p. 76.

da lembrança: a multiplicidade e os graus variáveis de distinção das lembranças. A memória está no singular, como capacidade e como efetuação, as lembranças estão no plural”.

Encontra-se na Coleção de Moda Nara Leão a leitura e a interpretação do estilista sobre a cantora Nara Leão, que para ele estão de acordo com suas lembranças, suas recordações, sua forma de buscar esse passado. No entanto, ao abordar temas que remetem ao campo do social, essas lembranças podem ser reconhecidas como um singular, como uma manifestação de cultura nacional e, portanto, coletiva.

A formalização da memória sempre será dada através de um discurso. Ela vai transitar a partir de uma narrativa ou representação. Para Sarlo, o sujeito que narra é 1ª pessoa do discurso de um fato ao qual ele está ausente. Suas lembranças nunca serão o vivido, não é possível narrar à experiência tal qual ela ocorreu. (SARLO, 2007, P. 18). As falhas da lembrança prejudicam a rememoração, e as seleções conscientes ou inconscientes provocam uma nova leitura dos fatos. Dessa forma, a memória torna-se um ícone da verdade. O que se tem através da memória são representações identificadas por analogia e não por igualdade. O que permite a permanência ou a exclusão de uma memória são os atos de memória, os suportes que essa memória recebe para manter-se viva nas sociedades em detrimento de outras (SARLO, 2007, p. 20).

No campo dos estudos sobre a memória, pode-se citar Pierre Nora, que define como “lugar de memória: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer”(NORA, 1993, p. 2). Para o autor, existem esses “lugares” que cristalizam a memória, pois não existem mais meios de memória espontânea. As memórias necessitam ser agenciadas para se manterem vivas. Pode-se refletir ainda que os lugares de memória proporcionam uma

versão de memória verdadeira, pois, se existe uma memória calcificada e constituída em um espaço, existe uma representação de verdade que poderá ser vivenciada por sujeitos e sociedades diversas nesse lugar. O lugar de memória pode ser um produto cultural formulado pela própria historização da memória(RICOEUR; NORA, 2007, p. 415-416). Pretende-se, neste projeto, reconhecer esta coleção de moda que remete ao passado como um lugar de memória produzido com o intuito de sê-lo e, ao vestir-se de tal modo, transforma-se através da aparência em um veículo de divulgação dessa memória que conta uma história.

A experiência e o presente estão em evidência nas questões tratadas até agora sobre a memória. Fala-se do sujeito que seleciona e produz, dos lugares que se cristalizam, das intervenções do presente nas reformulações da memória, mas, não se pode esquecer de tratar a memória do não vivido. A pós-memória trata das lembranças que se tem daquilo que não foi presenciado nem vivido, ou seja, não fez parte da experiência concreta de uma pessoa, mas de uma experiência transmitida. Todos têm, de certa maneira, uma pós-memória familiar, como o caso dos parentes conhecidos apenas a partir de relatos familiares ou uma pós-memória política que a escola, com seu ensino de história, constitui na composição de uma memória nacional. Trata-se da questão da representação, neste caso, a representação da representação. Afinal, a memória sendo seleção, e sua permanência dependendo da eficácia dos atos e lugares de memória, a pós-memória é a apropriação destas permanências transformada em uma outra memória que, por sua vez, foi agenciada como ícone da verdade.(SARLO, 2007, p. 1991)

A coleção de moda “Nara Leão” é analisada, nesta pesquisa, como uma produção que teve início a partir da memória de Fraga sobre a cantora-título e, tomando o conceito de Nora⁴¹, pode ter-se tornado um lugar de memória para uma sociedade,

⁴¹ NORA, op. cit.

permitindo a constituição da pós-memória sobre uma época, uma personalidade e mesmo uma ideia de Brasil.

Paul Ricoeur se pergunta, no estudo que dedica às diferenças já clássicas entre história e discurso, em que presente se narra, em que presente se rememora e qual é o passado que se recupera. O presente da enunciação é o “tempo de base do discurso”, porque é o presente o momento de se começar a narrar e esse momento fica inscrito na narração. Isso implica o narrador em sua história e a inscreve numa retórica da persuasão (o discurso pertence ao modo persuasivo, diz Ricoeur). (SARLO, 2007, p. 49)

Compreender a coleção de moda como um discurso é aceitar Ronaldo Fraga como o narrador dessa história por ele criada. A sua trajetória profissional e os meios pelos quais a difusão da coleção é dada fazem percebê-lo como um sujeito autorizado a falar sobre o tema. A moda já pode ser reconhecida como forma de comunicação e reconhecimento do sujeito e de sua sociedade e pode ser percebida como um instrumento de poder.(SANT’ANNA, 2007). Todo discurso pressupõe um emissor autorizado a tratar sobre o tema, ao mesmo tempo em que produz esse discurso para um destinatário que terá condições de compreendê-lo. As condições de produção do discurso ou da forma de comunicação estão relacionadas às condições do mercado ao qual vai atender, pois as condições de recepção serão relacionadas às expectativas desse mercado.(BOURDIEU, 1996, p 60-61)

A narrativa de uma memória nunca será registro, ela será sempre reformulação. A memória depende de vida para transitar, e os sujeitos ressignificam os fatos a partir do seu presente. Não se pode afirmar que a memória será sempre individual, ela carrega em suas manifestações ações do presente e da sociedade em que se vive (POLLOK, 1989). A formalização da memória sempre será dada através de um discurso e vai transitar a partir de uma narrativa ou representação.

O que se tem através da memória são representações identificadas por analogia e não por igualdade. Se a memória é um ícone da verdade, cada sujeito poderá

representar uma verdade utilizando representações distintas. O que permite a permanência ou a exclusão de uma memória são os atos de memória (SARLO, 2007, p.20), os suportes que essa memória recebe para se manter viva nas sociedades em detrimento de outras. Nesse jogo, permanece aquela memória que tem mais força para manter sua continuidade. A memória vive em disputa com outras memórias, e os próprios interesses de suas manifestações dependem do presente em que se colocam (POLLOK, 1989, p. 4-5).

Pode-se reconhecer a coleção de moda Nara Leão como um discurso, uma narrativa de um fato, que, nesse caso, está em sintonia com fatos sociais que se complementam, atendendo ou contribuindo para uma recepção social. As condições de produção, como já foi visto, não estão isoladas do contexto social. A coleção faz parte de ações que projetam uma ideia de representação da cultura popular brasileira.

A verdade da relação de comunicação nunca será inteiramente no discurso, nem mesmo nas relações de comunicação; uma verdadeira ciência do discurso deve buscá-la no discurso, mas também fora dele, nas condições sociais de produção e de reprodução dos produtores e receptores e da relação entre eles (por exemplo, para que a linguagem de importância do filósofo seja recebida, é preciso que estejam reunidas as condições para que ela seja capaz de obter a importância que a elas se concede). (BOURDIEU, 1996, P. 162)

Diante da fundamentação teórica aqui apresentada, pôde-se perceber que a proposta de pesquisa tem validade dentro dos estudos históricos relacionados à História do Tempo Presente. As abordagens e os conceitos utilizados no decorrer da pesquisa estão em concordância com as temáticas sociais que pressupõem questionamentos do presente em relação ao passado de uma determinada sociedade. O objeto analisado, por mais que esteja diretamente relacionado a questões de consumo mercadológico, aqui é tratado e validado como forma de representação e provedor de relações e consumo de um ideológico social. O objetivo maior da pesquisa

é o reconhecimento dessa coleção de moda como um agenciador de memória social e de transformações das percepções de uma narrativa histórica.

A partir da efêmera apresentação da CMNL, poder-se-ia pensar que o assunto encerrou por ali, mas isso não aconteceu. O estilista Ronaldo Fraga, como já visto, possui uma sólida carreira no setor de moda, e seu histórico lhe autoriza a ser considerado um mediador cultural. O espaço da moda na mídia contemporânea faz com que a sua abordagem e difusão tenham um alcance extraordinário.

Após o desfile de apresentação da CMNL, novas possibilidades discursivas foram surgindo. Principalmente na mídia *on-line*. São matérias que trazem novas informações, cujos autores, por vezes, criam sua própria narrativa sobre a cantora e sobre a cultura nacional. Cada jornalista, ou crítico de moda, estabelece seus próprios vínculos com a vida de Nara Leão, bem como com a obra de Ronaldo Fraga. A CMNL não encerrou o assunto no momento da despedida das passarelas, pois proporcionou reapropriações e novas divulgações dessa memória a ser considerada coletiva.

A Coleção de Moda Nara Leão repercutiu nos meios de comunicação, através de seus interlocutores que ajudaram a difundir outras memórias de cultura nacional. Muitas foram as matérias e os discursos propostos, que trazem outras informações sobre Nara Leão e tudo o que ela pode representar.

SEJA NARA!!!

Nara Leão ajudou a comprovar que um povo cria e constrói sua cultura de vigor e valor como eco do que esteja com ele ocorrendo. E os autores e propagadores dessa cultura são por ele consagrados e aceitos quando possuem, além da qualidade artística, o valor simbólico de representar vivências e sentimentos profundos. Nara Leão representou o sentimento da liberdade neste país, a artística, a política, a existencial. Temos, portanto, deveres de gratidão. Diante de opressão e censura, a manifestação artística é sempre o primeiro brado através do qual a rebeldia se estabelece.⁴²

⁴² Arthur da Távola apud Ricardo Oliveros. Disponível em: <<http://forademoda.wordpress.com/2007/06/19/ronaldo-fraga-faz-desfile-memoravel/>>. Acesso em: 8 mai. 2010.

Ricardo Oliveros é um conceituado jornalista de moda e possui *blog* chamado forademoda, onde apresenta informações sobre o mundo da moda. Seu texto foi escolhido por ser representativo na questão de reapropriação e difusão do discurso proposto pela CMNL. Segue o texto publicado pelo jornalista no mesmo dia em que o desfile aconteceu,

O encontro hoje de Ronaldo com Nara tem exatamente esta qualidade. [Referindo-se ao texto de Arthur Távola] Diante de tanta mesmice, de tanta tendencite, de tanta globalização no mundo da moda, quando, além da qualidade técnica inegável do estilista, ele acrescenta valores profundos a um mundo tão banalizado, sinto que a única coisa que posso fazer é simplesmente agradecer este momento de suspensão.

Em suas coleções Fraga fala sempre de um Brasil que não aconteceu, e que por instantes você sente que ainda é possível despertar este gigante adormecido de sua própria natureza. Retomar o significado da moda na moda não é tarefa fácil. Muitas leituras podem ser feitas dentro da coleção de hoje. Porém o que eu gostaria de destacar é o que está por detrás de cada detalhe, que nada ali é por acaso.⁴³

A partir do próprio blog de Oliveros, pode-se identificar a repercussão desses novos discursos que promovem a difusão da memória. O autor, inclusive, tenta reproduzir em palavras a comoção que se deu ao final do desfile com a interpretação da música “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”. Nos comentários do *blog*, percebe-se o alcance deste discurso:

BITI DIZ: Obrigada pelo texto, Oliveros! Fiquei emocionada de novo, revivendo o desfile através de suas palavras. Para mim, você disse mais sobre a coleção do que qualquer outra pessoa/crítico que se dispusesse a descrever o desfile. Afinal, como disse Saint Exupery, “o essencial é invisível aos olhos”. A frase é batida, mas verdadeira e apropriada. Ainda bem que existem estilistas como Ronaldo Fraga, capazes de resgatar a alma da nossa cultura adormecida, tão desgastada por estrangeirismos, pela falta de memória.⁴⁴

⁴³ OLIVEROS. Disponível em: <<http://forademoda.wordpress.com/2007/06/19/ronaldo-fraga-faz-desfile-memoravel/>>. Acesso em: 2 mai. 2010.

⁴⁴ Ibidem.

Nas palavras dessa internauta, encontra-se a tradução para a teoria aqui aplicada: a exaltação de Ronaldo Fraga como um estilista que “resgata a alma da nossa cultura” uma cultura já desgastada, inclusive pela “falta de memória”. Dessa maneira, é possível estabelecer uma relação com a imagem (imaginária) da representatividade através da coleção, considerando que, desde o lançamento até a divulgação da coleção como produto, as imagens da coleção – imagens reais – circularam acompanhadas de descrições e poéticas que formam as imagens imaginárias, ou seja, idealizada através de uma representação simbólica.

Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo.

O que queremos dizer com isso é que, para analisar uma mensagem, em primeiro lugar devemos nos colocar deliberadamente do lado em que estamos, ou seja, do lado da *recepção*, o que, é claro, não nos livra da necessidade de estudar o histórico dessa mensagem (tanto de seu surgimento quanto de sua recepção), mas ainda é preciso evitar proibir-se de compreender, devido a critérios de avaliação mais ou menos perigosos. (JOLY, 2007, p. 44-45)

É possível perceber que existem analogias particulares e, muitas vezes, só percebidas através dos suportes que norteiam a propagação da coleção. Esses suportes possibilitam a criação de novas memórias, definindo seus contornos e conteúdos. Muitos daqueles que presenciaram o desfile ou que tiveram (e têm acesso) às informações sobre ele estão sendo influenciados na composição de suas lembranças, ratificando a ideia de que o presente ressignifica a memória. Outros ainda sequer possuíam uma noção de quem foi Nara Leão ou mesmo não compreendem (julgam aleatória) a ligação entre o desfile e a comemoração dos 50 anos da Bossa Nova, porém compõem e somam ao seu universo particular de sentidos essa noção de mulher moderna, de Bossa Nova e ainda de cultura brasileira.

Na interpretação dos difusores do discurso proposto por Fraga, a mensagem tomou ainda mais consistência e novos sentidos. Pensar a CMNL e seus desdobramentos após seu lançamento é pensar nessas relações e nesses discursos propostos sobre a cultura nacional e suas histórias. A coleção proporciona um elo entre estas ideias de mudanças, modernismo, e “jeito-brasileiro-elegante-discreto”, reformando uma caracterização de identidade cultural nacional.

Ronaldo Fraga nitidamente expôs suas memórias particulares, trazendo temas sobre uma figura pública, porém dividindo suas experiências mais íntimas relacionadas ao tema. A emoção que tomou conta do desfile, levando às lágrimas o autor e a plateia, ajuda a pensar a coleção como um “lugar de memória”, pois é capaz de provocar sentimentos, mesmo naqueles que nem ao menos conheciam a biografia de Nara Leão.

A Coleção de moda Nara Leão é tratada como um “lugar de memória” que está ancorado nas relações de pós-memória. Para Sarlo(2007, p.71), “A dupla utilização de ‘lembrar’ torna possível o deslocamento entre lembrar o vivido e ‘lembrar’ narrações ou imagens alheias e mais remotas no tempo”. As memórias que se tem através da recepção da coleção são memórias agenciadas por indivíduos que protagonizaram e selecionaram os acontecimentos que estão postos. O consumo da coleção não se dá exclusivamente através do produto. O consumo problematizado nesta pesquisa é justamente o consumo de uma memória de representação de parte da cultura brasileira, intermediada pelos difusores e construtores de discursos sobre a coleção. Muitos daqueles que recebem as informações ali expostas não vivenciaram ou não reconheceriam aqueles símbolos como constituintes de uma memória pessoal.

[...] a pós-memória cumpre as mesmas funções clássicas da memória: fundar um presente em relação com um passado. A relação com esse passado não é diretamente pessoal, em termos de família e pertencimento, mas se dá através do público e da memória coletiva produzida institucionalmente. (SARLO, 2007, p.97)

Para assumir a coleção como uma forma de propagar e fortalecer uma ideia de cultura nacional, é necessário considerar essa relação indireta com esse passado. Contudo, não se pode afirmar que a memória ali proposta é uma memória coletiva. Como mencionado anteriormente, as memórias são seleções e, para composição das seleções, as escolhas foram individuais do estilista da coleção. No entanto, ao sugerir que a coleção é um monumento que resguarda uma memória única, pode-se aceitá-la como um agente em constante movimento que, dependendo da sua forma de circulação, proporciona aos seus receptores uma nova possibilidade de experienciar e apropriar-se dessas memórias. “A mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos.”(MENESES, 2003, p.23). Os sujeitos que recebem, reconhecem, aceitam e ressignificam suas memórias através da coleção não o fazem por imposição. Os sentidos já estão postos, só precisando ser agenciados.

Para que a memória se beneficie da dos outros, não basta que eles tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com as memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. “[...] nas novas interpretações de seu passado individual e no de sua organização, o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo.”(HALBWACKS, apud POLLAK, 1989, p.4)

Portanto, essa coleção de moda analisada permite pensar em pressupostos que a reconheçam como um agente de manifestação social, contribuindo para identificação de elementos da cultura brasileira. Assim, as ações e apropriações relacionadas a esse segmento são partes constituintes da formação social dos indivíduos somente porque consumo é simbólico.

Assim como Ronaldo falou de Nara Leão, ele poderia ter falado de outras personalidades representantes da Bossa Nova. O que conta, na análise que aqui se propôs, é esse exercício de reflexão que lança as coleções de moda, mesmo em sua efemeridade e fins comerciais, ao universo do histórico e político. Afinal, o importante é experimentar a ideia de que retomar um passado como referência para constituição do presente possibilita uma nova relação das experiências desse passado com suas projeções de futuro.

REFERÊNCIAS

BERNSTEIN, Serge; MILZA, Pierre. Conclusão. In: CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe (Orgs). *Questões para a história do presente*. Bauru/SP: EDUSC, 1999. p 127-130.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996.

CABRAL, Sergio. *Nara Leão: uma biografia*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008. 255p.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação. Estudos avançados*. São Paulo, v.11, n. 5, p. 173-191, jan/jun. 1991

CRANE, Diane. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.

CHAUVEAU, Agnés; TÉTART, Philippe. *Questões para a história do presente*. In: CHAUVEAU, Agnés; TÉTART, Philippe. *Questões para a história do presente*. Bauru: Edusc, 1999. p. 7-37.

FRAGA, Ronaldo. *História da moda: estilistas. Parte II*. Disponível em: <<http://www.comunidademoda.com.br/historia-da-moda-estilistas-ronaldo-fraga-parte-ii.html>>. Acesso em: 12 ago 2009.

HARTOG, François. *Tempo e patrimônio. Varia História*, Belo Horizonte, v.22,n.36, jul-dez.2006,p.261-273.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. 116p.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2007. 152p.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979. 193 p.

_____. *História: novas abordagens*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1986. 198 p.

_____. *História: novos objetos*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1986. 238 p.

LUCA, Tânia Regina de; PINSKY, Carla Cassapezi. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. 333 p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações*. In. SILVIA, Zélia Lopes da (org.). *Arquivos, Patrimônio e Memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999, p. 11-29.

_____. *Fontes visuais, cultura visual, História visual*. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº 45, 2003.

MÉSZAROS, István. *A tirania do imperativo do tempo do capital*. In: _____. *O desafio e o fardo do tempo histórico*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 33-53.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, 1993, n. 10, dez. p. 7-28.

NORA, Pierre. RICOEUR, Paul.: *insólitos lugares de memória*. In._____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas (SP): Unicamp, 2007. p. 412-421.

POLLAK, Michel. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 3-15, 1989.

POMIAN, Krzysztof. *História cultural, história dos semióforos*. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. Cap. 3, p. 71-96.

REMOND, René. *Uma História Presente*. In: REMOND, René. *Por uma história Política*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 13-36.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2008.

RONALDO Fraga leva Nara Leão para SPFW. Disponível em: <[http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL326680-9798,00-RONALDO+FRAGA+LEVA+NARA+LEAO+PARA+A+SPFW.html](http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL326680-9798,00-<u>RONALDO+FRAGA+LEVA+NARA+LEAO+PARA+A+SPFW.html</u)>. Acesso em: 10 ago 2009.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo*. São Paulo: Estação das Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Os meios e mediações de Dudu Bertholini⁴⁵

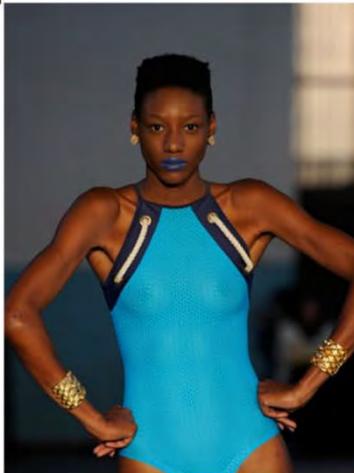
Com pouco mais de dez anos de mercado ele prioriza parcerias artísticas, escolhe a dedo suas modelos e sem preconceito vai pra multidão pesquisar. Performático, está entre os estilistas mais abusados da moda contemporânea.

Carla Gavilan⁴⁶

Há uma certa melancolia quando se discute criação *versus* invenção em alguns universos, entre eles o da moda. “Já inventaram tudo” está entre as constatações mais *démodé*. Mas ficar nessa memória de remendos do passado, além de não contribuir muito, deixa as conversas na área evasivas e sem perspectiva. Fugindo desse burburinho, é interessante observar os trabalhos que encaram as dobras do hoje, se comprometem com as cores do agora e aceitam as complexas costuras urbanas que a todo instante se reinventam. Um exemplo é o do estilista Dudu Bertholini com a marca *Neon*, que administra com sua sócia Rita Comparato, no mercado desde 2003. A grife iniciou com a produção artesanal de maiôs urbanos e hoje é referência na produção nacional, além de “queridinha” entre as celebridades, como Adriane Galisteu, Juliana Paes, Regina Casé, Camila Pitanga, Ivete Sangalo e a cantora Björk, que já andou desfilando um modelo de botas da marca.

⁴⁵ Entrevista concedida à autora em 24/11/2011.

⁴⁶ Carla Gavilan é jornalista, formada pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), mestra em Estudos de Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), pesquisadora de moda, consumo, subalternidade e integrante do projeto de pesquisa Artes da Cópia: noções, poéticas e práticas do Núcleo de Estudos do Contemporâneo (CNPq/UFMT). Email: carlagavi@gmail.com.br



Desfiles de maiôs da marca *Neon* – Imagens cedidas pelo estilista Dudu Bertholini

Por meio do trabalho que prioriza pela percepção das cores, a Neon tem nas estampas, exclusivas e exuberantes, seu maior referencial. Isso, possivelmente pelo fato dos estilistas abordarem a moda como uma narrativa. “Eu sempre me interessei em investigar as formas com que as pessoas usam a roupa para se comunicar”, tece Bertholini. Nessa trama, buscou parcerias com artistas plásticos para as criações da grife. “Costumo dizer que o trabalho é formado por seis mãos: as minhas, as da Rita e as do artista plástico. É uma das partes mais gratificantes do processo criativo”, emenda Dudu.

Um dos colaboradores cativos da marca é Fábio Gurjão, que assinou LADY, nome da estampa *Neon* Verão 2012 e costuma trabalhar com a técnica da colagem. O artista plástico é o autor da emblemática estampa PAVÃO da *Neon*, que tomou conta das ruas e editoriais de moda, em 2006, e foi reeditado este ano, durante a campanha *WE LOVE NEON*, como uma das melhores estampas da marca, repetindo o sucesso no manequim de Gisele Bündchen na *Vogue*, edição de julho de 2011.



Pavão, estampa célebre da marca *Neon* - Imagens cedidas pelo estilista Dudu Bertholini.



Gisele Bündchen com estampa Pavão da marca *Neon*, Revista Vogue (Julho/2011). Fonte: Site Segredos de Boudoir/
<http://www.boudoirmultimarcas.com.br/trendy/na-midia-neon-veste-gisele-bundchen/>

Outro fator que caracteriza o processo de criação e desenvolvimento da grife é a relação dos estilistas com as formas de consumo contemporâneo. Dudu, por exemplo, fez questão de prestigiar o show de Britney Spears, em sua turnê pelo Brasil, e registrar as percepções em seu site, com um texto que chama atenção aos fãs da cantora e em como eles se expressavam com a infinidade de penduricalhos comercializados no evento. “Eu sou muito interessado pela cultura pop, pelo que está sendo consumido no Brasil e no mundo. Vivemos em uma época em que somos bombardeados por informações e signos. Não tem como fugir disso, é importante investigar esse meio, saber como funciona, o que está acontecendo”, ele desdobra.

A *Neon* trabalha desde o início da grife em parceria com artistas plásticos, como é esse processo de criação?

Sempre convidados os artistas plásticos para esse trabalho com as estampas, já trabalharam conosco, desde o começo da *Neon*, e ainda colaboram, uma média de 50 profissionais. Inicialmente passamos a eles as informações do que desejamos trabalhar na coleção. Quando eles nos apresentam as propostas há uma conversa, uma troca de idéias e sugestões, mas geralmente nós quem realizamos o trabalho de colorir as estampas, porque nós quem sabemos da história da marca, do que já foi produzido e o DNA da grife.



Desfile da marca *Neon* - Imagem cedida pelo estilista Dudu Bertholini

As produções da *Neon* tem aparecido com frequência nas telenovelas, como avalia esse tipo de divulgação?

Acho muito interessante a democratização da minha produção e participar desse momento em que vivemos que é, de fato, a democratização da moda como um todo. Nós não trabalhamos apenas para a SPFW, São Paulo Fashion Week, ou somente a um único nicho do mercado. Eu, inclusive, já licenciei algumas listas de produto para estampar objeto.



Desfile da marca *Neon* - Imagem cedida pelo estilista Dudu Bertholini

Você comenta que as criações são resultado de uma “pesquisa viva” das suas experiências. Quais obras tem como referência?

Sou apaixonado pelo trabalho do fotógrafo alemão Helmut Newton, uma grande referência em fotografia de moda, o trabalho dele é fantástico. Uma biografia que gosto bastante é de Diana Vreeland, é meu livro preferido. Nossa produção de inverno 2012, por exemplo, tem muitas referências culturais da nossa viagem a Istambul, prima pela forma e vem também com materiais mais pesados, que tem muito a ver com a própria estação.

Os desfiles da *Neon* são sempre aguardados com expectativa por causa da forma com que é apresentado. Há uma preocupação com isso?

O desfile para nós é algo cênico, teatral e que complementa muito a marca. Por ser tão importante quanto os *looks*, nós realmente pensamos em um “momento” do desfile.

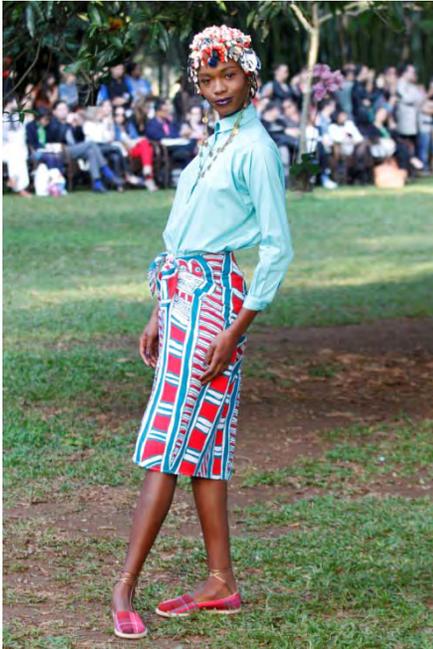


Desfile irreverente: uma das características da marca *Neon* - Imagem cedida pelo estilista Dudu Bertholini

E a escolha das modelos, também precisa estar nessa sintonia?

Com certeza. Trabalhamos sempre com as mesmas modelos porque acreditamos que a mulher precisa vestir aquela roupa com personalidade, tem que ter

sensibilidade para que a magia aconteça. Nossas produções pedem isso, pedem mulheres maduras e não apenas rostos e corpos.



Desfile da marca *Neon* - Imagem cedida pelo estilista Dudu Bertholini

Uma inserção no universo espetacular de Dyrson Cattani

Diego Cavedon Dias⁴⁷

Renata Fratton Noronha⁴⁸

Resumo

Neste artigo, buscamos lembrar a trajetória de Dyrson Cattani, criador de moda, figurinista e carnavalesco porto alegreense. Pesquisando diretamente no acervo Cattani que encontra-se sob os cuidados da Prefeitura de Porto Alegre em fase de estudo e organização, é possível refletir sobre como as linguagens da moda, do figurino e do carnaval integram-se em seu trabalho.

Palavras-chave: Cattani, Carnaval, Porto Alegre.

⁴⁷ Estudante de graduação do Curso de Bacharel em Design no Centro Universitário Ritter dos Reis em Porto Alegre- RS

⁴⁸ Especialista em Cultura de Moda pela Universidade Anhembi Morumbi e em Mode et Création pela Université de la Mode- Lumière Lyon 2. Professora nos cursos de Design de Moda da Uniritter e Faculdade de Tecnologia Senac de Porto Alegre.

Abstract

In this article we search to recover the course of Dyrson Cattani, porto alegreense fashion designer, theater's costume designer and also producer of Samba School on the carnival parade. Looking for information directly in Cattani's patrimony, which is under care of Porto Alegre's government but under study and organization phase. It`s possible reflect about how the fashion language, costume and carnival are linked with his work.

Keywords: Cattani, Carnival, Porto Alegre

Introdução

“Um artista nasce, um figurinista aprende”: assim rascunha Dyrson Cattani, com letra redonda e apressada, numa breve reflexão sobre moda, mulheres, elegância, o seu estilo. A trajetória dedicada a moda, ao figurino e especialmente ao Carnaval gerou uma série de rascunhos, rabiscos, fotografias, muitos desenhos e uma coleção de roupas e acessórios compõem o acervo Cattani, importante registro sobre a moda de Porto Alegre à partir da década de 1950.

Seus desenhos de traços marcantes reforçam um estilo irreverente e excêntrico: “(...)chega de simplicidade! A pessoa muito discreta fica medíocre para mim”.

Considerando as reflexões de Diana Crane que encara o vestir- e a moda-como: “sendo uma das formas mais visíveis de consumo que desempenha um papel da maior importância na construção social da identidade.(...) útil portanto para manter ou subverter fronteiras simbólicas.(2006:21), neste artigo, lembraremos a trajetória de Cattani, relatando como integrou em suas criações moda e fantasia, fantasia e moda. Para tanto, as informações aqui apresentadas são fruto de uma pesquisa realizada diretamente no acervo que encontra-se hoje em fase de catalogação e estudos e está sob os cuidados da prefeitura de Porto Alegre.

O “acervo Cattani” é composto por esboços, croquis e desenhos, figurinos de teatro, figurinos de carnaval, roupas e acessórios, fotografias, revistas, pertences pessoais, documentos e correspondências que apresentam detalhadamente toda a trajetória do figurinista.

Dyrson...Cattani, Catani

É na Porto Alegre dos anos dourados que o jovem Cattani, filho de imigrantes sicilianos, dá seus primeiros passos, publicando ilustrações em revistas e jornais locais. Os cadernos de estudos ainda conservados mostram a intenção de um traço delicado e preciso em dar formas a criações bastante baseadas na moda parisiense, remetendo as formas no *new look* de Christian Dior⁴⁹

A moda feita em Porto Alegre nesta época era muito influenciada pelas novidades de Paris que, até chegarem ao Sul do Brasil, passavam pelo Rio de Janeiro ou pela capital argentina, modificando-se e adaptando-se.

Entre os nomes locais, fazia sucesso estilo elegante de Mary Setigleder. Chapeleira talentosa, Mary dedica-se a costura sob-medida quando os chapéus começam a cair em desuso, revelando-se como grande costureira, sempre buscando referências na moda francesa e atenta às novidades da Casa Canadá, tendo sido grande amiga de Menna Fiala. Também nesta época, Rui Spohr, recém chegado de Paris onde trabalhou com Jacques Fath e o chapeleiro Jean Barthelet abre seu atelier.⁵⁰

Mas será através da criação de figurinos e cenários para espetáculos de teatro que o estilo de Dyrson Cattani vai ganhando novas formas e cores. O gosto luxuoso e fantasioso o levará ainda a vestir as damas da sociedade em bailes temáticos.

Seus desenhos ganham as páginas da Revista do Globo, importante periódico editado quinzenalmente pela Livraria O Globo, entre os anos de 1929 e 1967, que discutia variedades regionais, nacionais e internacionais divididas em seções como "O Globo em revista", "Vidas literária", "Belas Artes" e "Vida social", nos fornecendo uma ilustração apurada da cultura e da sociedade gaúcha, e especialmente porto alegre, no período de sua circulação.

⁴⁹ Ver VEILLON, Dominique. Moda e Guerra, um retrato da França ocupada. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004 p.234.

⁵⁰ Ver "30 anos de Moda", catálogo de exposição. Porto Alegre, 1994.

Nos anos de 1960, Cattani muda-se para o Rio de Janeiro e deixa sua marca nas fantasias nos concorridos concursos do hotel Copacabana Palace. A Revista Jóia de dezembro de 1961, o chama de “ O Mago das Gemas” ao convidá-lo para desenhar roupas exclusivas para o desfile de jóias de Haroldo Burle Marx.

Ainda no Rio, começa a criar para si figurinos de época, complementados sempre por jóias falsas, transformando-se em personagem: figura um tanto excêntrica que marcava presença em grandes eventos.

De volta a Porto Alegre no final da década, instala-se em uma espécie de apartamento atelier, espaço onde vive e recebe amigos e clientes. A correspondência cuidadosamente catalogada, mostra o contato intenso com os amigos que ficam no Rio de Janeiro e também registram inúmeras viagens a Paris- que se torna uma espécie de cidade fetiche para o criador e aparecerá representada em desenhos e figurinos carregados de uma aura *Belle Époque*.

Seu gosto andrógino o leva a lançar na década de 1970 a idéia irreverente da *mini-saia para homens* e, na mesma época, nasce a idéia das *mulheres de bigode*- retratadas numa série de desenhos que são exibidos no programa de TV “Fantástico”, da Rede Globo.

A partir dos anos de 1990, Cattani passa a dedicar-se a exposição de seus desenhos, explorando geralmente temáticas históricas e a moda-como se criasse personagens para um grande espetáculo ainda a ser apresentado- e ao que chamava de “desfiles de época”: espetáculos de moda onde apresentava suas criações e releituras de momentos marcantes da história da moda ou ainda temáticas relacionadas ao cinema hollywoodiano.

Após a morte de Dirson Cattani no ano de 2006, seu acervo foi doado à cidade de Porto Alegre e, a partir de 2010, as peças vem sendo estudadas e catalogadas.

É curioso observar que, assim como modificam-se as cores e os traços que ilustram um estilo marcante, Cattani também vai modificando o próprio nome: nasce Dyrson, transforma o sobrenome da mãe Catani em seu nome artístico, porém ele acrescenta um segundo “T” ao sobrenome, passando a ser Dyrson Cattani. Mas é com seu nome de batismo, Dyrson Catani Foti que prefere ser conhecido ao encerrar sua trajetória.



Figura 1

Imagem do estilista Dyrson Cattani em seu apartamento e ateliê

Fonte: Registro fotográfico realizado pelos autores em visitação ao acervo

Quando o Carnaval de Porto Alegre ganha assinatura de Cattani

Na década de 50 a cidade de Porto Alegre estava em franco avanço em busca da modernidade com crescimentos significativos, como nos transportes públicos, onde ônibus e automóveis passaram a ser o principal meio de transporte utilizado pelos cidadãos. Porém nesta época a cidade ainda não possuía infra estrutura para aguentar as evoluções que estava sofrendo, apresentando, assim sérios problemas em

abastecimento de água, tratamento de esgoto, energia e iluminação. Nesses anos a cidade apresentava por volta de 394 mil habitantes.

Durante esse período a classe média, burguesia, porto alegreense estava vivendo o seu grande momento, com seus “anos dourados”. A população desta classe participava de bailes de debutantes, com seus brotos aparecendo nas capas de revistas, matinés nos cinemas, entre outros eventos sociais. Os homens costumavam frequentar cabarés para beber e dançar ao som de jazz, fox e boleros. A grande cultura influenciadora desse período era a norte Americana, que estava com a economia em alta, principalmente após a II Guerra, que deixou a Europa com sérios problemas. (PESAVENTO, 1999)

Neste período, o Carnaval carioca- dos mas populares do país- já apresentava as características principais que possui atualmente: sambas enredo e grandes fantasias. Porém, o Rio Grande do Sul ainda não acompanhava tais padrões na festividade, pois a celebração não recebia apoio do poder público, tão pouco da imprensa que torcia o nariz para a festa (KRAWCZYK, GERMANO, POSSAMAI, 1992). Sendo assim, a data se popularizou através das estudantinas ⁵¹e dos blocos dos redutos populares.

⁵¹ As estudantinas carnavalescas eram locais onde grupos de pessoas se reuniam, utilizando vestimentas iguais ou com semelhanças, para cantar e tocar algo em comum, neste caso as marchinhas



Figuras 2 e 3

A esquerda, baile de Carnaval, organizado pela Casa do Artista do Rio Grande do Sul. A direita, imagens do carnaval de rua.

Fonte: Revista do Globo, ano XXIV, número 556 de 15 de março de 1952)

As comemorações que ocorriam em festas de salão normalmente eram destinadas a alta classe e a burguesia que não viajavam à cidade de Pelotas⁵², localizada no extremo sul do Estado. Nestas festas, normalmente, organizadas pela Casa do Artista do Rio Grande do Sul, os frequentadores aproveitavam o baile, porém sem planejamento e organização com relação a fantasias e decoração, o evento não ficava muito longe de uma festa padrão, somente com mais cores e alegria⁵³.

Já o carnaval de rua de Porto Alegre, era organizado em pequenos grupos, dividido por regiões, onde a classe mais baixa festejava de forma descentralizada, sendo alguns dos principais locais para comemoração da festa as ruas Miguel Teixeira, Casemiro de Abreu, Avenida Borges de Medeiros, e da Azenha e a Praça Garibaldi. Esses foliões aproveitavam o momento para se libertar, colocando fantasias imaginosas. Os blocos e cordões existiam, porém sem muito mais destaque e interesse do público.

⁵²Carnaval de Pelotas apresentou seu auge durante os anos de 1920 a 1950, sendo o mais famoso nos no Rio Grande do Sul, muito devido a população, que já havia mais instrução, pois haviam estudado fora do Estado e buscavam para a festividades semelhanças com o que acontecia nos outros lugares.

⁵³ Revista do Globo, número 556, de 15 de março de 1952.

A festividade nos anos de 1950 já apresentava características melancólicas. Os blocos, ranchos e cordões já não apresentavam a mesma força de outrora. Não existia mais as festas de estudantina ensaiadas, fantasias com um padrão. O carnaval não apresentava mais características interessantes para o seu público. Talvez o grande estímulo da data, para a população que vivenciava a comemoração fossem os lançamentos de perfume, que estavam sendo utilizados mais que nunca. Não havia distinção de classes na utilização destes entorpecentes, pois como afirmou um cidadão da época à Revista do Globo, número 556 de 15 de março de 1952 "A alegria espontânea já não existe e beber custa muito dinheiro".

Já nos anos 60 a cidade começa um processo de metropolização, onde as periferias, das principais vias da cidade começam a crescer em direção aos municípios próximos. O número de habitantes subiu para 885 mil no início dos anos 70. A cidade estava com uma série de grandes obras acontecendo, como o aterramento para a criação da avenida Beira Rio e o surgimento do Sport Clube do Internacional, assim como com relação a infra estrutura da cidade, pois estava começando um movimento de modernização. Nesse período os bondes já estão sofrendo um processo de sucateamento, para assim ser possível o aumento e asfaltamento das ruas.

Foi nessa época quando aconteceu uma série de grandes revoluções nos costumes da população. A televisão se torna popular, deixando, assim o rádio em segundo plano. A fisionomia da cidade estava mudando, pois onde antes haviam bares e cafés, agora existiam bancos, financeiras e lanchonetes. A noite da cidade gaúcha era dividida em dois, a boemia, para as classes mais baixas e os *night clubs*, para a parcela da sociedade que possuía maiores condições financeiras.

O carnaval seguia acontecendo como anteriormente neste período, porém a sua grande mudança ocorreu em 1961, quando a Academia de Samba Praiana apresentou o primeiro carnaval nos padrões do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Giba-Giba,

fundador da escolar, explicou esse acontecimento afirmando que “(...) quando chegava na época de carnaval a gente voltava para Pelotas (...). Até que teve um ano, 60, que a gente resolveu fazer uma escolinha de samba de 30 pessoas mais ou menos para desfilarem na rua(...). Em 60 ela só deu uma desfilada, mas não tinha tempo hábil para preparar o carnaval. Em 61 ela saiu e ganhou o primeiro lugar”.⁵⁴

O tema escolhido pela Praiana foi “A Coroação de Dom Pedro” e Cattani foi o responsável pela criação das fantasias e alegorias. A escola aparece organizada em alas, representada pelo casal de mestre-sala e porta-banheiro, num espetáculo luxuoso até então inédito. O destaque do carnaval da cidade, e seu diferencial perante as outras passa a ser a presença da porta estandarte, provavelmente resquícios da folia do século XIX e início do XX.

A partir desta data, a assinatura de Cattani estará sempre associada a irreverência e a festividade do Carnaval. Sua coleção de máscaras e adereços ganha destaque no acervo Cattani e, especialmente as máscaras, passam a ser sua marca registrada e grande especialidade.

No Carnaval de 1987, é a vez de Cattani virar samba-enredo da Academia de Samba Relâmpago. A letra reverencia o gosto luxuoso do figurinista, comparando seu estilo artístico- e talvez também a forma excêntrica que adotava no vestir- às figuras do francês Toulouse- Lautrec, que nos remetem à *Belle Époque* francesa e a vida boêmia da cidade de Paris:

“Cattani é requinte, é arte
O Toulouse-Lautrec de cá
A boemia tem nele uma parte
No vestir e no trajar.”

⁵⁴ Ver “Carnavais de Porto Alegre”, 1992



Figura 4

Integrantes da Academia de Samba da Praiana, em 1961, primeiro carnaval na cidade ao estilo Rio de Janeiro

Fonte: Revista do Globo, ano XXXIII, número 789, 4 a 17 de março de 1961)



Figura 5

Imagem da modelo Rosângela utilizando uma máscara desenvolvida pelo estilista, cujo a inspiração é Jean Cocteau.

Fonte: Revista do Globo, ano XXXIII, 4 a 17 de fevereiro de 1961, p. 44 e 45

O espetáculo de Cattani

A preferência de Cattani pelas modas de outras épocas não é algo que fará parte apenas do seu estilo de vestir: as fotos que compõem o acervo mostram o mesmo gosto rebuscado na decoração de seu apartamento atelier e também aparece como tema das festas concorridas que organizava.

Além disso, é possível perceber que o espetáculo, a alegoria e a parada estão extremamente presentes na forma espetacular que Cattani escolhe para apresentar seus desfiles.

Para Duggan:

“Os desfiles de moda que caem na categoria de espetáculo relacionam-se intimamente com as artes da performance como teatro e ópera, além de filmes de longa-metragem e vídeos musicais. Assim como nas representações de palco, os desfiles criados por designer de espetáculo exibem muito mais do que roupas. Na

maioria dos casos, interpretam-se como mini-dramas completos, com personagens, locações específicas, peças musicais relacionadas e temas reconhecíveis.” (2002:8)

Antes de designers como Alexander McQueen e John Galliano ganharem notoriedade nos anos de 1990 com seus desfiles fantásticos, que poderiam acontecer em locais inusitados, Cattani já apresentava em Porto Alegre o seu “teatro sem drama”.

Inspirado por temáticas históricas, que remetiam muitas vezes à Paris da *Belle Époque* ou ainda buscando referências em filmes hollywoodianos, suas apresentações transformavam-se em uma espécie de “performance histórica”, levando suas possíveis clientes a desejar imagens de sonho, como anota nos rascunhos de uma possível entrevista: “ a noite minha mulher se transforma em atriz de cinema, sob uma raposa (...), a minha moda é para a mulher que gosta de ser estrela, ser exibida.”

Para estas apresentações, Cattani, sempre perfeccionista, imaginava como deveria ser a performance de cada manequim, seus passos, trejeitos, especializando-os no que chamava de “desfile de época.”

Em 1977, excursiona pelo Estado com um destes desfiles de época, intitulado “Cattani mafioso”- curiosamente alguns anos após Francis Ford Coppola ter adaptado o romance de Mario Puzo, “ O Poderoso Chefão”, para o cinema.

Em uma espécie de programa, semelhante aos de ópera ou teatro, Cattani divide a performance em cinco tempos, considerando os momentos de intervalo e confraternização com o público: *Cattani a beira mar*, *Cattani mafioso*, *Cattani siciliano*, *Intervalo*, *bal masqué*, onde desfilaram de forma peculiar 5 manequins femininos e outros cinco masculinos cujos nomes também ganham destaque, como se fossem atores ou dançarinos de um grande teatro.



Figura 6

Imagem do Estilista caracterizado como “Cattani Mafioso” para a apresentação de sua performance no Turis Hotel, em Passo Fundo, Rio Grande do Sul

Fonte: Foto tirada pelos autores durante visitação ao acervo

Considera es finais

Autodidata, considerando tudo o que fez “ligado a estética e a minha personalidade”, com grande poder criativo materializado em cria es suntuosas, apesar de considerar-se um *dictateur* da moda brasileira, fica evidente o traço marcante de Cattani como figurinista através do seu grande êxito em desenvolver visões de sonhos através de suas fantasias e máscaras de Carnaval ou ainda na dramaticidade de seus desfiles históricos.

Seus registros mostram que suas atividades profissionais estiveram ligadas de forma mais densa às atividades relacionadas ao Carnaval: fantasias para as escolas de samba, trajes de bailes, máscaras. E foram nestas criações que Cattani celebrou todo o seu gosto irreverente- quase excêntrico- e luxuoso. As clientes que se vestiam sob medida- muitas delas mulheres do teatro e do espetáculo- não raramente lhe deixavam fotos com dedicatórias, cartas, bilhetes, agradecendo sempre ao “artista” Cattani, sendo esta, possivelmente, a forma que mais lhe agradava ser visto.

Seu amplo acervo- espécie de *museu da moda* particular- registra de forma completa- e por vezes até mesmo curiosa- sua trajetória que apresenta além da visão particular do universo de Cattani uma possibilidade de leitura de seu tempo, convidando a uma reflexão que faz pensar a moda de que maneira o vestir e a moda carregam em suas articulações valores de uma determinada cultura, permitindo a elaboração de noções de passado, futuro e pertencimento, ou seja, como forma de memória que terá importância na construção social de identidades.

Referências Bibliográficas

BRUHNS, Heloisa Turini. *Futebol, carnaval e capoeira: entre as gingas do corpo brasileiro*. Campinas, SP. Ed. Papyrus, 2000

CRANE, Diana. *A Moda e seu papel social, classe gênero e identidade das roupas*. São Paulo. Ed. Senac São Paulo, 2006

DORNELLES, Beatriz. *Porto Alegre em destaque: história e cultura*. 2004, Porto Alegre, Ed. EDIPUCRS, 338p.

DUGGAN, Ginger Gregg. *O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática*. *Fashion Theory: A Revista da Moda, Corpo e Cultura* (edição brasileira). Vol. 1, n. 2: 03-30, Jun. 2002. p. 31-70.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2005, 424 p.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. DP&A, 1997.

KRAWCZYK, Flávio; GERMANO, Iris; POSSAMAI, Zita. *Carnavais de Porto Alegre*. Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura, 1992

LAZZARI, Alexandre. *Coisas para o povo não fazer- Carnaval em Porto Alegre (1870 – 1915)*. São Paulo: Ed. Da Unicamp, 2001. 247 p. Ed. Ediouro, 2005, 424 p.

LONER, Beatriz Ana, GILL, Lorena Almeida. *Clubes carnavalescos negros na Cidade*. Estudos Ibero-Americanos, Vol. 35, n.1, 2009

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. *Entre Limões de Cheiro e aconites: O Carnaval e a escravidão na imprensa ilustrada*. História, imagem e narrativas. Ano 3, n.7, setembro/ outubro 2008

MONTEIRO, Charles, *Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade*, 2006. Porto Alegre, Ed. Edipucrs. 550 p.

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999

Revista do Globo, ano XXIV, número 556 de 15 de março de 1952

Revista do Globo, ano XXXIII, número 789, 4 a 17 de março de 1961

“MODA E SUSTENTABILIDADE, DESIGN PARA A MUDANÇA”



Lilyan Berlim⁵⁵

Resenha de FLETCHER, Kate GRASE, Lynda;
(Org.). **Moda & Sustentabilidade, Design Para
Mudança**. São Paulo: Editora Senac, 2011. **ISBN:**
978-8539601639

Se a efemeridade é considerada a lógica da Moda, e sua principal característica é estar fundamentada no movimento de ciclos ininterruptos, a esfera pragmática dos produtos de moda tramita por outros ciclos - os de sua produção, consumo e descarte, onde a linearidade das cadeias produtivas e a obsolescência prematura dos produtos nos leva a indagar se a palavra ciclo é de fato pertinente a esta lógica, e se a indústria têxtil realmente manifesta uma aliança com uma das mais peculiares características da Moda: a de expressar um tempo.

A pesquisadora inglesa Kate Fletcher e a professora americana Lynda Grose no livro 'Moda e Sustentabilidade, design para a mudança', lançado no Brasil pela editora Senac este ano, avaliam todos os temas pertinentes as relações entre Moda e indústria. As autoras reavaliam o papel dos designers e dos consumidores em toda sua complexidade tendo como base uma eminente mudança de paradigma econômico, social e ambiental já manifesto através da compreensão do termo Sustentabilidade.

⁵⁵ Graduada na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Doutoranda do Programa de Pós graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade.

De todos os desafios pelos quais a indústria têxtil global e a compreensão do fenômeno social Moda já passaram talvez o da sustentabilidade, em seu escopo integral, seja o mais complexo. As autoras analisam que tal complexidade se dá por conta do conjunto múltiplo de vetores que incidem sobre a área, que compreende vários fazeres e saberes. Na cadeia de produção completa de uma simples camiseta *t-shirt*, estes vetores incidem desde a adubação e exaustão de um solo, no caso do plantio do algodão, a manutenção dos arbustos, o uso de pesticidas e fertilizantes, a fiação e a tecelagem da malha, o corte e a costura da camiseta, os seres humanos e as comunidades envolvidas nestas produções, a distribuição deste produto e sua logística, as mídias e engrenagens de moda que são usadas para promover sua venda no varejo até as questões identitárias, culturais e biológicas que envolvem a necessidade de sua compra, seu uso e seu descarte.

A compreensão destes sistemas mais abrangentes e as repercussões das atividades de cada etapa das cadeias produtivas têxteis e de cada setor envolvido são necessárias à relação da Moda com a sustentabilidade.

Sob este escopo, o livro percebe e esclarece como áreas das ciências ambientais como biologia, bioquímica, agronomia e geologia, assim como áreas das ciências sociais como economia e sociologia, estão interconectadas com todas as áreas do Design de Moda e com as funções do designer no contexto da sociedade.

“Nunca duvide que um pequeno grupo de pessoas possa mudar o mundo: de fato, é sempre assim que acontece”. Margaret Mead⁵⁶

Frente às intrínsecas, caóticas e muitas vezes e inertes estruturas do sistema macroeconômico, estruturas alternativas podem parecer ineficazes, mas suas atuações têm, em longo prazo, uma ação simbiótica com o sistema mais amplo. A revisão da história nos impede de afirmar que ‘as coisas não vão mudar’. Tudo está sempre em

⁵⁶ In Kazazian (2005)

transformação na natureza, e somos parte dela. Assim como na natureza, onde os nichos apresentam relações simbióticas com os ecossistemas mais amplos, a “incubação de comportamentos alternativos por parte dos designers, do produtor e do consumidor influencia o metabolismo de toda nossa indústria.”⁵⁷

Neste processo de incubação e de alternativas, onde se encontram as inovações em curso, reside um importante processo de resiliência da sociedade que precisa ser fomentado e constantemente revisado, PIS é fonte de difusão e multiplicação de microeconomias em constante expansão.

Em um contexto global, revisto pelas autoras, o designer se distingue pela possibilidade transversal de sua atuação, podendo integrar e dinamizar as relações entre a concepção de produtos e a ecologia, as inovações econômicas e tecnológicas as esferas das necessidades e hábitos⁵⁸.

As autoras, com propriedade, entendem a atuação do designer como fundamental no processo de transformação das práticas do design de Moda. Ambas propõem a interação dos designers com cientistas e tecnólogos, atuando como interlocutores dos territórios existentes entre as disciplinas; territórios que, de acordo com as autoras, são ainda desconhecidos, férteis e inexplorados, e onde as estratégias de colaboração interdisciplinar podem e devem ser colocadas em práticas.

Desafiar os modelos de negócios e produção em curso usando as ferramentas criativas, emocionais e intuitivas dos designers não apenas para obtenção de lucro, mas para orientar o design à uma conexão mais ampla entre a sociedade e a natureza, desacelerando a produção e o consumo de massa através de novos modelos de interação econômica, social e ambiental, é uma das propostas mais claras das autoras.

Em seu primeiro livro traduzido e publicado no Brasil, Kate Fletcher dá continuidade à jornada de seu livro anterior ‘Têxteis e Moda sustentáveis, jornadas do

⁵⁷ Fletcher K., Grose, L., 2011, (pag 77).

⁵⁸ Kezazian, 2005

design⁵⁹, ainda não publicado no Brasil, onde aponta os novos caminhos pelos quais o design percorrerá nas próximas décadas.

Neste novo livro, a jornada ainda é a mesma, mas a ela se acrescentou a parceria entre Kate Fletcher e Lynda Grose que celebra o compartilhamento de saberes e reflexões que conferem direcionamento para as mudanças possíveis, e previstas, aprofundando o conhecimento sobre as transformações já em curso.

Dividido em três partes, e tendo como título de cada parte a palavra 'transformando', as autoras engendram através do próprio texto o sentido de *ação*, levando o leitor a refletir sobre as reais possibilidades de transformação da indústria da Moda em todas as suas facetas através de informações atuais, dados estatísticos relevantes e exemplos concretos de ações em curso.

A primeira parte do livro aborda a possibilidade de transformação do produto de moda, incluindo neste contexto de forma detalhada os materiais, os recursos naturais de onde provêm e suas implicações com a ecologia, o meio ambiente e o ser humano; os processos pelos quais estes materiais passam para se transformarem em roupas - separando as etapas e delineando uma análise mais ampla dos impactos ambientais, as questões laborais e trabalhistas na montagem das peças e, finalmente, as oportunidades de design para a obtenção de uma roupa mais sustentável. Por fim, sob a mesma análise holística, é avaliada a logística de distribuição das roupas e têxteis, as importantes questões envolvidas com a manutenção destas pelos consumidores até o seu completo descarte, descarte este que é revertido pelas autoras em mais oportunidades de design e exemplificado como novas oportunidades e formas de negócios.

⁵⁹ Fletcher, Kate. *Sustainable fashion & textiles, design journeys*. Earthscan, London, UK, 2008.

Dados, informações e interconexão são os pontos de apoio desta primeira parte que introduz conhecimento para a transformação dos sistemas de Moda, propostas posteriormente.

'Transformando sistemas de moda' é o título da segunda parte que, entre as demais, é aquela que explora com mais precisão as possibilidades de sustentabilidade mediante a intransigência de uma indústria cujos sistemas de produção e modelos de negócios são baseados em crescimento linear e maximização de lucros.

"Precisamos admitir que, embora isso contrarie parte do pensamento moderno, muitos problemas ambientais e sociais da indústria da moda são têm solução puramente técnica ou mercadológica: ao contrário, as soluções são morais e éticas, (valores que não são apreendidos pelos negócios e pelo mercado), e para isso precisamos tomar distância do modo convencional de fazer negócio e examinar o que define, dirige e motiva os sistemas maiores." (Fletcher, K., Grose, L. pag 75)

Nos nove capítulos apresentados na segunda parte, as autoras dedicam especial atenção a dois pontos singulares e desafiadores. O primeiro é o comportamento dos sistemas de moda e suas conseqüências psicológicas, exaustivas e deprimentes sobre os consumidores, tornando-o passivo frente a seu poder de impor o consumo e inerte naquilo que o cientista social Bauman chamou de "comunidades guarda-roupa"⁶⁰, onde se prima pelo acúmulo (e paradoxalmente pelo 'descarte') de roupas baratas e descartáveis. O outro ponto focado é a interdependência entre uso e consumo dos recursos naturais na produção de roupas e suas implicações com a sociedade como um todo, e com as pessoas individualmente.

Como ferramentas de transformação as autoras apontam para o desenvolvimento de peças com foco na adaptabilidade, nos usos de baixo impacto e na otimização de suas vidas úteis, assim como acrescentam a possibilidade de novos serviços de manutenção e compartilhamento. Conceitos como velocidade, engajamento e

⁶⁰ Bauman, Zygmunt: entrevista à revista "ISTOÉ" Online, acesso setembro de 2010

necessidade são reelaborados em conjunto com questões contemporâneas de consumo e de comportamento perfilando reflexões e exemplos que demonstram que as transformações não são apenas utópicas, mas necessárias, reais e em curso.

É dedicado à Biomimética⁶¹ um capítulo inteiro onde são expostas as revoluções que o entendimento mais profundo da questão oferece enquanto possibilidade. Os conceitos de 'local e global' também ganham destaque e pertinência pela maneira com que são conduzidos e por estarem integrados aos demais conceitos explorados nesta segunda parte do livro.

O papel do designer, agente do conjunto das praticas propostas, fundamenta a terceira e última parte. As autoras percebem no Design o caminho para a mudança na área de moda, mas não apenas no que concerne apenas aos produtos e processos, mas como uma área de interlocução entre disciplinas e investigação de possibilidades e inovações. De acordo com as autoras, são profundos os desafios que a sustentabilidade apresenta a indústria da moda, pois em seu cerne visam fomentar atividade que criem "riqueza" social e ambiental e valor no longo prazo, um objetivo qualitativamente diferente daquele da atual indústria da moda⁶².

O designer é o sujeito da ação do Design, aquele que o exerce, logo, seus múltiplos papéis como educador, comunicador, facilitador, ativista e empreendedor são fundamentais no enfrentamento dos desafios da sustentabilidade. Todos estes papéis, como ferramentas sustentáveis, são analisados e exemplificados enquanto ações. As autoras chamam atenção à função multidisciplinar do designer como um pensador promotor de inovação e de plataformas de transformação de paradigmas, o que confere a esta publicação um foco diferenciado, mais profundo e amplo, e também mais ousado e desafiador.

⁶¹ A Biomimética é uma área da ciência tem como objetivo buscar conhecimento nas soluções, funções e estratégias das estruturas biológicas, procurando aprender com a natureza e partilhar este conhecimento com diferentes áreas da ciência (nota da autora).

⁶² Fletcher K., Grose, L., 2011, (pag 180).

Com sólidos conhecimentos sobre os assuntos discorridos, e uma sensibilidade característica daqueles que compreendem as íntimas entranhas dos processos criativos em moda e suas relações diretas com a roupa e a identidade, as autoras conduzem o leitor ao cerne da reconexão com os fluxos naturais, não os distanciando da realidade, o que talvez seja o grande valor deste livro.

Bibliografia:

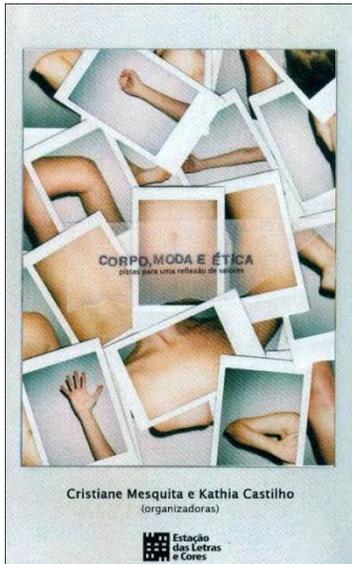
BAUMAN, Z. : *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2005.

FLETCHER, Kate. *Sustainable fashion & textiles*. Design journeys. Earthscan, London, UK, 2008.

FLETCHER, Kate. GROSE, Linda. *Moda e Sustentabilidade, design para mudança*. Editora Senac. São Paulo, 2011

KAZAZIAN, Thierry. *Haverá a idade das coisas leves: Design e desenvolvimento sustentável*. Editora Senac. São Paulo, 2005.

DIÁLOGOS SOBRE CORPO, MODA E ÉTICA



Renata Franqui⁶³

Resenha de MESQUITA, Cristiane CASTILHO, Kathia;
(Org.). ***Corpo, moda e ética: pistas para uma reflexão de valores.*** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. 109 p. **ISBN:** 978-8560166497

Trata-se de uma obra que é produto das inquietações geradas pelo evento *Corpo, moda e ética: pistas para uma reflexão de valores*, realizado em abril do ano de 2010, na Universidade Anhembi Morumbi. Homônimo ao evento, o livro, dividido em oito capítulos, propõe-se a abordar as relações entre corpo, moda e ética.

Organizado por Cristiane Mesquita e Kathia Castilho, na apresentação “Corpo, moda e ética: o cenário, o evento e o livro” (p. 07-16), detalha-se o projeto que norteou a produção do livro: oferecer análises sobre o corpo, em suas diferentes possibilidades de representação e de interpretação, originados dos entrelaçamentos entre os aspectos orgânico, biológico e cultural bem como os paradoxos que envolvem o debate, particularmente, a maneira como o corpo é exposto na mídia, e relaciona-se com a moda e a ética.

No primeiro capítulo, “Para ser contemporâneo da biopolítica: corpo, moda, trevas e luz” (p. 17-26), Helena Katz levanta uma discussão acerca do papel biopolítico que a moda exerce sobre o corpo. Ressalta que o corpo traz consigo não somente um aparato biológico, mas toda a subjetividade da relação natureza-cultura. Desta forma,

⁶³ Acadêmica de graduação do curso de Pedagogia da Universidade Estadual de Maringá. Participa do projeto de iniciação científica (PIBIC/CNPq/FA-UEM), orientado pela professora doutora Ivana Guilherme Símili (DFE/UEM).

para a autora, pensar o corpo a nível da biopolítica, suscita a reflexão da relação entre o mundo físico (*zoé*) e o mundo cultural (*bíos*), cujo resultado é a fabricação de um corpo que é publicizado pela moda, não rompe com o ciclo de consumo do capitalismo. Neste sentido, a autora finaliza seu texto propondo que cabe a nós perceber o que se oculta no corpo, ou aquilo “que está nas suas trevas”, porque não se dá a ver e perceber com facilidade, para que, desta forma, sejamos realmente contemporâneos de nosso próprio tempo.

Adiante, o capítulo dois, intitulado “Beleza.jpg – borrando os limites da realidade”, (p. 27-36), muito bem escrito por Fernanda Baeza Scagliusi e Roberto Manoel dos Santos, é abordada a temática da manipulação digital de imagens veiculadas pela mídia sobre moda, beleza e aparência. No texto, os autores levantam a questão da dubiedade da honestidade epistêmica atribuída às imagens, sobretudo das campanhas publicitárias, que comercializam um corpo retocado digitalmente para parecer perfeito. O resultado, entretanto, é um corpo irreal, sem compromisso com a acurácia dos fatos e que incita a padronização e ao culto do ideal. Esta distorção do real carrega, segundo os autores, uma influência negativa perante os leitores, que sentem-se impactados pela sedução que as imagens carregam, fato que aumenta, e muito, o potencial de compra.

O terceiro capítulo, denominado “Muitos babados e poucos laços...” (p. 37-44), deu-se a partir dos estudos realizados pela equipe do Projeto de Investigação e Intervenção na Clínica das Anorexias e Bulimias do Instituto Sedes Sapientiae. O texto trata da excessiva normatização que padroniza os corpos aos preceitos da moda, visando sempre o consumo. Neste contexto, modelos demasiadamente magras têm seus corpos diminuídos à função de cabides para as peças idealizadas, contrapondo-se à antiga concepção de que os corpos deveriam servir para engrandecer a beleza das roupas. Em decorrência desta anulação dos corpos, a moda passa a ter estreita ligação

com o campo da ética, tendo em vista que propaga um ideal de beleza que acaba por incentivar patologias como a anorexia e bulimia. A este respeito, o texto reflete que apenas sucumbem à esta padronização de corpos quem detém uma estrutura psíquica frágil e peculiar, que sentem necessidade de adequarem-se aos padrões estipulados pelos modismos para sentirem-se pertencentes a um grupo. Neste sentido, o valor desta leitura está na proposta de reflexão levantada, que objetiva findar com este ritual em que a moda aparece glamorosamente estampada por cabides humanos nas passarelas.

Em relação ao capítulo quatro, escrito pelo Grupo de Pesquisa, Envelhecimento, Aparência e Imagem (EAPI-USP), cujo título “Envelhecimento e Velhice: pistas e reflexões para o campo da moda”, (p. 45-54) nos convida a refletir sobre as implicações que a moda exerce em relação a população idosa, demonstrando sua fragilidade diante do culto da beleza e dos corpos jovens. “O embate entre saúde e doença, decadência e sucesso, muitas vezes impede que a diversidade explore e alcance novos espaços, papéis e imagens múltiplas de envelhecer na sociedade” (p. 47). Neste sentido, os autores chamam a atenção para a maneira como a imagem de idosos é transmitida pela mídia, geralmente carregada de uma conotação negativa e, desta forma, propõem que a moda passe a lidar com a velhice de modo que garanta a dignidade de envelhecer.

O quinto capítulo, “Invisíveis ou inclassificáveis? Gênero, corpo e envelhecimento na cultura brasileira” (p. 55-72), de Mirian Goldenberg, nos convida a uma reflexão acerca do que os corpos como capital podem nos dizer sobre nossa cultura. A este respeito, a autora tece considerações sobre as cores presentes nas roupas de meninos e meninas e as qualidades para um e outro que são construídas socialmente. Tal discussão remete à ideia de dominação masculina, a qual é atribuído ao fato de que “constitui as mulheres como objetos simbólicos, tem por efeito colocá-las em

permanente estado de insegurança corporal” (p. 57), reafirmando a noção do corpo como um capital a ser alcançado. Esta construção cultural do corpo tem estreita relação com a moda, que enaltece os corpos jovens em detrimentos dos velhos, tornando-os invisíveis e inclassificáveis.

Em seguida, o capítulo seis, escrito por Lais Fontanelle Pereira, “Publicidade, moda e consumo na infância: uma delicada relação”, (p. 73-86), o objeto de reflexão centra-se na relação entre moda, infância e consumo no mundo contemporâneo. Discute-se a recorrente aproximação da infância com o mundo adulto, sobretudo no que concerne às indumentárias, retornando, novamente, a mesma caracterização medieval. A título de exemplo, a autora traz diversas imagens de anúncios publicitários que incentivam uma infância cada vez mais fashionista, inclusive atrelando a imagem infantil a uma erotização que não a compete. A discussão levantada, portanto, diz respeito a mercantilização da infância, transformando a criança em consumidor, ainda que esta não tenha a menor capacidade de discernimento. Por fim, a autora sugere que o mercado, sobretudo da moda, valorize a infância de modo não a enxergá-la como mera consumidora em potencial e procurar entender as especificidades e necessidades que lhe são peculiares, contribuindo, desta forma, para a construção de um conceito de infância cuja representação vá muito além da estética.

O capítulo seguinte, escrito por Silvana Holzmeister, “O padrão modelo”, (p. 87-94), reflete sobre o padrão de beleza veiculada, por meio das imagens, que circula nas mais renomadas revistas de moda do mundo. Para tanto, a autora resgata um pouco da história da moda e seus padrões, deste os anos 1960 até hoje. Neste sentido, a autora chama a atenção para dois grandes contra-pontos do mundo da moda. O primeiro, no ano de 1997, relacionado ao visual *heroin chic*, cuja característica principal está na deturpação do estilo e cenário, atribuindo-lhes desordem, palidez e sombriedade agregando às modelos uma aparência fragilizada e apática. Em meados

dos anos 2000, porém, o segundo momento contrapõe-se ao anterior, no sentido de resgate do corpo saudável, utilizando-se de cores alegres e sensualidade. Ademais, ambos momentos incitam os corpos a adequarem-se aos padrões veiculados, sejam eles mais ou menos bizarros.

Por fim, o oitavo capítulo da obra, de Tatiana Rovina Castro Pereira, intitulado “Corpo, moda e ética no funk proibidão”, (p. 95-104), traz para o debate um contexto que difere-se totalmente do que foi tratado até então, que nada tem a ver com o glamour das passarelas de moda. Estamos falando dos morros do Rio de Janeiro, mais precisamente dos bailes funk que acontecem no interior das favelas. Como sugere o título, a autora busca pensar a moda fora das vitrines dos grandes centros, mas nos corpos daqueles que vivem nas facções criminosas. A autora analisa, ainda, a indumentária característica dos frequentadores dos bailes funk, sobretudo no uso de marcas famosas (e suas falsificações) por moradores destes locais, que desejam aproximar-se, ainda que por alguns momentos, de um mundo que lhes parece ideal. Outro objeto de estudo do texto é o estilo musical denominado de “funk proibidão”, cujas letras agressivas fazem apologia ao crime, e expressam, de fato, a realidade nas favelas, sendo, portanto, uma manifestação cultural deste grupo social.

Ao final do livro, contamos com uma breve apresentação dos autores dos textos, em que podemos notar a existência de um vasto campo de estudos e debates sobre o corpo e a ética. Sem dúvida, a obra faculta aos leitores, uma leitura prazerosa e de grande valia tanto para o público leigo quanto para os pesquisadores que se interessam por assuntos relacionados ao corpo, à moda e aos gêneros.

No livro, os textos e os autores conversam entre si e, desse modo o debate ganha densidade e é enriquecido pelos olhares dos autores, por suas opções teóricas, metodológicas e epistemológicas e pelos estilos narrativos de cada um. Neste sentido, a obrigatoriedade de nos atermos sobre esta obra, muito bem organizada

pelas autoras Cristiane Mesquita e Kathia Castilho, centra-se na pluralidade de ideias, reflexões e questões levantadas, tendo em vista que este debate torna-se cada vez mais necessário diante da diversidade cultural a qual nos deparamos contemporaneamente.

Ademais e finalmente, consideramos que se trata de uma obra de grande valia para os estudiosos de moda e de educação, porque leva a pensar sobre o papel da mídia no consumo de moda pelas crianças e na formação das identidades de gênero, uma vez que as imagens produzidas e veiculadas pela mídia, nos permite refletir sobre as noções de gênero que são produzidas e “vendidas” para meninos e meninas junto aos artefatos indumentários. Neste ponto, lembramos o que escreveu Laís Fontenelle Pereira “[...] a criança não nasce sabendo quem é. Ela constrói sua identidade nas relações que estabelece com a cultura e sociedade” (p. 76).

Isto posto, a leitura do livro permite pensar sobre as potencialidades da obra para o estudos de gênero e moda, como por exemplo, o papel da mídia na produção das identidades de gênero na infância; as questões éticas decorrentes da exploração das imagens de crianças; as maneiras como as crianças e os velhos são incorporados aos discursos midiáticos e os preconceitos deles decorrentes, contra os “diferentes”, ou aqueles que fogem às normas e aos padrões estéticos estabelecidos socialmente, os quais têm nos meios de comunicação um dos mais importantes pilares. Refiro-me à propaganda e publicidade que estimulam os preconceitos contra os gays, lésbicas, gordos, velhas entre outros.

Conforme afirmam Mesquita e Castilho, o livro não pretende esclarecer as inquietações sobre o tema, ao contrário, busca ampliar as reflexões, em nível educacional e profissional, sobre a moda “enquanto vetor constituinte da subjetividade contemporânea” (p. 15). Dito isto, acreditamos que a obra alcançou o objetivo

proposto, ao passo que inúmeras novas inquietações surgirão por todos aqueles que debruçarem sobre esta leitura.